

ALMA MATER STUDIORUM- UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

Gelosia all'italiana:
evoluzione dei rapporti di genere e crisi della mascolinità nella
commedia degli anni Sessanta

Tesi di Laurea in
Studi di genere nei media

Relatore

Prof. Claudio Bioni

Presentata da

Filippo Giovanelli

Correlatrice

Prof. ssa. Elisa Farinacci

Matricola

0001048888

Terzo appello

Anno accademico

2022/2023

INDICE

Introduzione	5
Capitolo 1 - L'arrivo della Commedia all'italiana	8
1.1 L'Italia degli anni Sessanta	8
1.2 Una rinnovata produzione	10
1.2.1 I primi sintomi del cambiamento	11
1.3 La questione femminile.....	13
1.3.1 La vera crisi della mascolinità.....	16
1.4 Studi di genere: sessualità e gelosia	18
Capitolo 2 - Le declinazioni della gelosia nella cultura italiana del boom_.....	23
2.1 “Quella terribile cosa che si chiama gelosia”: Una riflessione sociologica	24
2.1.2 Gelosia di classe e questioni d'onore	29
2.2 Che cos'è la gelosia? Una riflessione psicologica	33
2.2.1 I percorsi della Gelosia patologica.....	34
Gelosia Competitiva.....	34
Gelosia Proiettiva	35
Gelosia Delirante.....	35
2.3 Le fasi della gelosia nel cinema italiano	36
Capitolo 3 - Studi di caso: la gelosia all'interno della Commedia all'italiana.....	39
3.1 Dramma della Gelosia: i particolari di un triangolo amoroso (e politico)	41
3.1.2 Il decorso di una gelosia psicopatologica	44
3.2 La parodia dell'amore moderno: il cinema di Pasquale Festa Campanile.....	49
3.2.1 Adulterio all'italiana: gelosia tra emancipazione femminile e maschere slapstick.....	51
3.3 Antonio Pietrangeli, il regista delle donne	55
3.3.1 La parmigiana e Il Magnifico Cornuto: crisi dell'uomo moderno e donne indipendenti.....	57
Conclusioni	62

Introduzione

Il cinema italiano svolge un ruolo fondamentale nella costruzione di modelli identitari e metafore sociali e la Commedia all'italiana è tra i filoni cinematografici che più si prestano alla rappresentazione dell'immaginario nazionale nella sua epoca di appartenenza. A partire dalla fine degli anni Cinquanta, il film comico inizia ad essere esaminato insieme poiché condividono alcuni elementi distintivi che li separano da altri movimenti cinematografici contemporanei come il neorealismo, la commedia sentimentale e il cinema d'autore. Tra le caratteristiche principali vi è una forte enfasi sulla sceneggiatura rispetto alla performance comica, con una regia che si mantiene sostanzialmente classica e poco influenzata dalle tendenze moderne. Inoltre, questi film tendono a presentare una verosimiglianza di fondo, che generalmente esclude i momenti di comicità surreale (anche se non mancano, come vedremo, le eccezioni del caso). L'intreccio comico e drammatico spesso porta a finali tragici o amari, talvolta con la morte dei protagonisti o di personaggi rilevanti. Inoltre, essi sono caratterizzati da una maggiore attenzione ai dilemmi pubblici e sociali, oltre ad un rinnovato racconto delle dinamiche private e sentimentali. Gli ambienti solitamente rappresentano la classe medio o piccolo-borghese, o sono situati in ambienti popolari, con una forte enfasi sull'ambientazione contemporanea. In maniera diametralmente opposta, spesso la trama si sviluppa attorno alle vicende di una classe borghese corrotta e viziata.¹ Proprio le dinamiche familiari e di coppia vengono poste sotto la lente d'ingrandimento, in momenti storici – quello del boom e quello direttamente successivo – caratterizzati da inevitabili cambiamenti sia sul piano giuridico che sentimentale. In particolare, l'uomo sarà vittima di una crisi d'identità che porterà all'alterazione degli equilibri relazionali e al conseguente dibattito sulla questione di genere e sull'emancipazione femminile. La commedia riflette l'incrinatura dei meccanismi dei rapporti sentimentali, causa primaria della nascita e dello sviluppo di una crescente e modernizzata gelosia, il più delle volte di stampo ossessivo e delirante. La gelosia è al centro della ricerca che questa Tesi tenta di compiere, attraverso la ricostruzione dello stato dell'arte e della struttura sociologica nonché psicologica delle varie classi sociali.

In particolar modo, si vuole indagare il sentimento della gelosia attraverso il mondo in cui i registi del genere comico decidono di

¹ Emiliano Morreale, *All'italiana. ideologia della commedia e costruzione del senso comune*, Fata Morgana, a. VI, n. 18, settembre-dicembre. 2012, p. 28.

rappresentarla, concentrando la quasi totalità degli sforzi sulle tematiche proposte dalla Commedia all'italiana prodotta tra gli anni '60 e '70. Come a dire: “commedia su quel particolare modo di essere e di comportarsi che definiamo *all'italiana*”.² Dunque, Attraverso l'analisi della sceneggiatura e della messa in scena di alcuni classici della Commedia, uniti dallo stesso filo tematico ma tra loro molto diversi, si pone l'attenzione sull'evoluzione del comportamento maschile e del cambio quasi radicale del rapporto tra i sessi che ha portato ad una nuova educazione sessuale e sentimentale, sulla rivoluzione che si compie nei ruoli di genere, nella famiglia e nella società del boom economico e - soprattutto – sulla raffigurazione del sentimento della gelosia in ogni sua declinazione.

Le motivazioni che mi hanno spinto ad intraprendere questo percorso sono da ricercare nel forte interesse che nutro per il genere in questione, legato ad una ricerca sulla ricezione critica della Commedia all'italiana che porto avanti dalla triennale e per la sconfinata ammirazione nei confronti di alcuni *mostri sacri* del cinema italiano.

La divisione del lavoro prevede una prima parte incentrata sulla definizione di gelosia e sull'evoluzione dei rapporti di genere, utile a descrivere il contesto in cui questi cambiamenti prendono atto. Innanzitutto, è necessario soffermarsi sugli avvenimenti che portano alla messa in discussione dell'ambiente sociopolitico dell'Italia degli anni Sessanta, un periodo contrassegnato da trasformazioni significative e da un fervore di idee che ha influenzato profondamente l'arte e la cultura del paese. Particolare attenzione sarà riservata alla questione femminile, un tema centrale all'interno della Commedia all'italiana che ha dato voce a una nuova consapevolezza e a una riflessione critica sul ruolo delle donne nella società. In questo contesto, esamineremo anche la crisi della mascolinità, evidenziando come sia stata rappresentata e analizzata all'interno del genere. La prima parte si conclude con un approfondimento sugli studi di genere relativi alla sessualità e alla gelosia, utile ad introdurre il capitolo successivo.

Il secondo capitolo avrà lo scopo di analizzare il sentimento della gelosia attraverso studi sociologici e psicologici, in particolare quelli di Freud e Lagache. La gelosia è un sentimento che non si limita ad una sola definizione, bensì può presentare declinazioni differenti a seconda del modo in cui viene manifestata.³ Questa parte intende fornire gli strumenti necessari ad ottenere un quadro specifico sulle fasi della gelosia e di come esse possano essere collegate alla rappresentazione

² Ivi, p. 29.

³ Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale, al di là del principio del piacere*, (a cura di) Mazzino Montanari, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

cinematografica della commedia. Infine, il focus pone l'analisi su tre importanti pellicole degli anni Sessanta, capaci di attualizzare – contemporaneamente – le problematiche legate all'emancipazione femminile, alla crisi della mascolinità e all'ossessione gelosa. Il primo caso studio vede protagonista Ettore Scola e il suo *Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca*, che mette in scena il conflitto sentimentale posto al centro di un triangolo amoroso nonché i malesseri psicofisici ad esso correlati. Particolare attenzione è data ai temi della gelosia in quanto malattia e allo scontro generazionale (con annessa invettiva politica) esplicitamente proposto dal regista. Il secondo caso studio si concentra su i temi legati all'indipendenza della donna e ad una nuova generazione di dive (qui rappresentata da Catherine Spaak) al quale è l'uomo a doversi adattare e non più il contrario. Infine, l'approfondimento sul cinema di Antonio Pietrangeli, con un *focus* su due film narrativamente molto diversi ma simili nelle tematiche affrontate. Il primo, *La Parmigiana*, è un breve ma significativo elogio al cineasta capitolino, considerato il regista delle donne per l'importanza data alla figura femminile sul grande schermo. Il secondo, *Il magnifico cornuto*, è un fedele quanto grottesco ritratto della crisi di un uomo che deve fare i conti con i propri errori e con una gelosia tipica dell'immorale e frivolo salotto borghese. La Tesi intende appropriarsi degli elementi utili a decifrare la causa dello sviluppo dello stereotipo italiano del maschio geloso, soprattutto grazie ad una ricerca storica che passa per il contributo di importanti saggi e documenti di critici, professori e studiosi, tanto più alla riscoperta di articoli di riviste e inchieste televisive dell'epoca.

Capitolo 1

L'arrivo della Commedia all'italiana

La commedia all'Italiana divenne, agli inizi degli anni Sessanta, la vetrina necessaria di un popolo che si stava ritagliando uno spazio cinematografico sempre meno edulcorato dal letargo di un'industria duramente colpita durante il periodo bellico. La nascita del genere è di difficile attribuzione, anche se si considera avviato il filone dall'uscita, nel 1958, de *I Soliti Ignoti*. Dati alla mano, dal 1961 si assiste ad un progressivo aumento di produzione della Commedia, che vede l'uscita di una settantina di titoli prettamente legati ai canoni stilistici e narrativi del genere. Sarebbe inopportuno dare per scontato un così repentino cambio di passo in termini produttivi, in quanto se da un lato le principali case di produzione come Titanus, De Laurentiis e Fair Film trovavano in questo genere la via più semplice per coinvolgere il pubblico, in un rapporto tra costi e biglietti venduti ampiamente favorevole (ispirando tanti imprenditori alla fondazione di centinaia di case di produzione che ebbero motivo di esistere - effettivamente – solo durante quel decennio del secolo scorso), dall'altro lato ci si stava avviando ad un tentativo di messa in scena non involontariamente richiesto dagli italiani che in qualche modo “amavano sentir parlare dei loro difetti, delle disfunzioni del loro sistema, delle bugie dei loro manuali di storia e di altri argomenti scomodi o imbarazzanti, solo a patto di poterci ridere sopra”⁴.

1.1 L'Italia degli anni Sessanta

Per comprendere al meglio quello che si stava verificando nel Bel Paese, è necessario individuare i processi di cambiamento che stavano prendendo forma a partire dallo stile di vita della popolazione che parallelamente ad una esponenziale crescita del benessere collettivo iniziava a sviluppare ideali nuovi e ad adottare modi alternativi di gestione del patrimonio e del tempo libero.

⁴ Masolino D'amico, *La commedia all'italiana. il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore, 2008. P. 152.

Il *Boom* economico offre importanti riflessioni riguardo ad un panorama nazionale che forse mai aveva goduto di un progresso così tanto evidente, soprattutto nel contesto privato.

Come già accennato, è senso comune attribuire al '58 forti responsabilità per quanto riguarda l'inizio di un susseguirsi di drastici cambiamenti. È un anno, come sostiene Guido Crainz, di *confine*⁵, un ponte di collegamento tra due opposti culturali obbligati ad amalgamarsi in maniera graduale ma definitiva. Il periodo è segnato da eventi dalla risonanza estesa. Come avviene in ogni epoca, la società dei padri doveva venire incontro a quella dei figli, subendo in questo caso un impatto molto più violento e immediato che avrebbe portato a nuovi orizzonti ma anche a tante incomprensioni.

Sconvolgimenti percepiti dal rinnovato sistema giornalistico che descriveva minuziosamente il mutamento in atto, talmente numerosi da poter esser solo citati.

Papa Giovanni XXIII, il Papa Buono, succede a Pio XII. “Non moriva un Papa ma finiva un regno”⁶, scrisse Eugenio Scalfari. Da quel momento in poi iniziò un graduale rinnovamento ecclesiastico che mirava ad un contatto sociale più moderno e ad uno scambio di interessi con il governo di allora.

Il distacco tra il prima e il dopo è netto e largamente percepibile. Dalla fine degli anni Cinquanta si assiste ad un generale aumento del benessere, dei beni di consumo e del potere d'acquisto. Volendo fare un esempio, basti pensare a come la percentuale di famiglie che possiedono un televisore passi dal 12% del 1958 al 49% del 1965. Il tasso d'occupazione incrementa di anno in anno in maniera esponenziale e anche la popolazione femminile inizia ad affacciarsi a tipologie di lavori in precedenza prettamente rivolti agli uomini. Il *tesoretto* dei padri di famiglia permette ai loro figli di proseguire gli studi e così anche il livello d'istruzione del popolo italiano subisce un timido rinvigorimento. Resta criptica l'analisi di un benessere soggettivo, che si diffonde a macchie lungo la penisola, dove non tutti sono d'accordo con il progresso tecnologico e non tutti traggono vantaggi da esso. “L'Italia contadina è ben lungi dall'esser scomparsa, ma se ne celebra già la retorica [...] Indubbiamente il benessere possibile, prima ancora di quello reale, innesca meccanismi rilevanti di consenso al sistema nel

⁵ Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzel, 1996, p. 105.

⁶Eugenio Scalfari, *L'autunno della Repubblica, la mappa del potere in Italia*, Milano, Etas Kompass, 1969, p. 11, in Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzel, 1996, p. 105.

suo insieme e fonda un nuovo modello di ‘nazionalizzazione’ basato sulle aspettative crescenti.”⁷

1.2 Una rinnovata produzione

La produzione cinematografica degli anni Sessanta è tra le più corpose della storia nazionale. La nascita di centinaia di case di produzione (alcune producono anche un solo film) contribuisce alla proiezione in sala di oltre 250 film all’anno dal 1964 al 1976. La televisione è il costo dei biglietti saranno la causa dell’inizio del declino immediatamente successivo. I fattori che legano il popolo al cinema non sono solo indice di un maggiore potere d’acquisto. Il cinema diventa per molti un’esperienza sociale. “Si associano due fenomeni peculiari: il cinema comincia ad essere percepito come fenomeno di cultura a livello di massa, [...] Inoltre, si assiste a una crescente segmentazione del pubblico”. Chi produce film comincia a pensare agli spettatori in termini di target, indirizzando gli sforzi economici verso pellicole con margini di guadagno quasi sempre favorevoli.

I giovani iniziano a rappresentare lo zoccolo duro del pubblico in sala, simbolo di una nuova generazione che dopo lo strazio della Guerra ha ora bisogno di scoprire cosa sia il divertimento. Questa necessità entra spesso in conflitto con le limitazioni delle *vecchie* regole di una società che si stava ancora adeguando al cambiamento. Molti giovani, come avviene in ogni ricambio generazionale, diventano il manifesto di un crescente problema nazionale che li raffigura come nullafacenti troppo influenzati dai nocivi modelli importati nel nostro paese dalla cultura statunitense. Si scoprirà solo successivamente come questi modelli estranei e questa paura del diverso fossero in realtà l’inevitabile spinta verso una nuova cultura di massa. “È questa ambiguità, a ben vedere, che permette un sotterraneo processo in cui si ridefiniscono modelli e culture”⁸

Nel periodo del *Boom* economico italiano degli anni '60, l'arte cinematografica si affermava come specchio della società in rapida trasformazione. La Commedia all'Italiana, con il suo carattere satirico e la capacità di catturare le sfumature della vita quotidiana, divenne espressione tangibile delle tensioni e delle evoluzioni dei rapporti di genere in un'epoca di cambiamenti radicali.

Se l’obbiettivo di questo primo capitolo era fornire gli elementi essenziali per comprendere il contesto in cui si sarebbero sviluppate le nuove modalità di rappresentazione popolare, è altrettanto doveroso

⁷ G. Crainz, op. cit., pp. 134-216.

⁸ Ivi p. 126.

accontentarsi del precedente elenco per non perdere di vista il tema della ricerca, ossia come a partire dagli sessanta si siano formate nuove prospettive nei rapporti di genere e come sarebbe – di conseguenza – cambiata la mentalità dell'uomo e della donna, indagando quei meccanismi che portano le relazioni degli individui (italiani) a maturare un rinnovato sentimento di gelosia dai confini decisamente poco tracciabili.

1.2.1 I primi sintomi del cambiamento

La Commedia all'Italiana comincia la sua ascesa proprio nel '58 con *I Soliti Ignoti*, anche se nel 1960 i protagonisti del botteghino sono ancora Fellini, Visconti e De Sica. Il bisogno di immedesimazione del pubblico non aveva ancora fatto i conti con una messa in scena che richiedeva un'iniziale fase di adattamento. In pochi avrebbero scommesso sulla longevità di un genere così inusuale, a differenza di altri fenomeni con premesse più commerciali che hanno sicuramente arricchito le grandi produzioni ma non hanno mantenuto le aspettative di costanza, esaurendosi molto più velocemente, come i *Pepla*, i film di spionaggio e i *Mondo movies*.

Questo da un lato perché la Commedia all'italiana era meno riconducibile ad una formula da riprodurre meccanicamente. E dall'altro perché [...] la Commedia all'italiana veniva incontro ad un bisogno antico e connaturato del pubblico; non era insomma un fenomeno contingente, legato ad un momento particolare. Le sue radici erano profonde.⁹

Radici che si instaurano in un terreno fertile che è quello su cui si poggia la crescente voglia di sperimentazione della produzione italiana e la sconfinata creatività dei registi della Commedia (e non solo). Proprio in questo contesto, gli spazi cinematografici, riflettendo e anticipando i cambiamenti nella società italiana, hanno contribuito alla crisi della mascolinità e all'ascesa di un nuovo modello femminile, in un connubio unico tra spettacolo, critica sociale e costruzione identitaria, elementi di fondamentale importanza nel panorama cinematografico nazionale.

1.2.2 Il "Familismo", Alberto Sordi e le attrici protagoniste

Il cinema divenne un mezzo attraverso il quale confrontarsi con i profondi cambiamenti degli anni del dopoguerra. Uno specchio in grado

⁹ M. D'amico, *La commedia all'italiana. il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, op. cit., p. 180.

di riflettere i tumulti di un popolo che non voleva vivere nel perenne ricordo del conflitto. Fu in questo contesto che il cinema “fece del carattere nazionale un cliché di massa e un oggetto di consumo popolare”¹⁰, arrivando a coniare termini come *mammismo* e *familismo*, parole che esprimevano una prima, nitida critica all’uomo moderno. In questo senso, Alberto Sordi è l’attore e regista che meglio seppe interpretare la caricatura antieroaica del figlio, padre, marito o *latin lover* che “rappresentavano l’impotenza e il fallimento del maschio italiano in molte situazioni diverse.”¹¹. Grazie a Sordi si inizia a intravedere quella crisi della mascolinità che tanto farà riflettere nella società e - in questo caso - nel cinema degli anni a venire. Già sperimentato ne *I Vitelloni* (1953) di Fellini, il *mammone* succube di diverse figure femminili tornerà con frequenza nella maggior parte dei suoi film, come ne *Lo Scapolo* (Antonio Pietrangeli, 1955), per citarne uno.

In tutti i suoi film Sordi offriva una “caricatura irresistibile” del “figlio di mamma”, il prodotto del *mammismo*», un fenomeno che è diventato l’epitome di una perenne italianità. [...] In qualunque modo questi film presentassero l’italiano medio, come *mammone* o come improbabile *latin lover*, il collegamento tra mascolinità e impotenza/fallimento era un elemento sempre presente, in quanto faceva parte della complessa rielaborazione della figura del maschio italiano che ebbe luogo in Italia dopo la fine del fascismo.¹²

Non solo, affacciarsi agli anni Sessanta vuol dire anche vedere sbocciare un nuovo tipo di Commedia che cerca di mettere al centro la figura femminile. Pietrangeli è il portavoce di questo primo tentativo di emancipazione attoriale, di espressione di un talento - quello di Catherine Spaak - che non doveva obbligatoriamente esprimersi all’ombra del Manfredi di turno, bensì duettare con esso. Il risultato è *La Parmigiana* (1963), film che affronteremo tra i casi studio del terzo capitolo, ma che offre già da subito un’interessante riflessione riguardo al ruolo della donna nel cinema. Sebbene la comparsa di una protagonista femminile rappresentasse un’occasione per le attrici di tornare a occupare grandi ruoli sul grande schermo dopo quello che era riuscita a fare la Magnani, la scelta di scrivere una sceneggiatura che ruotasse attorno ad una donna significava risparmiare sugli ingenti cachet richiesti dai *mostri* della Commedia. In altre parole, una scelta prettamente economica. Un problema che tutt’oggi persiste nel panorama cinematografico nazionale.

¹⁰ Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Torino, Laterza, 2010, p. 241.

¹¹ Ivi, p. 245.

¹² Ivi, pp. 244-246.

1.3 La questione femminile

In una celebre inchiesta datata 1959 e condotta dal giornalista RAI Ugo Zatterin, per la prima volta le cineprese si preoccupano di mostrare la condizione occupazionale femminile dell'epoca. L'inchiesta venne presentata al pubblico sotto forma di documentario, diviso in otto puntate. La concezione patriarcale del lavoro è qui fortemente edulcorata dalla rappresentazione di donne in carriera o intente a perseguirne una. Un episodio in particolare affronta i nuovi lavori riservati alle donne e i rispettivi settori di appartenenza, ovvero turismo, moda e lingue. In questo caso, l'autore, invitato a scoprire le modalità delle lezioni e degli esami, offre allo spettatore un inconsapevole repertorio di pregiudizi e limiti sociali. "Quattro o cinque anni di studio consentono ad una donna volenterosa di conseguire un diploma o un attestato che l'abilita alla professione ben remunerata di interprete, sia come traduttrice, sia come segretaria d'azienda, sia come simultanea."¹³ Nella descrizione dei sopracitati lavori, ad esempio, si sottolinea la "particolare attitudine a imparare le lingue e la naturale cordialità"¹⁴ della donna.

Nonostante esso non debba dipendere più dalla disoccupazione maschile, il lavoro femminile è visto come un servizio alla società, mentre a livello individuale è ancora un modo "per avere una vita familiare più lieta"¹⁵. Il processo di emancipazione conoscerà ampi sviluppi solo qualche anno più tardi, quando la lotta ai diritti ed il progresso tecnologico porteranno dei timidi cenni di rivoluzione, ma non ad una effettiva liberazione. Il dibattito sulla questione femminile è vivace e di difficile semplificazione; esistono però dei punti di svolta nitidi durante verificatisi tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo. Curioso è il ricordo di come lo stesso Zatterin diede notizia, precisamente il 20 settembre 1958, della chiusura delle case di tolleranza sancita dalla legge Merlin. Nel 1963 viene riconosciuto per legge il diritto delle donne di poter svolgere qualsiasi tipo di lavoro in ambito pubblico e di poter accedere a tutte le professioni. Una spinta non indifferente ad un processo di emancipazione che era ancora indebolito dall'ignoranza culturale che vigeva lungo tutto lo stivale, in particolare dal comportamento maschile che assumeva forme molto diverse nel mezzogiorno piuttosto che nelle regioni industrializzate del nord. Persiste una visione del nucleo familiare in cui la donna deve stare *dentro* e l'uomo invece *fuori*. Non solo, con l'arrivo di campagne

¹³ Ugo Zatterin, Giovanni Salvi, *La donna che lavora*, 1959, documentario a puntate sul tema del lavoro femminile.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

pubblicitarie sempre più mirate, inizia a crearsi la percezione di una donna casalinga aiutata nel suo lavoro da elettrodomestici all'avanguardia. Dagli Stati Uniti viene esportata:

Una vasta ed intensa operazione di valorizzazione e professionalizzazione della figura della casalinga [...] Questo processo è più evidente nelle pubblicità, dove le 'housewives' diventavano il target di campagne riguardanti nuovi elettrodomestici, alimenti e articoli di design grazie ai quali avrebbero dovuto svolgere il loro ruolo di governanti¹⁶

Un intervento cruciale fu senz'altro l'abolizione - nel 1968 - di quell'articolo del Codice Rocco, che prevedeva che il solo adulterio femminile fosse perseguibile penalmente. Come raccontato anche da Pasolini in *Comizi d'Amore*, In un'Italia in cui ancora si poteva ricorrere al delitto d'onore e in cui regnava indiscusso il mito della virilità maschile, l'abolizione di una legge così arcaica rappresentava un aiuto non indifferente per la comunità femminile.

La questione femminile si va ormai caratterizzando non solo grazie alla affermazione del diritto al lavoro, ma, in modo più specifico, in base alla riflessione sui diversi percorsi e obiettivi della liberazione sessuale e della rivendicazione dei diritti civili. Comincia a delinearsi una sorta di Neofemminismo, donne unite da un comune senso di giustizia ed emancipazione che si rispecchierà in tanti ambiti sociali e artistici, cinema compreso.

L'inversione di tendenza e il capovolgimento di determinati ruoli è più evidente se si indaga la sessualità degli individui e i rapporti di genere che ne derivano. La Commedia, senza dover necessariamente sfociare nel sottogenere erotico, gioca con l'aspetto sentimentale e con le incertezze dell'amore passionale per offrire nuove stimolanti chiavi di lettura del popolare e non solo. Proprio per quanto riguarda la produzione della commedia basata sulla messa in scena del rapporto fra uomo e donna, il meccanismo interpretativo è spesso ambiguo e indecifrabile. L'uomo rimane il protagonista indiscusso di quasi tutte le scene, un *Everyman* che funge da perno per la trama e che promette di farsi carico dell'intero andamento delle vicende. Il tentativo di raffigurazione della crisi maschile è frequente ma rimane una bozza, una piacevole caricatura e per certi versi, l'ennesima raccolta di brillanti interpretazioni al fine di produrre battute ed empatia maschili per risate

¹⁶ Natalie Fullwood, *Cinema, gender, and everyday space. Comedy, italian style*, London, Palgrave Macmillan, 2015, p. 176.

prettamente maschili, in un perenne rito di mantenimento della virilità. Come sostiene Natalie Fullwood:

Comedy, Italian Style films construct a visual world of dizzyingly fast-paced social change where many elements of Italian society and everyday life are shown to have mutated beyond recognition. Yet what is striking, considering all this flux and social transformation, is the way in which certain attitudes concerning gender and sexuality seem to survive intact, rewoven into the very fabric of change, as a film such as *Adulterio all'Italiana*¹⁷.

Il film da lei citato, *Adulterio all'italiana* di Pasquale Festa Campanile (1966), è uno dei casi più affini a quanto appena accennato e sarà infatti prezioso oggetto di analisi nei capitoli successivi. Ad ogni modo il popolo italiano (non solo uomini ma anche tante madri di famiglia, sempre ricordando le interviste di Pasolini) non sembra essere ancora preparato a lasciarsi coinvolgere, a farsi puntare il dito contro e a violare la sacralità del nucleo familiare, non permette alla cinepresa di varcare la soglia di casa per smascherare vizi e debolezze nascosti. Emerge fin da subito la differenza tra una rappresentazione dei rapporti di genere che tende ad andarci pesante con personaggi scapoli e ad essere delicata quel tanto che basta con le narrazioni di coppie sposate, poiché spesso è l'industria a imporlo.

Tutt'altro che involontariamente, sarà proprio la Commedia all'italiana a fare da tramite tra la quotidianità intaccabile degli italiani e una parodistica reinterpretazione dei rapporti di genere, intrattenendo la massa con un'ironia assolutamente non banale.

when characters enter beaches, offices, cars, and kitchens, their experiences are not gender neutral. If space matters to gender in cinema and vice versa, the rich production of Comedy, Italian Style gives us a fascinating case study into how these constructions intersect.¹⁸

Sebbene possa essere alterata, filtrata o nascosta dalle circostanze, la crisi della mascolinità rimane il *leitmotiv* della commedia e tratto distintivo della performance attoriali dei *mostri*.

¹⁷ Ivi p. 61.

¹⁸ Ibidem.

1.3.1 La vera crisi della mascolinità

Il compromesso di pace che la vita coniugale comporta subisce un duro colpo con l'arrivo delle prime avvisaglie incentrate su gelosia e ferimento dell'orgoglio. Come sottolinea Fullwood, la predominanza maschile, in questo filone, è solo una facciata: "If the genre is a comedy of sex and consumption, it is also a comedy of masculine failure."¹⁹ La sessualità diventa un espediente cinematografico sperimentale in cui è l'uomo a dover cercare il proprio equilibrio in un mondo che sta correndo e che permette all'altro sesso una propria libertà in materia. "A rendere così irresistibili, misteriose, aliene e minacciose queste meravigliose donne e la loro intrinseca e innegabile modernità"²⁰.

In uno dei tre episodi del film *I nostri mariti*, dal titolo *Il marito di Roberta, ovvero un matrimonio difficile*, firmato da Luigi Filippo D'amico (1966), Alberto Sordi diviene il bersaglio naturale di una serie di scomode disavventure legate al difficile rapporto con la novella sposa. L'enfaticizzazione dello scontro tra uomo e donna si spinge fino ai limiti del *nonsense*, attivando una catena di sperimentali sequenze e inaspettati dialoghi che avranno la loro ideale e perversa legittimazione grazie al delirante finale.

Durante i trenta minuti, tra gli scambi dei due protagonisti emergono i nuovi conflitti del rapporto coniugale e i tabù della vita sessuale. L'episodio si apre con uno spettacolo teatrale in cui Giovanni (Sordi) si innamora perdutamente di una ragazza (in una rara interpretazione di Nicoletta Machiavelli) travestita da uomo per l'occasione; fin da subito lo spettatore assiste ad una prima incongruenza ideologica. Da questo punto in poi una serie di dialoghi serviranno a delineare il carattere e le attitudini di entrambi. Come regalo di nozze la ragazza chiede a Giovanni una *Moto Guzzi 250* invece dei soliti gioielli. Di ritorno dalle nozze, il marito si presenta con un occhio nero, mentre lei chiede a Padre Costantino, presentato come mentore della coppia, se avesse visto l'ultima partita dell'Inter. E proprio nel confronto con quest'ultimo che Giovanni cerca la soluzione ai propri patemi d'animo. La risposta del parroco è esemplare: "Giovà, tu ti devi mettere in testa che la donna si è evoluta, non è più quella di secoli fa, ora cerca l'indipendenza, la sua affermazione e principalmente, non vuol essere sottomessa!" Una riflessione assai più vivace si crea nel litigio domestico dei due, quando Giovanni non accetta il distacco emotivo della moglie e la sua carente

¹⁹ Ivi, p. 3.

²⁰ Giacomo Manzoli, *Da ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Roma, Carocci, 2012, p. 187.

compostezza. “Mia cara Roberta, tra un uomo e una donna c’è una certa differenza [...] non è la parità dei diritti che io ti nego, ma voglio che tu rimanga una donna e che conservi la tua femminilità” (fig.1).

Quando Giovanni viene licenziato, Roberta è costretta a trovarsi un lavoro, confermando il totale ribaltamento dei ruoli dove sarà la moglie a mantenerli economicamente. Non viene meno la scontata (ma non a quel tempo) sequela di lamenti di lui, contrario a questa scelta: “Se tu lavori, chi si occupa di me, chi pensa a pulire la casa, chi farà la spesa, chi farà da mangiare?”

Sordi diventa così il casalingo premuroso, attento e amorevole che avrebbe voluto ritrovare nella sua consorte, e sarà ormai troppo tardi quando proverà a ristabilire l’ordine ripristinando il suo ruolo di capofamiglia.

La maggior parte dei film a episodi della Commedia si occupa di temi legati al sesso e all’adulterio, relegando le figure femminili a delle parti superficiali e strettamente connesse alla quotidianità del proprio amante. Roberta è dunque un’eccezione utile ad allargare la crepa formatasi negli arcaici rapporti matrimoniali, ma anche una rappresentazione abbozzata di altre tematiche fino a quel momento rimaste nascoste, come la crisi d’identità e di genere e l’orientamento sessuale.

Un ordine che non è più quello della generazione precedente e che non può evitare trasformazioni e ridimensionamenti. I single, così come i mariti, devono evitare la repressione emotiva confrontandosi con un’ampia diffusione del progresso culturale.

Gli autori della Commedia si mettono in moto per anticipare questa ricerca simbolica sulla crisi di genere rispettando comunque i canoni narrativi vigenti. In quasi tutti i film dai richiami esplicitamente erotici “il protagonista maschile è il soggetto della narrazione, ovvero il nucleo attorno al quale ruotano i processi di identificazione, mentre la donna è l’oggetto che mette in moto il dispositivo di attrazione.”²¹

Anche un *latin lover* come Lando Buzzanca deve presto rinunciare alla propria maschiezza nel processo di impotenza che lo rincorre durante l’interpretazione de *Il merlo maschio*, esempio risoluto e grottesco dell’incarnazione degli incubi dell’uomo del boom.

Anche se con qualche anno di ritardo, nel 1971 Campanile riprende il conflitto coniugale incentrandosi sul potere erotico esercitato dalle donne, rendendo del tutto vani i tentativi di controllo e possessione. “Il corpo femminile appare a tutti gli effetti un corpo colonizzato che

²¹ Ivi, p. 184.

intraprende una specie di guerriglia, che si piega ma contemporaneamente si oppone alla dominazione”²².

Il violoncellista Niccolò Vivaldi, protagonista della pellicola, è vittima e carnefice del suo inesorabile declino. Dapprima depresso per gli scarsi successi lavorativi, si accorge del rinnovato interesse dei colleghi nei suoi confronti quando ad apparire in pubblico è sua moglie, interpretata da Laura Antonelli. Le sue insicurezze scemeranno solo quando si renderà apertamente ridicolo mostrando la moglie come un oggetto da esibizione. Un’eccitazione causata dall’inevitabile voyeurismo di altri uomini, l’apologia del consumismo in relazione ad una latente sottomissione sessuale di cui nemmeno la moglie – perché caratterizzata come una sempliciotta – ne può essere inizialmente consapevole, salvo poi scoprire una sorta di libertà nella scena finale, quando il marito è rinchiuso in ospedale.

Questi film mettono in scena, secondo modalità di rappresentazione prettamente maschili e tarate su un target altrettanto maschile, la crisi della mascolinità tradizionale. Lo fanno in forme ingenuie, ma con un senso della complessità del fenomeno assolutamente notevole. [...] Gli uomini devono prendere atto - improvvisamente e perciò in maniera traumatica, di come la loro mascolinità non possa più derivare da una adesione spontanea al principio di virilità, ma sia, al contempo, relativa e relazionale.²³

1.4 Studi di genere: sessualità e gelosia

La definizione del modello narrativo e del successo economico della Commedia all’italiana passano anche attraverso lo studio della critica e delle dinamiche relative agli studi di genere. Al centro dei numerosi dibattiti rimane il tema del sesso e dei ruoli che subiscono gli effetti di rimodellamento di una società che continua ad evolversi e a contraddirsi. Gli studiosi preferiscono parlare di sessualità e di rappresentazione²⁴ invece che di sesso, facendo riferimento ad una corrente anglosassone di pensiero che stabilisce più di una chiave di lettura sul tema in questione. Il termine sessualità racchiude una serie di concetti quasi tutti riconducibili all’ambito prettamente sociale. Serve a identificare “quell’insieme di discorsi culturali”²⁵ che orbitano

²² Ivi, p. 191.

²³ Ivi, p. 188.

²⁴ Giovanna Maina, Federico Zecca, *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, in Roy Menarini, *Cinergie, il cinema e le altre arti*, n. 5, marzo 2014, p. 8

²⁵ Ibidem.

intorno al concetto di *gender*, definendo in primis i tratti distintivi dell'uomo e della donna "biologicamente sessuati"²⁶, ma anche e soprattutto – nella valutazione di un film o di una qualsiasi forma d'arte – come attributo al fine di descrivere le attività e i comportamenti che la società etichetta come sessuali (in senso negativo o positivo) in relazione ad un determinato soggetto. Tali rappresentazioni impongono al cinema il rispetto di convenzioni ad un certo codice morale e culturale: "Rappresentare cinematograficamente la sessualità, dunque, significa sia ri-presentare le identità e le norme sessuali diffuse nella società in un dato momento storico sia (ri)metterle in "forma" in accordo a convenzioni e codici culturali specifici che ne sottendono le modalità e possibilità della ri-presentazione cinematografica stessa"²⁷

Quello che colpisce di più della rappresentazione cinematografica della Commedia tra anni Sessanta e Settanta è l'immediatezza con la quale molti dei contenuti vengono presentati al pubblico. Anche quando sono i rapporti di genere ad essere posti al centro della narrazione, il registro comico e a tratti grottesco sagacemente adottati conferiscono al film una capacità di comunicazione di massa non indifferente. Ed è proprio nell'ambito dei *Cultural studies* che la storia di questo filone del cinema italiano riceve maggiore attenzione e ricava i principali strumenti di interpretazione nel quadro più ampio di una ricostruzione sociale a specchio. "Questi film ci interessano in quanto rientrano nella sfera della cultura popolare, ovvero di una cultura che tende a esprimersi con un grado di spontaneità superiore a quello delle forme artisticamente riconosciute."²⁸

Difatti l'Italia in quel periodo si stava affacciando ad una nuova epoca, quella della cultura di massa, la cui atmosfera suggeriva una conversione della struttura sociale da maschile a femminile. Per Edgar Morin la cultura di massa è il luogo dove vengono promossi i valori femminili, dove il benessere è destinato a riflettere le particolarità di una sorta di femminilizzazione. Egli sostiene come anche il capitalismo, invece di condannarci ad una vita fatta di mero materialismo e di grigiore, ci abbia invece inondati di erotismo e passione, ed in questo caso la donna non è tanto una musa idilliaca e intoccabile, bensì una "infiammatrice perenne"²⁹, fautrice di una sempre più diffusa e provocante sessualità.

I film riuscivano a esprimere questa nuova attitudine, crocevia di un periodo in cui la donna cominciava a stabilire i criteri di mediazione tra

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ivi, pp. 8-9.

²⁸ G. Manzoli, *Da ercole a fantozzi, cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, op.cit., p. 183.

²⁹ Edgar Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2002, p. 164.

i generi. In una società ancora tendenzialmente maschilista, gli uomini erano vittime del desiderio di conquista dell'universo femminile ma quest'ultimo aveva imparato a gestire il confronto. Sebbene si possa sfruttare quanto detto per stabilire la parabola di un'intellettuale emancipazione femminile, non era e non è ancora chiaro quale sia stata la reazione maschile di fronte a questo processo di svecchiamento delle relazioni. Riprendendo Morin, è necessario avere una visione più ampia per capire come la donna passi da oggetto da sedurre a donna seducente alla quale l'uomo faticherà ad approcciarsi. "A essere messo in discussione non è il grado di maschilismo della società italiana del periodo, comunque altissimo. A essere in discussione è la posizione dei soggetti in quanto donne e uomini nei confronti di ciò che viene rappresentato e di come lo si rappresenta."³⁰

Prendendo in considerazione un'altra opera di Festa Campanile, *La Matriarca* (1968), è possibile reperire certi aspetti della messa in discussione del ruolo femminile in Italia e in Europa. incentrato sulle vicende di Margherita, soprannominata Mimmi, giovane vedova interpretata da Catherine Spaak. Mimmi viene informata dal responsabile aziendale (Gigi Proietti) della società del defunto marito che questi possedeva una villa dove si dedicava a relazioni sessuali, principalmente di natura sadomasochistica, con altre donne. Mimmi, colpita non tanto dalla doppia vita del defunto quanto dal fatto che non l'avesse mai coinvolta in tali giochi, intraprende un percorso di esplorazione della propria sessualità. La pellicola, comunemente catalogata come commedia all'italiana per i suoi tratti grotteschi e di critica sociale, mantiene l'ambientazione borghese tipica dei film d'autore dell'epoca.

Un aspetto che spicca nel film è indubbiamente la posizione della donna, attiva sia sessualmente che in altri ambiti e guidata dal desiderio di esplorazione di ruoli che le erano preclusi sia nel cinema che nella società. Non è casuale che il film si collochi in un periodo sociale e culturale che, partendo dagli Stati Uniti fino a giungere in Francia, raggiunge l'Italia in modo attenuato, portando con sé la lotta per la parità di genere e l'emergere del movimento femminista. La rivoluzione sessuale avanza a passi piccoli, e Mimmi si ritrova a consultare un "manuale delle parafilie" (ora sicuramente datato) e a sperimentare varie esperienze sessuali per comprendere appieno ciò che la soddisfa. Trascura così la vita mondana e, soprattutto, il matrimonio, suscitando preoccupazione nella madre. Tuttavia, troverà l'amore in un medico, interpretato da Jean-Louis Trintignant, un uomo al di fuori delle convenzioni sociali. La protagonista esplora la sessualità femminile in

³⁰ G. Maina, F. Zecca, *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta*, op. cit., p. 16.

modo analitico, senza giudizi, considerandola alla stregua di quella maschile e attribuendole l'importanza necessaria in un periodo in cui in Italia sorgevano le prime manifestazioni femministe, si diffondevano concetti come l'autocoscienza femminile e il diritto all'autodeterminazione, nonché un forte desiderio di rivincita e rivoluzione.

Quasi sempre compatibile con le tematiche di cui si occupa la Commedia, il desiderio è alla base delle strutture narrative di un cinema di consumo che - a tal proposito - offre allo spettatore “*overlapping fields of desire*”³¹, letteralmente, dei campi sovrapposti di desiderio riconducibili ad una crescente volontà di identificazione e di diversificazione. Nell’accezione proposta da Maggie Günsberg, si intuisce la capacità del desiderio presente in ogni individuo (ed in particolare nei giovani del dopoguerra) di produrre delle pulsioni emotive che il cinema in quanto metafora riesce esplicitamente ad amplificare. In prima istanza, lo schermo è il mezzo con il quale il desiderio spinge le persone ad identificarsi con la scoperta e la rappresentazione di una sessualità voyeur e talvolta feticista, ma anche con la mai prima d’ora acquisita consapevolezza di una identità personale e privata. Ma non solo, poiché dagli anni Cinquanta in poi lo schermo diviene una vetrina che pubblicizza e stimola anche il desiderio di scenari alternativi di identità e appartenenza che appaiono raggiungibili semplicemente attraverso prodotti di consumo associati alle star e ai loro stili di vita.

Come venivano accolti questi film? Le opinioni dei critici erano diverse. Molti dei recensori tendevano a lodarli in quanto farse o satire che rappresentavano fedelmente la società italiana e l’italiano medio; altri, tendenzialmente molto più severi, ne sottolineavano la superficialità della rappresentazione e il compiacimento che trapelava dietro la facciata della satira. [...] Come sottolineò una volta Italo Calvino, ‘più la caricatura dei nostri comportamenti sociali vuol essere spietata, più si dimostra compiaciuta e indulgente’³². Ma nonostante la diversità delle critiche di quei tempi, il tropo del film-come-specchio finì per dominare quasi tutte le interpretazioni dei critici e degli storici di questo tipo di cinema.³³

La ventata di modernità trasportata dal *boom* economico si rispecchia nel cinema anche grazie ai meccanismi che si mettono in moto nel

³¹ Maggie Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, London, Palgrave MacMillan, 2005, p. 73.

³² Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Federco Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1993, p. 13.

³³ S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, op. cit., p. 250.

contrasto tra i sessi: le difficoltà comunicative e di comprensione che si formano nella vita di coppia prendono le sembianze di una rinnovata invidia di genere. L'uomo è vulnerabile e il suo ruolo predominante viene messo sempre più in discussione. La donna acquisisce una migliorata consapevolezza dei propri mezzi fisici e sociali riuscendo ad evitare tanti morbosi tentativi di sottomissione. L'adulterio diventa un *topic* rilevante e le vittime, non abituate a tali umiliazioni, innescano quella che sarà per molti l'unica strada percorribile (quasi sempre maschile, con qualche eccezione), ovvero una nuova e delirante gelosia, sentimento bistrattato, dalle tante sfaccettature.

Capitolo 2

Le declinazioni della gelosia nella cultura italiana del boom.

Teorie ed interpretazioni

Se dal dopoguerra i rapporti di genere subiscono una repentina e per certi aspetti radicale trasformazione ideologica, è quanto mai opportuno chiedersi quale siano stati i risvolti psicologici che hanno maggiormente afflitto gli individui della sfera sociale che la Commedia ha voluto analizzare da vicino a partire dalla fine degli anni Cinquanta.

La conseguenza diretta dei tumulti scatenati dalla ridefinizione dei ruoli è stata la repressione emotiva dei tanti che hanno visto lo sgretolamento delle tradizioni del focolare domestico e delle imposizioni coniugali senza aver avuto il tempo e il modo di reagire. La maggioranza di questi soggetti è maschile ma il cinema ha voluto raccontare entrambe le facce della medaglia. Da una parte mariti e – in generale – uomini gelosi per la troppa libertà concessa all'altro sesso e non disposti ad abituarsi alle timide avvisaglie di emancipazione. Dall'altra una ben più longeva e scontata preoccupazione di donne stanche di mariti infedeli e poco dediti alla salvaguardia di una vita di coppia (per lo più sessuale), nonostante anch'esse abbiano lentamente iniziato a varcare la soglia di casa senza dover sottostare ai permessi e alle regole del capofamiglia.

Un sentimento tanto antico quanto mutevole, quello della gelosia, che si diffonde in modi e forme diverse lungo tutto lo stivale, senza fare sconti in termini di classi sociali. Da sempre al centro di numerosi dibattiti di stampo psicologico, ma non solo, l'acredine amorosa suscita negli studiosi tante domande; tuttavia, non è semplice esplorare le tipologie di questo sentimento senza distinguere le varie teorie in base al loro ramo d'appartenenza, che sia esso filosofico, sociologico o psicologico. È importante riconoscere la matrice multidisciplinare del fenomeno e indagare la gelosia secondo schemi precisi. La gelosia può dunque avere tanti significati, come vedremo, in altrettanti contesti e a seconda delle personalità. Può essere riconosciuta in quanto amore, ma può anche avere connotati distanti da tale concetto e assai più negativi. Il significato e l'uso variavano a seconda del contesto, mentre anche la classe, la regione, il genere e la generazione influenzavano sul modo in cui veniva applicata e compresa. Soprattutto, non è stata sempre intesa strettamente come un'emozione. Anche nell'Italia del Novecento il termine *gelosia* poteva essere usato per descrivere sia un sentimento,

sia una serie di comportamenti. Nel linguaggio giuridico e nel reportage di cronaca nera, la gelosia era legata ai crimini passionali e alla nozione di onore familiare; Come spiega Peter Stearn, rilevante studioso della storia culturale degli Stati Uniti, la lotta contro la gelosia è stata - per molti versi - un'innovazione del ventesimo secolo nella vita emotiva.³⁴ Nonostante il contesto sociale negli Stati Uniti differisse notevolmente da quello italiano, Stearns stabilì come l'ansia legata alla gelosia romantica fosse uno dei tratti naturali del comportamento umano tra gli anni '40 e '60, poiché molte delle trasformazioni nei ruoli di genere si verificarono in quei decenni, con cambiamenti significativi che coinvolsero il corteggiamento e l'ingresso massiccio delle donne nel mondo del lavoro attraverso la migrazione, l'urbanizzazione e l'ascesa della cultura di massa. È in questi anni, quindi, che si ritrovano i discorsi sulla prevalenza della gelosia e sulla necessità di controllarla.

2.1 “Quella terribile cosa che si chiama gelosia”: Una riflessione sociologica

Com'era percepito il sentimento della gelosia sessanta anni fa? Le dinamiche divergono a seconda della sua collocazione interpretativa. Per avere un quadro generale ed esplicativo del sentimento di gelosia occorre stabilire quale siano le cause e le conseguenze di quella che è vista come malattia a tutti gli effetti. L'ambito psicologico ci fornisce un ampio spettro di soluzioni per ogni specifica e diversa manifestazione di questa sorta di complesso emotivo. Appare quanto doveroso collocare la gelosia in ogni suo campo d'azione al fine di interpretare con i giusti strumenti le teorie riguardo la sua intricata natura e poter rapportare il tutto alla società italiana e a come essa fosse rappresentata dal cinema popolare.

Sebbene fosse normalmente riconosciuta come parte attiva e necessaria del romanticismo (antico e moderno), dal dopoguerra in poi i media faticano a elaborare un messaggio che veicoli la gelosia in tal senso. Non c'è più la sicurezza che l'amore per essere vero debba includere anche atti estremi e tormenti cronici. Uno dei primi lampanti esempi di questa controtendenza è un numero di rivista pubblicato da *Grazia* nel 1959, il cui titolo non punta di certo a nascondere le crescenti incertezze sul tema. “Quella terribile cosa che si chiama gelosia”³⁵, un

³⁴ Peter N. Stearns, *Jealousy. The evolution of an emotion in American history*, New York, New York university press 1989, p. 149.

³⁵ Brunello Vandano, *Le insidie dell'amore. Quella terribile cosa che si chiama gelosia*, in “*Grazia*”, 26 luglio 1959.

avvertimento per tante donne che troppo spesso scambiavano le ossessioni del proprio partner per un ineccepibile gesto d'amore. Eppure, *Grazia* non era una novità di quegli anni, bensì una rivista con più di venti anni di pubblicazioni alle spalle e spiccatamente rivolta ad una clientela con pretese borghesi. Dunque, solo uno dei tanti esempi di come la gelosia non fosse un'invenzione del *boom* ma che proprio il *boom* aveva contribuito a demonizzare in quanto pericolo sociale. La gelosia è un fenomeno che affligge la vita degli italiani e - pur essendo chiaramente situata nell'esclusività dell'amore romantico - era una patologia quando veniva vissuta in eccesso. "It was 'morboso, a 'malattia', and a 'terrore'. For the sufferer, the boundaries between reality and fantasy became blurred, and he or she would inevitably lose all judgement at least for one moment."³⁶ La concezione di amore morboso era chiara e semplificata. Nella sua inchiesta su *Grazia*, Brunello Vandano usa la psicologia per chiarire una volta su tutte la questione della gelosia. La differenza tra un uomo e una donna è facilmente distinguibile: la gelosia dell'uomo era basata sulla possibilità che la sua ragazza uscisse con altri, mentre la gelosia della donna era basata su una rivalità romantica più specifica. Sebbene l'emozione potesse essere vissuta sia da uomini che da donne, aveva percorsi di genere mirati. Per le donne era sempre legato all'amore, mentre per gli uomini poteva riguardare anche il desiderio di possedere una donna indipendentemente dal sentimento romantico. Nella sua forma più estrema, la gelosia aveva un lato intensamente fisico. Vandano prende in considerazione, tra le tante, una delle più classiche situazioni in cui le paranoie di un tradimento possono venire a galla, ovvero l'esperienza dell'uomo che credeva di aver visto la sua amata in macchina con un altro uomo, la quale veniva così descritta: "ormai il suo viso è impallidito, il cuore ha saltato un battito, e per un istante egli ha provato una voglia animalesca di mordere"³⁷

Il giornalista ci ricorda in questo caso anche dell'importanza simbolica dell'automobile, indispensabile espediente narrativo della *Commedia* quando a quest'ultima serve un luogo in cui esplorare le funzionalità della cinepresa, talvolta fino a sessualizzarne i movimenti. Fullwood è tra le principali studiose di questo affascinante fenomeno; l'auto è solo una delle molteplici conseguenze del processo di industrializzazione apportato dal miracolo economico. Già dagli inizi degli anni Sessanta, l'autostrada diventa il simbolo di un'Italia economicamente in salute, e alla motorizzazione si associano cambiamenti avvenuti su larga scala,

³⁶ Niamh Cullen, *The jealous Latin lover: Masculinity, emotions and national identity in 1950s and 1960s Italian popular culture*, in Snodi: Pubblici e Privati nella Storia Contemporanea, vol. 16, Venezia, La Toletta, 2017, p. 188.

³⁷ Brunello Vandano, *Le insidie dell'amore*, in "Grazia", 1959.

dal livello locale a quello nazionale, con la costruzione intensiva di nuovi garage e parcheggi, stazioni di servizio, strade e superstrade che hanno trasformato città e paesaggi. Sebbene le reti stradali e i collegamenti tra le città avessero subito un notevole miglioramento, le infrastrutture nelle città italiane non erano attrezzate per far fronte al massiccio aumento del numero di automobili, una situazione a cui le commedie si ispiravano nelle frequenti immagini di ingorghi e code. In effetti, se si pensa ai film della Commedia all'italiana è difficile non immaginarsi il suono di un clacson, un giro in macchina o in moto, spiagge affollate e contaminate dalla presenza dei veicoli.

Questa parentesi serve anche a capire come, a livello narrativo, l'abitacolo dell'automobile fungesse da catalizzatore di dialoghi a volte fondamentali, altre no, nello sviluppo frenetico delle vicende (il più delle volte legate a situazioni coniugali)

Cars appear everywhere in Comedy, Italian Style, and when they do, issues of gender are not far behind. [...] There is hardly a single example that does not contain at least one shot of someone driving a vehicle. Comedy, Italian Style's representation of the car is particularly linked with its properties as an object, but it also depicts the car as a space where important narrative events take place.³⁸

Battute, pettegolezzi e provocazioni sono al centro delle scelte di sceneggiatori che hanno contribuito ad arricchire la sconfinata raccolta di scene al volante.

Mascolinità, desiderio e sessualità sono spesso associati a questo spazio in cui subentra anche la volontà di ostentare il potere di un individuo nei confronti del passeggero o di chi guarda da fuori.

Male status becomes linked with the car, which also functions as a marker of virility, giving access to female bodies and a space in which to enjoy sex with them. Bigger and more expensive cars equate to a greater access to speed, movement, and sexual pleasure.³⁹

I movimenti di macchina assumo un significato fondamentale e sono quasi sempre gli stessi, liberamente copiati dal cinema d'oltreoceano. Durante le sequenze di guida, gli attori sono sempre ripresi frontalmente, in genere con un primo piano e in coppia; questo tipo di inquadratura diverrà un elemento standard ed imprescindibile della Commedia. L'auto diventa a tutti gli effetti anche uno spazio statico,

³⁸ N. Fullwood, *Cinema, gender, and everyday space. Comedy, italian style*, op.cit., pp. 129-130.

³⁹ Ivi, p. 161.

una riproduzione su quattro ruote della camera da letto, dove si può godere di una certa intimità sessuale, lontana dalle regole della vita domestica. È soprattutto un luogo in cui può avvenire uno di quei tradimenti o *flirt* capaci di creare inquietanti squilibri nel nucleo familiare. Ecco che prende forma la gelosia legata allo scarso controllo sulla vita del coniuge all'infuori delle mura di casa. Tendenzialmente, le relazioni che si instaurano all'interno di un'automobile sono quelle che godono della maggiore *privacy*.

Rather than the act of driving being the preserve of any single gender, it is in the meanings associated with driving and sexuality where gendered divisions are constructed. For male characters in Comedy, Italian Style mobility often signals virility, for female characters it signals promiscuity.⁴⁰

Durante uno degli spostamenti de *Il magnifico Cornuto* (Antonio Pietrangeli, 1964) è il protagonista, Andrea (Ugo Tognazzi), a cadere nella trappola dell'adulterio proprio in seguito ad una dinamica di provocazione creatasi in auto con la moglie del presidente del circolo (fig. 2), di cui è membro. Questo insidierà in lui la convinzione di quanto il tradimento fosse una pratica diffusa e che - di conseguenza - sua moglie potesse essergli infedele. La gelosia è qui associata ad un crescendo di dubbi folli e privi di fondamento, e sarà così per una grossa fetta produttiva di questo genere cinematografico.

In *C'eravamo tanto amanti* (Ettore Scola, 1974), girato negli anni Settanta ma ambientato nell'arco di oltre vent'anni di storia a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale, vengono mostrati i drastici effetti dei patemi d'amore e di quella gelosia che può condurre l'individuo ad una pazzia clinica. In una delle scene memorabili del film, dove Gianni (Vittorio Gassman), recatosi all'autodemolizione, trova la moglie, da poco deceduta in un incidente stradale, seduta su quel che rimane della loro *Mercedes* (fig. 3), assistiamo al loro confronto conclusivo in uno stato di raffigurazione semi-onirica. Oltre ai classici battibecchi, dovuti ai riferimenti sulle differenze culturali dei due e al cinismo dell'uomo usato come protezione e maschera tragica in contrapposizione al non desiderato romanticismo della moglie⁴¹, a venire a galla è tutta la frustrazione di lei rapportata all'inesistente

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ *I due provengono da un'estrazione culturale opposta, il loro fu un matrimonio voluto fortemente dal padre di lei, interpretato da Aldo Fabrizi. Elide viene inizialmente presentata come una ragazza quasi privata di un'educazione scolastica di base e dai modi volgari. Al contrario, Gianni appare come un uomo colto e dedito al lavoro. Questo lo porterà a "educare" personalmente la moglie per renderla "presentabile" nei contesti sociali di vita mondana. La lamentela di lei durante il dialogo è in qualche modo legata a questo. "Bravo ignorante, la morte sublima. Si vede che non hai letto il Siddharta [...] e certo, a me obbligavi a leggere, ma tu non leggi mai niente".*

amore ricevuto in vita dall'unica persona che abbia mai amato. Scola non vuole farci intendere se l'incidente fosse dovuto ad un gesto disperato, ma le sensazioni scaturite dal dialogo tra i due conducono lo spettatore ad una possibile interpretazione.

“Sono importante per te adesso?”, sono le parole di Elide (Giovanna Ralli), felice di aver rivisto il marito, ma delusa e non sorpresa dal suo atteggiamento remissivo. Questa sequenza serve ad introdurre il tema centrale del capitolo, la gelosia descritta in quanto malattia, da curare e monitorare. Senza farlo apposta, Gianni giustifica la conversazione e la visione di un “fantasma” come se fosse uno scherzo della mente (ed è effettivamente vero). “E allora con chi stai parlando?” Chiede Giovanna. “Da solo. Con me sto parlando, come un matto”.

La nozione di gelosia come intensa esperienza corporea e persino malattia, sebbene qui confezionata nel linguaggio della psicologia, ha i suoi antecedenti sia nel melodramma popolare che nel cinema più psicologico di registi come - per citarne uno - Antonioni. Un'altra pellicola che ha stabilito le basi del rapporto morboso tra i generi è *Gelosia* di Pietro Germi, del 1953. Racconta la storia del marchese siciliano Antonio che si innamora della contadina Agrippina. Sebbene non si senta in grado di sposarla a causa della sua umile provenienza sociale, è ferocemente possessivo nei suoi confronti e per questo si trova a soffrire di un'estrema gelosia. Nonostante abbia avuto l'idea di combinare il matrimonio tra Agrippina e uno dei suoi servi per tenerla vicina a sé, viene spinto ad uccidere quest'uomo il giorno delle nozze da una rabbia irrazionale e incontrollabile. L'unica spiegazione che riesce a dare per il delitto commesso è che fosse impazzito: “Ero impazzito. Ero come impazzito dalla gelosia”. L'emozione era, per lui, un'intensa esperienza corporea che sarebbe diventata, in seguito, una malattia. Dopo essere rimasto privo di sensi per tre giorni filati, alla fine, torturato sia dalla gelosia che dal senso di colpa, perde completamente il controllo sia della mente che del corpo. Durante il finale, lo si vede accasciato su una sedia, completamente indifeso e ignaro di ciò che lo circonda. Sebbene il film non abbia avuto un grande successo di critica – e sia stato poi liquidato dallo stesso regista come esagerato ed eccessivo – il concetto di gelosia come forma di malattia veniva finalmente esplicitato sul grande schermo, per quanto non fosse certamente esclusivo del suo film. Un decennio più tardi, è proprio *Il magnifico cornuto* a ritrarre in termini simili quanto appena detto. Malgrado essa sia una preoccupazione infondata, Andrea comincia a sospettare che sua moglie Maria Grazia abbia una relazione extraconiugale. Man mano che la gelosia e l'ossessione di Andrea si

intensificano, anche il suo corpo inizia ad accusare una sorta di dolore, prima sotto forma di insonnia e poi di febbre, per poi sfogare tutti i suoi effetti collaterali durante una lunga convalescenza dovuta ad un incidente stradale. A differenza del caso di Antonio, la gelosia di Andrea è un male passeggero che col tempo guarisce; tuttavia, il decorso dei loro sintomi fisici è molto simile. Sebbene vividamente drammatizzata in questi film, l'idea di gelosia come una sorta di malattia era profondamente radicata nell'Italia del dopoguerra, riscontrabile in numerose forme culturali. Anche altre forme di comunicazione, come le riviste e il giornalismo d'inchiesta, alludevano regolarmente alla gelosia come una malattia, una piaga riapparsa di colpo e decisa a tormentare gli italiani del dopoguerra.

Forse il migliore esempio utile a comprendere come la malattia possa essere associata all'amore è proprio un film di Ettore Scola che contiene la parola gelosia proprio nel titolo. *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*, del 1970, è la storia di un triangolo amoroso che porta i tre protagonisti ad un lento declino psicofisico. Il film (che farà parte dei casi studio dell'ultimo capitolo) pone al centro la figura di Adelaide, magistralmente interpretata da Monica Vitti, che è in un certo senso vittima e carnefice dei suoi stessi mali. La continua indecisione di fronte ai suoi due amanti la porterà ad una forma di isteria a cui nemmeno le frequenti sedute dallo psicanalista potranno porvi rimedio. La malattia presenta un decorso vertiginoso e irreversibile, fino alle sequenze catartiche del finale dell'opera.

“Ma di che natura è il mio male? Ho avuto un trauma? Sono sotto shock? È un disturbo neurovegetativo? O è perché sono mignotta?” Adelaide non può sfuggire ai due uomini perché si sente innamorata di entrambi e piuttosto che prendere una decisione decide di soffrire per gran parte della storia, come dimostrano i ricoveri ospedalieri, formula narrativa ricorrente.

2.1.2 Gelosia di classe e questioni d'onore

Le ricerche di Cullen e Fullwood dimostrano come la gelosia non fosse solo un'afflizione relegata alle classi minori, ma al contrario avesse una più profonda ragion d'essere tra le *upper classes*⁴². La noia e la voglia di trasgressione erano i moventi dell'infedeltà di chi frequentava circoli,

⁴² N. Cullen, *The jealous Latin lover: Masculinity, emotions and national identity in 1950s and 1960s Italian popular culture*, op.cit., p. 190.

ristoranti, salotti, feste private. I registi si prendevano gioco della vita dei ricchi raccontandola come se adulterio e divorzi non fossero una novità, bensì facendo passare la ribellione al matrimonio quasi un rituale obbligatorio di iniziazione al mondo dei benestanti. L'inizio de *Il magnifico cornuto*, così come di altre celebri pellicole, rapporta parodisticamente il tradimento degli uomini – che si ritrovano al circolo per parlare delle loro conquiste amorose a discapito delle mogli – ad una gara a chi sia riuscito a portarsi a letto la donna più giovane e promiscua. L'amante geloso e violento di Germi è un aristocratico, il protagonista di Pietrangeli un facoltoso uomo d'affari che possiede una villa ed una vita sociale movimentata.” Insomma, la gelosia è spesso vista come un sentimento riservato a chi era abbastanza ricco e cosmopolita per poterlo provare; nel 1964 la gelosia poteva essere interpretata come una sorta di bene di lusso. Sia Germi che Pietrangeli, infatti, sembravano intenti a commentare la decadenza dell'alta società. Tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, anche la gelosia stava diventando una questione femminile. La rivista profemminista *Effe*, fondata nel 1973 e diretta da Gabriella Parca, pubblicò nel marzo 1974 un approfondimento sulla gelosia. L'inchiesta può essere vista come parte di un progetto più ampio della redazione volto a indagare e ridefinire i concetti di possessività e mascolinità tossica; la gelosia era solo un'altra manifestazione di quanto l'amore fosse opprimente per le donne. *Effe* raccolse cinque diverse testimonianze di donne sulle loro esperienze di gelosia nelle relazioni intime⁴³. Le storie spaziavano dalla donna siciliana il cui padre aveva trascorso molti anni in prigione per aver ucciso un uomo che aveva semplicemente guardato la moglie, alla coppia più apparentemente moderna che aveva deciso di avere un matrimonio *aperto*. Tuttavia, anche in quest'ultimo caso, quando il marito scopre che è la moglie ad avere una relazione, egli si trova incapace di controllare la sua violenta ossessione e le manie di controllo. La conclusione fornitaci dall'editoriale è stata che la gelosia è legata alla misoginia poiché in realtà si tratta sempre di possessione. “E poiché la gelosia nasce dal possesso o dal desiderio del possesso, e quindi comunque dalla paura di essere privata di un oggetto, come potrebbero le donne essere gelose? La gelosia è un problema maschile, non il nostro.”⁴⁴ Tale sentimento veniva certamente vissuto in modo diverso da parte di uomini e donne; Ad ogni modo, sia le testimonianze raccolte nell'articolo che altre fonti indicano che la gelosia era sicuramente condivisa da entrambi i sessi. Essa è descritta dalle donne nel servizio di *Effe* come solitamente legata alla loro mancanza di potere

⁴³ Lara Foletti, *La gelosia. Sostantivo plurale maschile*, “Effe”, marzo 1974, n. 3, pp. 28-31, in N. Cullen, *The jealous Latin lover: Masculinity, emotions and national identity in 1950s and 1960s Italian popular culture*, op. cit., p. 191.

⁴⁴ Ibidem.

nella relazione; Il ricatto geloso era l'unico loro modo per esprimere la mancanza di indipendenza nella relazione. Questi modelli di genere indicano ancora una volta come il linguaggio emotivo della gelosia potrebbe essere a volte l'unico modo socialmente accettabile per affermare il proprio potere o esprimere la propria mancanza di controllo nel rapporto.

Benché la gelosia fosse un sentimento diffuso nella quotidianità di molti abitanti della penisola, il suo legame con il meridione aveva radici assai più profonde. In effetti, il comportamento associato alla gelosia maschile si adatta perfettamente al codice d'onore verbale, descritto da antropologi e sociologi, che regolava il corteggiamento e la sessualità delle donne in alcune regioni meridionali, Calabria e Sicilia su tutte. L'onore, in quanto valore immateriale, veniva solitamente nominato come tale solo quando veniva minacciato, perso o entrava in contatto con la legge⁴⁵.

Generally, girls and women used the word “onesta” or “seria” rather than honourable to describe themselves, while in some cases at least, the word jealousy was used to describe the strict surveillance that their parents exercised on them as unmarried women.⁴⁶

Nonostante nell'ambito di questa società meridionale la gelosia fosse interpretata più come un mezzo di controllo e protezione da parte della famiglia piuttosto che come un'emozione vera e propria, il codice d'onore implicito della comunità esprimeva concetti strettamente legati all'amore romantico. Nel contesto della trasformazione sociale innescata dal *boom* economico, con le numerose migrazioni e l'ascesa della cultura di massa che influenzavano le dinamiche familiari, il corteggiamento e le relazioni di genere subirono mutamenti inaspettati. Si assistette a una progressiva riduzione dell'importanza della famiglia nel processo di corteggiamento, mentre si accentuava sempre di più l'attenzione sul legame romantico di amanti e coniugi.

La connessione tra onore e gelosia romantica è stata resa particolarmente chiara in *Comizi d'Amore* (Pierpaolo Pasolini, 1964). Parlando a un gruppo di ragazzi e ragazze sulla spiaggia della Calabria, Pasolini chiede loro di elaborare un'interpretazione del concetto di

⁴⁵ Importante ricordare come le disposizioni sul delitto d'onore siano state abrogate solo nel “recente” 1981. Quindi dopo l'abrogazione della legge sull'adulterio e l'introduzione del divorzio. “Chiunque cagiona la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onore suo o della famiglia, è punito con la reclusione da tre a sette anni”. Articolo 587 del Codice penale.

⁴⁶ N. Cullen, *The jealous Latin lover: Masculinity, emotions and national identity in 1950s and 1960s Italian popular culture*, op. cit., p. 191.

onore. L'esitazione nel rispondere non deve sorprendere; l'onore era difficile da spiegare e aveva interazioni complesse con la vita quotidiana e i sentimenti personali. Tuttavia, rispondendo alle domande più dirette sul comportamento e sulla regolamentazione sessuale, la gelosia veniva spesso menzionata. Nell'intervista ad un anziano contadino calabrese sul perché fosse imperativo per una donna essere vergine al momento del matrimonio mentre per un uomo era normale aver avuto relazioni precedenti, la risposta è molto semplice: "È la gelosia". Durante quell'afoso pomeriggio in spiaggia, Pasolini insiste con queste domande, chiedendo perché una donna calabrese non può andare a prendere un caffè da sola, anche se nel resto d'Italia è accettabile, e la risposta di una preadolescente è eloquente: "mah... è forse perché sono un po' gelosi" (in riferimento agli uomini calabresi). Anche in questo caso il controllo sociale del codice d'onore veniva facilmente espresso in un linguaggio associato all'amore romantico. In entrambi questi esempi, la gelosia veniva citata come una scorciatoia per una serie di codici e comportamenti sociali. Per il contadino calabrese non c'era bisogno di spiegare altro – o si capiva o no – mentre il concetto di gelosia era evidentemente fin troppo familiare anche a una ragazza in età prepuberale.

Jealousy played a curious role in the emotional lives of 1960s youth; loudly rejected for its association with misogyny and the control of women, it was also a way of naming responses to anxiety about changing codes of gender and sexuality, while also benefitting from the increased emphasis on honesty and exclusivity in love.⁴⁷

Sebbene il significato di onore fosse generalmente difficile da spiegare, soprattutto nel contesto della società in cambiamento degli anni '60, era ben compreso nel linguaggio delle emozioni. Di ben più difficile comprensione era il significato di gelosia, non sempre riconosciuto e approvato nei contesti del ceto popolare e in alcuni casi anche tra i borghesi. Sarebbe opportuno tirare in ballo lo studio del cognitivismo e degli stati emozionali per capire fino a che punto un sentimento tanto complesso riuscisse ad essere oggetto di rielaborazione da parte del cittadino italiano. Quello che emerge è che proprio negli anni Sessanta iniziano a farsi strada determinati studi sull'esperienza emotiva in quanto portatrice di un certo significato basato su uno specifico avvenimento. Quelle che Robert Solomon descrive come "reazioni somatiche aspecifiche"⁴⁸, possono essere utilizzate anche nell'accezione

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Robert C. Solomon, *Le passioni*, New York, Anchor Press, 1977.

che si intendeva dare in merito alla manifestazione della gelosia in determinati momenti della quotidianità (e della vita in generale). La reazione di più uomini di fronte allo stesso tipo di tradimento coniugale varia in base all'esperienza pregressa degli stessi e al contesto sociale di provenienza, dunque le reazioni gelose si scatenano in maniera del tutto soggettiva.

2.2 Che cos'è la gelosia? Una riflessione psicologica

Dal punto di vista etimologico, la parola *gelosia* è connessa all'idea di *zelo*, inteso come dedizione accurata ed ossessiva nei confronti della persona amata. Il termine *zelo* ha origine dal tardo latino *zelus* (a sua volta derivato dal greco ζήλος), che indicava proprio un senso di dedizione. Inizialmente, l'origine etimologica suggerirebbe un'interpretazione positiva del termine, anche se nella realtà evoca “un ampio spettro di ambivalenze.”⁴⁹

La gelosia è un'esperienza comune, sebbene non universale, e i confini tra normalità e patologia risultano sfumati. Da una prospettiva psicopatologica, possiamo affermare che la gelosia si manifesta quando uno dei partner in una relazione percepisce un terzo individuo come una possibile minaccia, sia essa reale o immaginaria, alla perdita dell'altro. La gelosia non si limita alle sofferenze della privazione, ma abbraccia anche l'offesa all'amor proprio. Essa rappresenta contemporaneamente il dolore per l'amore perduto e la rabbia per la gioia del rivale. Possiamo individuare l'inizio dei sentimenti di gelosia nello spazio coscienziale, come descritto da Merleau-Ponty nel 1945, che si forma quando il terzo momento della costruzione amorosa, ovvero la ricerca della reciprocità affettiva, ha completato il suo corso attuativo.⁵⁰ L'elemento che introduce, nell'esperienza passionale amorosa, la dimensione della gelosia è identificabile in quella che Lagache definisce la "frustrante scoperta dell'alterità dell'Altro".⁵¹ L'Altro non è solo una nostra proiezione, ma possiede anche desideri, emozioni e attrazioni che potrebbero non coincidere con ciò che chi ama vorrebbe. Questa consapevolezza dell'alterità apre la strada al rivale, a una triangolazione che introduce nel rapporto quell'individuo terzo, condizione essenziale per lo sviluppo dello stato di gelosia⁵². Anche la psicoanalisi si è

⁴⁹ Istituto italiano di Sessuologia scientifica, Declinazioni patologiche della gelosia ossessiva, in AgoraVox, giugno 2021, <https://www.agoravox.it/Declinazioni-patologiche-della.html>, consultato in data 14 gennaio 2024.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Daniel Lagache, *La jalousie amoureuse: Psychologie descriptive et psychanalyse*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1947, p. 45.

⁵² Istituto italiano di Sessuologia scientifica, Declinazioni patologiche della gelosia ossessiva, in AgoraVox, giugno 2021, <https://www.agoravox.it/Declinazioni-patologiche-della.html>, consultato in data 14 gennaio 2024.

prodigata per offrire una serie di contributi relativi alla comprensione di un tipo di gelosia clinica. Due importanti figure come Freud e Lagache hanno potuto riconoscere e classificare la gelosia in base a schemi precisi che si creano proprio durante e in seguito alla sua manifestazione patologica.⁵³

2.2.1 I percorsi della Gelosia patologica

La gelosia patologica, un fenomeno complesso e intrinsecamente legato alla psiche umana, è stata oggetto di interesse per molti teorici della psicologia, tra cui Sigmund Freud, il padre della psicoanalisi.

Freud ha fornito una prospettiva illuminante sulla gelosia, definendola come un'emozione fondamentale che sorge dall'angoscia di perdere l'affetto di una persona cara a favore di un'altra.⁵⁴ Questo senso di minaccia all'amore e alla sicurezza emotiva può scatenare reazioni estreme e irrazionali nell'individuo geloso. Secondo Freud, la gelosia può essere suddivisa in diverse categorie, ognuna con le proprie caratteristiche distintive: gelosia competitiva, proiettiva e delirante.

Gelosia Competitiva

La gelosia competitiva emerge quando un individuo percepisce una minaccia alla propria relazione o al proprio status sociale da parte di un rivale. Freud suggerisce che questa forma di gelosia abbia radici profonde nell'infanzia, derivanti dalla competizione per l'attenzione e l'affetto dei genitori⁵⁵. L'individuo geloso tende a confrontarsi direttamente con il rivale, cercando di dimostrare il proprio valore e di conquistare l'approvazione del partner o della comunità. Tuttavia, questa lotta per il predominio può portare a comportamenti aggressivi o distruttivi, danneggiando le relazioni e alimentando un ciclo di rivalità e conflitto.⁵⁶

⁵³ Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale, al di là del principio del piacere*, (a cura di) Mazzino Montanari, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Mariano Indelicato, *La gelosia: il modello relazionale simbolico*, in *State of mind: il giornale delle scienze psicologiche*, 21 gennaio 2020, <https://www.stateofmind.it/2020/01/gelosia-modello-relazionale/>, consultato in data 15 gennaio 2024.

Gelosia Proiettiva

La gelosia proiettiva si manifesta quando un individuo proietta i propri sentimenti di invidia o insicurezza su un'altra persona, attribuendogli falsamente desideri o comportamenti che in realtà rispecchiano i propri. Secondo Freud, questo fenomeno è spesso associato a una bassa autostima e a un senso di inferiorità, che possono portare l'individuo a idealizzare il rivale o a demonizzarlo. La gelosia proiettiva può anche servire come meccanismo di difesa per proteggere l'io dall'ammissione di sentimenti dolorosi o minacciosi.⁵⁷

Gelosia Delirante

La gelosia delirante rappresenta una forma estrema di gelosia patologica, caratterizzata da una convinzione delirante e irrazionale che il partner sia infedele o traditore. Questo tipo di gelosia può essere alimentato da delusioni paranoide e da una distorsione della realtà, spingendo l'individuo a cercare prove sempre più irrazionali del presunto tradimento. Freud attribuisce questa forma di gelosia a profonde insicurezze emotive e a una mancanza di fiducia nelle proprie capacità di mantenere l'affetto del partner. Inoltre, sostiene che la gelosia possa essere alimentata da desideri inconsci, complessi edipici non risolti, sentimenti di insicurezza e una bassa autostima.⁵⁸ Inoltre, la gelosia può agire come un meccanismo di difesa, offrendo all'individuo una via per gestire l'ansia e l'insicurezza emotiva. Essa rappresenta un fenomeno complesso che può assumere diverse forme e manifestazioni. Attraverso le categorie di gelosia competitiva, proiettiva e delirante, il padre della psicanalisi ci offre uno sguardo approfondito sulle dinamiche psicologiche sottostanti a questo disturbo emotivo. Tuttavia, è importante ricordare che la comprensione della gelosia patologica richiede un approccio multifattoriale, che tenga conto non solo delle teorie psicoanalitiche, ma anche delle influenze culturali, sociali e personali che modellano la nostra esperienza emotiva⁵⁹

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

2.3 Le fasi della gelosia nel cinema italiano

Volendo tracciare un percorso tematico tra le categorie sopracitate e il cinema della Commedia all'italiana, appare quanto mai doveroso applicare il metodo psicologico della gelosia ad alcuni esempi della cinematografia nazionale che l'hanno resa particolarmente fruibile e riconoscibile, nella trama quanto nei volti e nelle gesta degli interpreti. In questo senso, la gelosia competitiva è l'espedito narrativo più coinvolgente di uno dei principali esempi (in generale) di manifestazione della gelosia, ovvero *Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca*. A dire il vero, la gelosia all'interno del film si sviluppa su più livelli: parte come competitiva ma sul finale prende una piega completamente delirante e psicopatologica, come vedremo nel prossimo capitolo.

The relation between the protagonists of these movies and their desires is always pathological and somewhat disturbing. The problem is that, as I said earlier, while legitimizing individual ambition, the “Boom” does not offer a cure for the postwar masculine crisis. As a consequence, we deal with narcissistic men unable to cling to an object - be it a woman, an interest, or a goal - that would sustain their illusion of wholeness in an imaginary suppletion of their symbolic lack.⁶⁰

È assai più complicato definire esempi di gelosia proiettiva nella Commedia degli anni Sessanta. È sicuramente presente e commentabile nel *Il sorpasso* diretto da Dino Risi e uscito nel 1962.

Nel film, il protagonista Bruno Cortona, interpretato da Vittorio Gassman, è un uomo affascinante e spensierato che incarna lo spirito dell'Italia del boom economico. Bruno fa amicizia con Roberto Mariani, interpretato da Jean-Louis Trintignant, un giovane timido e riservato. Nonostante le loro differenze di personalità, i due diventano amici e intraprendono insieme un viaggio in macchina attraverso l'Italia.

La gelosia proiettiva di Bruno si manifesta nei confronti di Roberto quando percepisce che il giovane sta iniziando a sviluppare una relazione con una donna a cui Bruno è interessato. Nonostante il suo atteggiamento estroverso e sicuro di sé, Bruno nasconde un profondo senso di insicurezza e inadeguatezza che emerge quando si sente minacciato dalla presenza di Roberto.

La sequenza che illustra quanto detto pocanzi è quella del viaggio in macchina durante il quale Bruno cerca costantemente di umiliare e mettere in imbarazzo Roberto di fronte a una donna che entrambi cercano di conquistare. Bruno proietta le sue insicurezze e il suo senso

⁶⁰ Andrea Bini, *Male anxiety and psychopathology in film comedy italian style*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 152.

di inferiorità su Roberto, cercando di sabotare la sua autostima e di dimostrare la sua superiorità.

Attraverso il personaggio di Bruno, il film offre un'esamina divertente e amara di questo tipo di gelosia e delle sue conseguenze nelle relazioni umane. La proiezione delle proprie insicurezze e paure su un altro può – in questo caso - portare a comportamenti egoistici e dannosi che mettono alla prova l'amicizia e la fiducia tra gli individui.

We should never forget that the audience identifies mainly with its *star personae* - Sordi, Gassman, Tognazzi, Manfredi - above all. [...] what characterizes *commedia all'italiana* is not amorality but rather the incurable psychopathology of its protagonists. These characters display a whole range of severe mental diseases as defined by psychoanalysis: from paranoia to obsessional neurosis, from hysteria to perversion. This marks another distance from the normalizing function of both traditional *commedia* and *film comico*.⁶¹

Volendo evadere dal contesto della Commedia all'italiana, il cinema nazionale degli anni '60 ha saputo cogliere e rappresentare le caratteristiche di ogni tipo di gelosia evitando una messa in scena manieristica e forzata. Anche Fellini, attraverso il personaggio di Guido Anselmi, in *8½* (1963) offre un ritratto intenso e complesso della gelosia proiettiva e delle sue conseguenze distruttive. La proiezione delle proprie insicurezze e paure sugli altri può distorcere la realtà e minare le relazioni più intime, evidenziando le complesse dinamiche della psiche umana.

La gelosia proiettiva di Guido si manifesta attraverso i rapporti conflittuali con le donne della sua vita. Un momento rappresentativo del sentimento di Guido è quando egli si confronta con Luisa riguardo alla sua relazione con Claudia. Guido, incapace di affrontare i propri veri sentimenti di inadeguatezza, proietta la sua ansia sulla moglie, accusandola ingiustamente di essere gelosa e possessiva. Questo atteggiamento proiettivo mette a dura prova il rapporto tra i due, portando alla rottura della loro relazione e all'approfondimento di quella crisi personale del protagonista che tutti conosciamo.

Tante sono le pellicole della Commedia all'italiana che non nascondono, al contrario esplicitano il senso di impotenza maschile manifestandolo tramite un'assurda quanto comica forma di gelosia.

⁶¹ Ivi, p. 150.

“*Commedia all’italiana* manifest a wide array of symptoms from the two principal categories of neurosis: the hysterical and the obsessive”⁶²

Ossessione ed isteria si muovono sullo stesso binario della rappresentazione grottesca e influenzano i personaggi al punto da renderli facilmente riconoscibili.

Si potrebbe prendere come esempio uno qualsiasi dei film già citati, o tanti altri del genere, e trovarvi all’interno un elemento ascrivibile alla categoria della gelosia delirante. Non solo, è importante ricordare come la follia d’amore fosse assoluta protagonista di tanti spezzoni della vasta produzione del cinema a episodi. Ne cito solo alcuni: *Le bambole* (Franco Rossi, Luigi Comencini, Mauro Bolognini, Dino Risi) uscito nel 1965, gli altri due episodi de *I nostri Mariti*, *Alta infedeltà* (Luciano Salce, Elio Petri, Mario Monicelli, Franco Rossi, 1964), *Se permettete parliamo di donne* (Ettore Scola, 1966), *Le coppie*, (Sordi, Monicelli, De Sica, 1970) e naturalmente *I mostri* (Dino Risi, 1963).

⁶² A. Bini, *Male anxiety and psychopathology in film comedy italian style*, 2015, p. 162.

Capitolo 3

Studi di caso: la gelosia all'interno della Commedia all'italiana

Introduzione

In maniera il più delle volte involontaria, non influenzata dal pensiero contemporaneo e quindi non conforme all'attuale interpretazione dei rapporti di genere (data per scontato), la commedia degli anni Sessanta avvia un percorso di messa in discussione della virilità maschile che porta ad una notevole e variegata sfilza di esempi di come la gelosia ossessiva intaccasse i rapporti interrompendo bruscamente il quieto vivere di tante coppie e famiglie.

Ciò che invece la commedia italiana non ha mai voluto nascondere è stato il lato tragico che permeava, caratterizzandola, la narrazione. Lo studio di Maurizio Grande sulla tragicità e la malinconia della Commedia all'italiana mette in evidenza proprio quella che risulta una "parodia dell'identità impossibile"⁶³. Si parla di un certo tipo di drammaticità e di finali tragici come elementi ricorrenti di una messa in scena che pone sotto i riflettori un cinismo pronto a dissacrare le fragilità politiche, religiose ed economiche dell'Italia post-bellica che cerca di coprire "con il perbenismo le pulsioni più inconfessabili"⁶⁴, come, appunto, i nuovi sentimenti delle rinnovate esperienze d'amore, l'invidia e gli incontrollabili rancori della gelosia. Ne deriva "un pastiche eroicomico, in cui tematiche e stilemi commedici sconfinano nella farsa e nella tragedia, nel gioco del salotto borghese e nella sublimazione del travestimento, nel lazzo acrobatico dell'eroe insolente e nella buffoneria più saturnina"⁶⁵.

A questi propositi iniziali si lega l'esuberante malinconia della questione di genere. La sfera sentimentale è travolta da un forte senso di inappagabilità⁶⁶, il quale conduce le relazioni e gli individui ad una cinica rivalutazione dei valori e ad una deprimente visione dell'esistenza e del destino ad essa collegato. Un "epos capovolto della frustrazione e del fallimento"⁶⁷, vittima di una contemporaneità che non

⁶³ Maurizio Grande, *Il cinema di saturno, commedia e malinconia*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 66.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ivi, p. 64.

⁶⁶ Ivi, p. 66.

⁶⁷ Ivi, p. 67.

lascia spazio agli ideali e all'ambizione personale perché troppo impegnata a raccontare la decadenza sociale. Le maschere dei film della Commedia (Sordi, Mastroianni, Manfredi, Tognazzi e Gassman su tutti⁶⁸) riescono nell'impresa di rappresentare mutevoli e frenetiche dinamiche sociali ambientate in città che iper-produttive e in continuo sviluppo. "Il meccanismo funziona anche per la commedia domestica dei sentimenti frustrati, degli affanni esagerati"⁶⁹ e modella col passare degli anni una paradossale messa in scena dei rapporti (ma soprattutto della psiche del singolo) che Grande definisce ingegnosamente *epopea ridicola*.⁷⁰

La sceneggiatura rappresenta, in questo caso, il mezzo indispensabile per la creazione di storie capaci di coinvolgere lo spettatore su più livelli di immedesimazione. Fautori e - in un certo senso - ideatori di questo filone sono Age e Scarpelli. Il loro tipo di scrittura è uno dei migliori esempi di organizzazione spaziale dei dialoghi, dei personaggi e delle vicissitudini, "un'orchestrazione audiovisiva della pagina [...] le sceneggiature di Age e Scarpelli sono *cinema senza film*"⁷¹. Gli intrecci proposti all'interno delle storie riescono a elevare il discorso sulla crisi dell'uomo moderno e dei rapporti di genere ottenendo risultati comici e tragicomici superlativi.

I due interpretano approfonditamente quella caratteristica fondamentale della Commedia che è il conflitto tra il soggetto, le sue pulsioni e i paletti che la società gli impone.⁷²

La commedia della castrazione assume connotati epici che richiamano a sé le grandi tematiche dell'incompiutezza dell'uomo e della morte (non sempre simbolica). I protagonisti di queste pellicole sono impotenti e imperfetti, non tradizionalmente integrati con l'accorrere della modernità o integrati male, alla perenne ricerca di un appagante senso di realizzazione che è quasi sempre a portata di mano ma mai veramente raggiungibile. I già citati *C'eravamo tanto amati* e *Dramma della gelosia* rendono notevolmente riconoscibile questo concetto. C'è la morte reale come *conditio sine qua non* per la comprensione dell'inefficienza del protagonista/dei protagonisti, quella conclusione inequivocabile che Lacan chiamerebbe *debito simbolico*⁷³, una sorta di pegno da pagare per permette al soggetto di seguire il suo percorso di

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ivi, p. 69.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ivi, p. 85.

⁷² Ivi, p. 87.

⁷³ Ivi, pp. 91-101. La ricerca di Jaques Lacan sul concetto di frustrazione e castrazione porta a complesse definizioni, qui spiegata da Grande: "La questione è assai complicata, ma si può semplificare dicendo che alla base del malessere del soggetto c'è un rapporto sbilanciato fra ciò che desidera, ciò che si crede di volere e ciò che stabilisce l'arresto della pulsione facendole intraprendere nuove mete. Questa dinamica è particolarmente importante per l'analisi del comico, dove il soggetto appare sempre sbilanciato verso desideri irrealizzabili, verso mete non volute fino in fondo o verso un immaginario modelli di comportamento e di realtà rispetto al quale le sue risorse sono insufficienti."

irrealizzazione. Basti pensare come all'inizio delle riprese, Scola aveva deciso di intitolare temporaneamente *Amore e Morte* quello che sarebbe poi passato alla storia come - appunto - *Dramma della Gelosia, tutti i particolari in cronaca*.⁷⁴

L'impatto con la modernità diffonde questa incompiutezza ideale come un morbo nella vita coniugale, costringendo soggetti maschili e femminili a fare i conti con la questione di genere. La crisi della virilità, l'emancipazione femminile, le nuove esperienze sessuali che coinvolgono tutti i livelli della sfera sociale, da quella medio-bassa delle case popolari al dramma del salotto borghese e infine, la gelosia in ogni sua declinazione (ma in particolare quella ossessiva e delirante) sono alcuni dei temi principali del prossimo capitolo; Tre casi studio, tre registi non propriamente compatibili ma accomunati dalla ricerca di un comico a tratti grottesco, ma tutto sommato realistico, che trova nella collisione tra vecchi e nuovi ideali di donne e uomini la base su cui poter iniziare a raccontare i disagi d'amore.

3.1 Dramma della Gelosia: i particolari di un triangolo amoroso (e politico)

Tra i tanti lavori di Age e Scarpelli, *Dramma della gelosia* (che a partire dal titolo non lascia spazio a fraintendimenti) tocca, grazie soprattutto alla maestria di Ettore Scola, buona parte delle tematiche precedentemente citate.

Una trama che parte con la più classica e romanzata delle storie d'amore, per poi evolversi in un particolare intreccio romantico e finire con un dramma preannunciato.

Alla fine del decennio, Scola sembra voler riassumere in una pellicola quello che gli anni Sessanta avevano lasciato in termini di cambiamenti sociali e che gli anni Settanta erano pronti ad ereditare. Come spesso vediamo fare nel panorama della Comedia all'italiana, e servendosi di un'originalissima modalità di scrittura improntata su uno stile giornalistico e investigativo, il film parte dalla scena finale e narra la storia di un tormentato triangolo amoroso tra i personaggi di Adelaide, interpretata da una Monica Vitti all'apice della carriera, Oreste, interpretato da Marcello Mastroianni e Nello, un Giancarlo Giannini da poco prestatosi al mondo della commedia.

⁷⁴ Pier Marco De santi, Rossano Vittori, *I film di Ettore Scola*, Roma, Gremese editore, 1987, p. 98.

Un uomo è accusato di omicidio e poco dopo il delitto, al mercato, è interrogato dalla polizia che cerca di ricostruire quanto accaduto. Un espediente narrativo perfetto per poter permettere all'uomo di raccontare la storia da capo, che inizia nel mezzo di un'ambientazione scenografica quasi surreale, voluta da Scola. Al termine della Festa dell'unità, mentre si stanno smontando le giostre, Oreste, un muratore militante del Partito comunista italiano, è adagiato, inerme, su un cumulo di macerie. Adelaide lo nota e senza esitare si precipita da lui. La donna era già da tempo innamorata dell'uomo, avendolo già visto camminare davanti al suo negozio di fiori a Verano.

L'amore tra i due arriva come un fulmine a ciel sereno, tanto che Oreste decide di lasciare la moglie per intraprendere la relazione con la nuova amante, non senza conseguenze, visto che la fine del matrimonio provoca la reazione della donna che in un impeto di rabbia manda Adelaide all'ospedale.

Passato lo spiacevole episodio, la relazione tra i due procede per mesi senza trovare ostacoli, prima dell'arrivo del terzo incomodo, Nello.

Quest'ultimo, un liberale pizzaiolo toscano, diventa molto amico di Oreste durante una manifestazione in cui i due rimangono lievemente feriti. Questa occasione rappresenta la nascita di una forte amicizia che porterà ad un'assidua frequentazione, tanto che presto anche Adelaide diventerà una presenza costante delle loro uscite mondane. Un episodio casuale sarà l'occasione per Nello e la donna di entrare in intimità e di rivelarsi il loro amore, che era già nato da tempo ma per questo tenuto nascosto a Oreste. Una vera e propria frequentazione prende vita alle spalle di quest'ultimo che, sempre più trascurato, inizia ad avere alcuni sospetti e a lamentarsi della donna con il suo migliore amico Ughetto. Dubbi che vengono risolti quando il malcapitato, spiandola dalla finestra, coglie in flagrante la coppia a scambiarsi effusioni. Per vendicarsi, Oreste invita Adelaide a pranzare alla pizzeria dove lavora Nello. Ne scaturirà un'accesa discussione tra i tre che porterà ad un nuovo ricovero in ospedale della donna. Inizia così il calvario di quest'ultima, fin troppo depressa e combattuta per poter prendere una decisione definitiva riguardo ai due spasimanti. Sotto consiglio della sorella, Adelaide si lascia corteggiare da Amleto, ricco ma incolto uomo d'affari.

Nel frattempo, Oreste è caduto in una profonda crisi esistenziale, a tal punto da fare pietà alla sua amata. Vani sono però i tentativi di riappacificamento tra i due, poiché dopo essere venuta a conoscenza del tentato suicidio di Nello, Adelaide corre in ospedale e in preda ad un marcato istinto protettivo, decide di lasciare il facoltoso industriale per restare insieme al fiorentino, diventando sua moglie.

Il dramma arriva proprio sul finale, quando i novelli sposi, proprio nel giorno delle nozze, si imbattono in Oreste che dorme per strada, ormai

ridotto allo stato di un mendicante. L'uomo non sembra infastidito alla vista della coppia, ma dopo essersi reso conto che i due stanno convolando a nozze, rimane offeso per non essere stato invitato, finendo poi per aggredirli fisicamente. La zuffa si conclude con il ferimento di Nello e la morte – inaspettata e involontaria – di Adelaide, intromessasi per fermare la lite.

Il film finisce con la scena del processo al colpevole, il quale chiede di essere condannato a morte. Il giudice non accoglie la richiesta di un uomo ritenuto mentalmente infermo e lo condanna a cinque anni di reclusione, di cui due da scontare in manicomio. L'ultima sequenza mostra il colpevole appena uscito di prigione che si immagina felice al fianco del suo amore.

L'analisi del film passa necessariamente per la descrizione dettagliata del carattere e della psiche dei tre protagonisti. L'invidiabile successo ottenuto tra la critica nazionale, francese e americana è da ricercare nell'originale tentativo di raccontare con le immagini e attraverso volti indimenticabili una storia popolare, tematiche umili e vicine allo spettatore, ma con una tecnica linguistica difficilmente riconducibile a esperimenti precedentemente realizzati. L'innovazione è da ricercare nella cronaca di un "rapporto conflittuale che si instaura a livello proletario fra traumi psicologici e amorosi, tra nevrosi e sentimenti"⁷⁵, il quale si avvale, per tutta la durata della pellicola, non solo di una singolare impostazione narrativa, basata sullo stile del giornalismo televisivo d'inchiesta, bensì di una recitazione arricchita da "un misto di elementi dialettali, di vocaboli presi dalla televisione, dalla politica"⁷⁶, il tutto per dare un'impronta comica eccessiva contrapposta alla tragicità delle storie dei protagonisti e alla loro percettibile goffaggine.

Prima che la loro relazione si trovi a dover fare i conti con l'improvviso arrivo di Nello, i due innamorati, per quasi mezz'ora di film, mettono abilmente in mostra la sincera infatuazione iniziale e spesso momentanea che ogni individuo tende a provare per la persona che ha al suo fianco.

Scola gioca con il montaggio, i movimenti della cinepresa e la musica di Trovajoli all'interno di un mondo creato ad hoc (allestito insieme a Luciano Licceri), che tanto intende ricordare il degrado di una città (letteralmente una discarica a cielo aperto⁷⁷) che rispecchia a pieno la decadenza culturale di una società che ha il mirino costantemente

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Fabio Fulfaro, *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*, di Ettore Scola, <https://www.sentieriselvaggi.it/dramma-della-gelosia-tutti-i-particolari-in-cronaca-di-ettore-scola/>, in Sentieri Selvaggi, 31 ottobre 2021, consultato in data 6 febbraio 2024.

puntato sul proletariato. Nonostante la volontà del regista di portare sullo schermo la condizione sentimentale mutevole e le conseguenze della gelosia malata e talvolta indecifrabile di tante persone travolte dal progresso-regresso, *Dramma della gelosia* è una chiara e profonda critica alle amministrazioni che a sua volta sfocia nella descrizione del sindacalismo e delle idee politiche della Roma dei muratori, dei pizzaioli, dei fiorai.

A volte l'ideologia politica sembra prendere il sopravvento sulle - solo apparentemente - leggere sequenze degli incontri d'amore dei protagonisti, lo fa mantenendo un registro comico che frammenta la storia per sottolineare come tutto il contesto sociale, dalla vita di coppia a quella della comunità, stia prendendo una piega malsana e immorale. Dal cartello con la scritta "leggete e diffondete la stampa comunista" che è l'ultimo elemento scenico ad essere rimosso durante lo smantellamento del *Luna Park* della Festa dell'unità, all'invettiva proposta da Oreste sulla incontrollata sporcizia delle spiagge con lo sguardo rivolto direttamente in camera, alle inequivocabili parole di Nello, sul posto di lavoro, durante la ramanzina del padrone del ristorante ("io chiacchiero ma non lecco, ma che avete paura che la catena di montaggio si intoppi e il padrone non vi dia più la paga?"), alla battuta pronunciata da Oreste nell'iconico *pic-nic* svoltosi nel bel mezzo di un'infelicitamente variopinta discarica (Adelaide: "puoi fare tutto di me! Chiedimi tutto!" E lui: "Domenica prossima vota comunista!", Fig. 4), sono solo alcuni degli esempi rintracciabili in una sceneggiatura ricca di spunti esegetici e anticonformisti.

3.1.2 Il decorso di una gelosia psicopatologica

"Ti amo come un pazzo!" è l'espressione più utilizzata da Oreste. Mastroianni indossa egregiamente i panni del rude e incivile barbaro che appare allo stesso tempo un corpo estraneo e omologato nello scorrimento incessante della vita della capitale e che ad un certo punto vede piombare nella sua grigia esistenza una donna sopra le righe capace di ridargli colore. Il duo aveva già regalato al pubblico un'intramontabile *performance* attoriale ne *La Notte* (Michelangelo Antonioni, 1961), cimentandosi, quasi un decennio più tardi, nell'interpretazione di due individui dalle caratteristiche diametralmente opposte. "Ti amo come un pazzo" non è una frase casuale per celebrare il rituale d'amore, ma è il primo sintomo di un'educazione retrograda che simboleggerà il carattere di Oreste per tutta la durata del film, a differenza di Nello, il giovane rivoluzionario che combacia con la rappresentazione più o meno riuscita dell'uomo adattatosi alla modernità.

In effetti, la pellicola insiste su come i due migliori amici siano diventati tali solo perché accomunati dall'esigenza di insorgere platealmente in piazza, sposando una causa più nobile e ampia di quanto non siano i loro bollenti spiriti. Sono scarse le affinità caratteriali dei due corteggiatori e, presumibilmente, inesistenti. Il loro primo incontro serve, infatti, a creare questo solco ideologico che sarà anche il motivo dell'indecisione di Adelaide. Al termine di una sommossa popolare brillantemente illustrata da Scola attraverso un alternarsi di fotografie, vicino ad una fontanella, Oreste fa la conoscenza del giovane, intento anch'esso a riprendersi dalle botte della polizia. L'adrenalina e un'accennata ubriachezza creano fin da subito una forte sinergia tra i due, che poco ci mettono a introdurre l'argomento tipico del film: Oreste accenna dell'esistenza di Adelaide e di quanto essa sia perfetta (e che "nell'atto intimo strilla e mozzica"), scatenando una pronta reazione di Nello, indisposto verso la monogamia e le relazioni importanti, "all'amore unico e possessivo non ci credo mica, anzi non lo trovo giusto" [...] vogliamo l'uomo libero, siamo contro il possesso dell'uomo su l'uomo, quindi bisogna essere anche contro il possesso dell'uomo sulla donna".

A questo punto Oreste, in totale disaccordo, giustifica le parole dell'amico con la sua giovane età. "Il lavoratore ha un solo bene ed uno solo, la propria donna, vogliamo levare pure quello? Sarebbe un grave errore politico degno di migliore causa".

La dimostrazione di come la generazione dei padri degli anni 60' fosse ancora restia a concedere libertà decisionali alla donna è perpetrata anche mediante le voci fuori campo dei giudici che commentano sistematicamente i fatti raccontati da Oreste durante il processo. Nello testimonia pubblicamente asserendo ad alcune affermazioni del rivale che in più occasione avrebbe giurato di ammazzare chiunque avesse provato a *toglierci* la donna. L'avvocato, che cerca una giustificazione ad ogni azione del suo assistito, interviene con voce squillante e con un lessico che Age e Scarpelli hanno reso volutamente stravagante. "*Io l'ammazzo* non è premeditazione, è solo un *modus dicendi*, un'iperbole retorica, un'immagine gergale".

Uno scambio simile avviene tra la moglie di Oreste e il suo legale, quando la signora, una volta scoperto il tradimento del marito, decide in prima istanza di vendicarsi denunciando il coniuge per adulterio. Peccato che quest'ultimo non fosse più perseguibile penalmente, come sottolineato dall'avvocato, sempre in direzione della cinepresa: il risultato è una sorta di ripasso legislativo per il pubblico in sala.

La pessima notizia ricevuta innesca la reazione della donna che nella scena successiva si presenta al mercato aggredendo la giovane rivale e mandandola all'ospedale.

Il tema della malattia d'amore torna prepotentemente attraverso le affezioni di Adelaide. Come descritto da De Santi e Vittori⁷⁸, la pellicola tende a denunciare una certa maniera di vivere i sentimenti che cambia notevolmente a seconda della classe sociale di appartenenza. In questo caso specifico, Adelaide è combattuta tra il desiderio di vivere "la libertà della coppia borghese"⁷⁹, posta al centro di un triangolo amoroso, e il rimanere fedele ai valori della chiesa. A dire il vero, il Vaticano rappresenterebbe l'unica soluzione per Oreste e Adelaide di vivere felici e contenti. Al ristorante, le lacrime della donna attirano l'attenzione di Nello che le prepara una pizza a forma di cuore. La rassegnazione della fanciulla è dovuta da un lato all'indebolimento dei sentimenti provati verso il suo compagno, dall'altro ad un problema burocratico: ovvero l'impossibilità di diventare la moglie di costui e di conseguenza di avere figli che portino il cognome del padre. Curioso pensare a come la legge sul divorzio sia datata 1° dicembre 1970, stesso anno di uscita di *Dramma della Gelosia*. "Ci sarebbe la *Sacra Ruota*",⁸⁰ esclama l'amante, ma Adelaide lo interrompe affermando che quello è un privilegio dei ricchi.

Pensando alle due strade percorribili, sembrerebbe che la ragazza, - nonostante i numerosi patemi e seppur con scarsa convinzione - alla fine intraprenda la seconda dopo aver sperimentato la prima per buona parte della narrazione. Il matrimonio con Nello avrebbe dovuto sancire la fine dei dubbi e l'allontanamento dai desideri proibiti della vita borghese.

Il film intervalla momenti di gelosia delirante, propria della scarsa elaborazione di un pensiero ragionevole da parte del burbero Oreste, ad altri di *sana* gelosia competitiva, durante i quali i due rivali d'amore cercano a tutti i costi di persuadere l'amata.

La gelosia di Oreste divaga non nel momento preciso in cui scopre il tradimento delle persone a lui più care, ma a seguito di un'architettata vendetta. Una delle scene più famose dell'opera è proprio quella della scenata al ristorante (fig. 5), durante la quale Oreste, vittima e carnefice, da sfogo a tutta la sua indole animalesca inveendo contro la donna e l'amico, lì per il suo turno di lavoro. L'eccessiva violenza fisica e verbale dell'uomo provoca un altro ricovero ospedaliero di Adelaide. Questo evento la porta ad intraprendere un'esilarante seduta dallo psicanalista che pare l'ennesima stoccata di Scola alla frivolezza di certe istituzioni, ad una società che non si preoccupa dei problemi della gente, minimizzandoli. Durante la visita, vengono a galla i cliché tipici delle sedute terapeutiche (l'infanzia, sogni ricorrenti), ma il dottore non

⁷⁸ P. M. De santi, R. Vittori, *I film di Ettore Scola*, op. cit., p. 100.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Così Oreste chiama la Sacra Rota.

sembra essere interessato al discorso, tanto da lasciare temporaneamente la stanza. Tanto emblematica quanto attualizzata è la domanda della donna: “Può un sistema nervoso essere ancora innamorato di colui che la corcata de botte?” Il dottore risolve la questione con estrema sfrontatezza: “il suo malessere dipende essenzialmente dal fatto che lei si ritiene un caso unico e disperato, invece, amando due uomini lei oggi come oggi è al di sotto della media”. Il rapporto tra uomo e donna è la punta dell'*iceberg* di un'ulteriore complessità tematica voluta dal regista, che analizza gli effetti della questione di genere e della gelosia su generazioni differenti e sullo sfondo di una Roma atipica che fatica ad attenuare il contrasto tra classi e culture diverse. *Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca* è “un'analisi profonda del mondo dei semplici, con tutte le loro miserie e frustrazioni, solitudini e alienazioni, omologazioni e passioni”⁸¹. Lo stesso Scola dichiara quest'intenzione di voler portare sullo schermo il risultato della sottomissione del proletariato all'appariscente cultura borghese in un'intervista a Jean Gili all'interno de *Le cinèma italien*:

In dramma della gelosia c'era l'analisi della sottocultura [...] Le classi proletarie ricevono messaggi di consumo, dalla televisione, dai fotoromanzi, dai fumetti. Volevo vedere come questi messaggi sono assorbiti, ripetuti e restituiti. In questa operazione, le classi proletarie rinunciano alla loro tradizione e alla loro cultura.⁸²

Quanto appena descritto rientra in un'analisi più ampia sul cambiamento che avviene tra la prima Commedia successiva alla guerra e il cambio di registro avvenuto grazie al *boom*, che ha visto imporsi lo sbilanciarsi di tutte le classi sociali verso la visione di una società del godimento e del piacere⁸³, dove regnano ambizioni impossibili e vere e proprie illusioni. “In contrast, not only does *commedia all'italiana* exclude the possibility of such harmony between pleasure and duty, but it also shows enjoyment as illusory.”⁸⁴

I volti noti della Commedia all'italiana orientano lo spettatore verso un'esponentiale proliferazione di immagini che mostrano e mercificano il piacere, l'affetto e i sentimenti.

Cambiano gli scenari in cui si raccontano le storie: le città diventano più ingombranti, vive e trafficate d'inverno, mentre d'estate la

⁸¹ De santi, Vittori, *I film di Ettore Scola*, op. cit., 1987, p. 100.

⁸² Jean Gili, *Le Cinèma Italien*, Paris, UGE, 1978, p. 289, citato in De santi, Vittori, *I film di Ettore Scola*, op. cit., 1987, p. 100.

⁸³ Andrea Bini, *Male anxiety and psychopathology in film comedy italian style*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 146-148.

⁸⁴ Ibidem.

Commedia si riempie di scene marittime, spiagge e ombrelloni, tanto che a volte la si finisce con l'attribuirle l'appellativo di *ombrellonistica*. Sono immagini che ostentano un ego palpabile e una vita di piaceri che si intersecano con la malinconia di imprevedibili vicende private.⁸⁵

Ogni luogo diventa un pretesto per mettere in mostra lo stile di vita dei protagonisti e dove i divi di questo genere atipico lottano per sentirsi a proprio agio con il mondo in divenire che li circonda, "la proiezione di una società corrotta che divora soprattutto i più deboli"⁸⁶

A cercare, invano, un posto nel mondo è proprio Adelaide. Scola indaga sapientemente le crisi isteriche ed esistenziali in uno dei suoi esperimenti sui rapporti umani più riusciti. "Quando manca la volontà di vivere, la scienza è impotente", esclama la ragazza, lungodegente in ospedale dopo il tentato suicidio. L'eutanasia per amore è un tema scottante ma comunque preso di mira dalla Commedia. Resta da capire se questa parziale derisione dell'atto estremo del suicidio fosse un modo per stigmatizzarlo o più semplicemente un espediente narrativo al fine di rendere più accattivante la trama. Nel film di Scola diventa la normalità, un mezzo come un altro di dimostrazione di affetto o di ricatto ("con questo gesto mi hai fatto capire che mi ami più di tutti di gran lunga"). Per Schopenhauer il suicidio per amore arriva con "i gradi più alti dell'innamoramento"⁸⁷ e come alternativa alla follia (o meglio, alla perdita di contatto con la realtà). È da considerarsi in tal senso una dimostrazione di desiderio e passione, che arriva quando la nausea per un amore non corrisposto "supera perfino il terrore della morte"⁸⁸.

Nel film, il probabile climax è raggiunto nella scena della collina che altro non è se non l'espressione impersonificata della crescente dicotomia che si stava delineando tra il vecchio e il nuovo (fig. 6). Adelaide deve prendere una decisione e per farlo porta i suoi amati in un luogo distante dal frastuono dei clacson e dagli occhi indiscreti della gente. L'avvolgente fotografia di Carlo Di Palma non nasconde il degrado che si dipana attorno a uno dei pochi spazi verdi intravisti in città. L'illusione di un silenzio accompagnato dai rumori in lontananza scandisce il tempo filmico dettato dai primi piani dei tre personaggi. Adelaide descrive aspetto fisico e carattere di entrambi proprio mentre la cinepresa li inquadra, facendo scorgere ogni singolo particolare, compreso il tic alle sopracciglia di Oreste. Prima si elencano i pregi:

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Fabio Fulfaro, *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*, di Ettore Scola, <https://www.sentieriselvaggi.it/dramma-della-gelosia-tutti-i-particolari-in-cronaca-di-ettore-scola/>, in Sentieri Selvaggi, 31 ottobre 2021, consultato in data 6 febbraio 2024.

⁸⁷ Arthur Schopenhauer, *L'arte di trattare le donne*, Milano, Adelphi, 2008, p. 60.

⁸⁸ Ibidem.

“Tu Nello mi piaci perché sei moderno, personale, fresco, non Romano, tu Oreste c’hai l’attrazione dell’uomo fatto. Sei generoso, molto riccio, forte.” Poi i difetti: “Ma sei geloso, materiale, alzi le mani e sei pure un tantino poco igienico”. La conversazione - che anche qui è intervallata dal racconto che buca la quarta parete - porta ad una conclusione forzata e non voluta, ma che pare la soluzione temporaneamente più efficace. Il tentativo di affacciarsi alla modernità è tale solo negli intenti, perché la proposta di un triangolo amoroso dura giusto il tempo di un ciak (fig. 7)

Oreste sta impazzendo. Lo si nota dal discorso con l’impassibile amico Ughetto (con il quale finge *contentezza* mentre le lacrime gli attraversano il viso) e con Bertocchi, segretario della sezione del partito, al quale domanda se ci potesse essere una correlazione tra la lotta di classe e la sofferenza d’amore. La perdita di senno dell’uomo che non riesce a più a manipolare colei che ha deciso di andarsene. La visione registica di Scola è ben individuabile all’interno dell’opera, esaltata da un utilizzo del comico “in chiave grottesca e farsesca: quindi ne gonfia e dilata i caratteri, i linguaggi e le situazioni”⁸⁹. Nello specifico, alcune scene sono veri e propri esercizi d’arte e sperimentazione cinematografica. La frenesia e i dettagli dei movimenti di macchina della scena iniziale, con Adelaide sulla giostra. Il suo incontro con Oreste che diventa una sorta di raffigurazione pittorica dell’amore in un contesto di degrado (che a tratti ricorda l’arte di Pistoletto, fig. 8). Le sequenze oniriche utili a descrivere lo stato di deturpamento psichico in cui sprofonda Oreste, che nella disperazione chiede aiuto ai gitani, i quali lo conducono, tramite un buffo rituale, al sogno di una vita insieme alla sua amata. La gelosia accompagna le battute dei tre protagonisti per tutta la durata della pellicola, raggiungendo livelli surreali, come quello del finale. Proprio negli ultimi istanti di vita di Adelaide, la sceneggiatura si ritaglia uno spazio per riassumere ciò che fino a quel momento il film ha cercato di narrare. Quando la donna scopre che l’assassino non è il suo novello marito, bensì Oreste, decide di perdonare il primo e rimproverare il secondo, che non reagisce bene: “Ma come, a lui dici *ti perdono* e a me *te possino ammazzatte?*”

3.2 La parodia dell’amore moderno: il cinema di Pasquale Festa Campanile

Il cinema di Pasquale Festa Campanile è uno degli esempi più brillanti di rappresentazione della vita di coppia. Il suo nome è stato quasi sempre legato a Titanus, che lanciò la sua carriera da sceneggiatore già

⁸⁹ De santi, Vittori, *I film di Ettore Scola*, op. cit., p. 48.

dagli anni '50, grazie alla consolidata collaborazione con Massimo Franciosa e con alcuni dei più grandi registi del dopoguerra, tra cui Risi, Bolognini e Visconti. Proprio quest'ultimo si dimostrò diffidente dal voler affidare parte della sceneggiatura di *Rocco e i suoi Fratelli* (Luchino Visconti, 1960), a Festa Campanile e Franciosa, all'epoca due promettenti scrittori. Tuttavia, lo stile apportato dal duo fu una rivoluzione per l'impostazione classica del Neorealismo rosa che stava subendo influenze di urbanizzazione e modernità. I cambiamenti principali si verificano in quasi tutti gli ambiti della produzione, dalla messa in scena alla sceneggiatura, in cui si possono riscontrare: "un'ambientazione circostanziata, struttura corale, dialoghi rapidi e vivaci, attenzione costante al dato privato e sentimentale."⁹⁰ Si evidenzia un approccio spigliato alla struttura del racconto, l'ottimismo che pervade la vita dei personaggi, anche nelle situazioni più critiche, ma soprattutto la briosa caratterizzazione di quest'ultimi. Il regista ha sempre cercato l'approvazione del pubblico, cercando di entrare in sintonia con esso anche attraverso uno stile non del tutto conforme allo *standard* comico dell'epoca. "Un'antitesi perfetta della Commedia all'italiana"⁹¹, le commedie di Festa Campanile tendono al grottesco e al paradossale senza necessariamente voler fare i conti con una veritiera rappresentazione sociale. Gran parte della sua cinematografia si serve dell'assurdo per donare al pubblico un particolare ritratto della crisi del patriarcato: Non solo *Adulterio all'italiana* (1966, il caso studio che verrà analizzato nelle prossime pagine), ma anche pellicole come *Dove vai tutta nuda?* (1969), *Il marito è mio e l'ammazzo quando mi pare* (1968) la già citata *La matriarca* e più tardi, *Come perdere una moglie... e trovare un'amante* (1978), esprimono i concetti semi-inesplorati dell'emancipazione femminile così come alcuni *taboo* sul sesso e sulla psicosi d'amore ancora oggi scarsamente sdoganati.⁹² La figura della donna è centrale e detta i ritmi della storia. È lei ad introdurre i temi dell'emancipazione sessuale e a smascherare le malefatte, i tradimenti e l'ipocrisia dell'uomo. Le gag, le battute e una recitazione che strizza l'occhio alla *Slapstick comedy* servono a rivelare la cronaca di amori diffuso ma implicito e spesso filtrato, così come il sesso, il quale è senz'altro il contenuto primo della filmografia del cineasta ma che allo stesso tempo si cerca di non rendere scabroso. Raramente i nudi messi in scena sono essenziali ai fini della rappresentazione. In generale, l'intento è quello di esprimere

⁹⁰ Alessandro Ticozzi, Tra cinema e letteratura: ritratto di Pasquale Festa Campanile, <https://www.quartopotere.com/archivio/articoli/incontri-e-reportage/ritratti/articolo-1309>, in Quarto Potere, tutto su cultura e spettacolo, 5 ottobre 2011. Consultato in data 11 febbraio 2024.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

la necessità di raccontare determinati temi sentimentali senza mai descriverli. [...] si avverte un'evidente consonanza con l'idealismo di un amore romantico, assoluto, di pura possessione, al di fuori di qualsiasi legame sociale, di qualsiasi ipocrisia morale; e nello stesso tempo c'è la volontà di non rappresentarlo, di raccontarlo con allusioni ironiche, beffarde, sarcastiche; di nascondersi dietro la maschera di uno scetticismo che è, appunto, una maschera.⁹³

3.2.1 Adulterio all'italiana: gelosia tra emancipazione femminile e maschere slapstick

I temi appena descritti della sconfinata filmografia di Festa Campanile sono ricorrenti all'interno dei dialoghi e degli scenari *pop* di *Adulterio all'italiana*, titolo dai rimandi inequivocabili. Uscito per la prima volta nel 1966 e riadattato nel 1978 a causa del rinvigorito controllo della censura di quegli anni, il film è un prodotto culturale leggero appartenente ad una tipologia di cinema che riassumeva senza intoppi il volere di chi lo aveva pensato. Una sorta di *Slapstick* adattata al panorama cinematografico di un *boom* ancora condizionante, seppur in fase di declino.

Marta (Catherine Spaak), è una donna e moglie vivace ed indipendente, ma anche molto innamorata del marito Franco, interpretato da Nino Manfredi. Alla scoperta del tradimento di lui (che avviene nella prima scena del film) con la sua migliore amica Gloria, (Maria Grazia Buccella) la donna decide che sia giusto ottenere giustizia e parità e che il prezzo da pagare per il marito sia che anch'essa lo possa tradire con un altro uomo. Le conseguenze di questa geniale trovata portano ad un'esilarante serie di gag, equivoci e scenate di gelosia che proseguiranno fino al tetro finale. L'iniziale contrarietà di Franco porta alla temporanea separazione della coppia con Marta intenta a tornare a casa della madre. La disperazione di lui lo costringe ad inseguirla fino al *gate* dell'aeroporto per convincerla a restare, accettando così la proposta. Ha inizio la serie di situazioni comiche in cui Marta provoca il coniuge con l'intento di renderlo sempre più geloso e pentito dei suoi comportamenti, ma ciò che ottiene è solo una delirante gelosia, colma di rabbia e futili pretese.

La prima occasione buona per lei risulta essere una delle tante cene aziendali organizzate dai capi di Franco, in cui beve al punto da non ricordarsi cosa avesse fatto la sera prima. Il marito sfrutta questa occasione per farle credere che lei gli abbia messo le corna e quindi i due possano finalmente tornare alla normalità. Ben presto la donna

⁹³ Ibidem.

scoprirà l'ennesima menzogna raccontatale. Non basta l'aiuto dell'amico Roberto (Gino Pernice) che al contrario proverà a sottrargli l'amata alle sue spalle. Una serie di indizi lasciati volutamente da Marta in giro per casa spingono Franco verso una ridicola e profonda ossessione che lo porta a gesti estremi, tra cui un tentato omicidio, un travestimento al femminile e un finto avvelenamento. Proprio questi gesti sconsiderati riescono a far riavvicinare la coppia, con la donna sommersa dai sensi di colpa per essersi presa gioco del marito per troppo tempo. Alla fine, è Franco ad averla vinta, poiché la moglie gli rimane fedele, ma il prezzo pagato è stato sicuramente alto.

La commedia altro non è che una slapstick moderna e tutta giocata su uno stile italianissimo. I personaggi sono carismatici (le donne di più) e tutto il contorno, dai costumi, alla musica, ai paesaggi autunnali, combacia perfettamente con il ritmo incalzante della sceneggiatura dello stesso Festa Campanile. Anche la canzone ridondante di Carmen Villani è un elemento narrativo che viene fuori nei momenti in cui si vuole sottolineare una certa trasgressione femminile: il testo della canzone *Bada Caterina*, scritta da Trovajoli, parla di una ragazza che non vuole sottostare alle regole del (presunto) padre ma tenere il giradischi acceso e ballare fino a tarda notte. Parole che vanno a braccetto con la dirompente personalità di Marta, la quale dimostra che il suo ruolo non può essere soltanto quello della casalinga ubbidiente. Franco è il ritratto del tipico uomo d'affari noncurante delle richieste d'attenzioni della consorte ma che torna ad importarsene solo quando minacciato da un'ipotetica infedeltà coniugale.

La scena iniziale offre già tanti indizi sulla caratterizzazione del protagonista maschile, ma anche uno spunto riflessivo sul mutato sentimento d'amore. L'ambientazione è unica e tratti surreale. Franco e l'amante di una notte, Gloria, si trovano a casa di lei, la cui camera da letto è posta sul tetto dentro un cubo di vetro (fig. 9). I titoli di testa si soffermano per più di un minuto sull'ambiguità dell'edificio, quasi a voler sottolineare come lo stile eccentrico che simboleggerà l'intera pellicola. Anche le prime battute servono a mantenere costante questa sorta di alienazione dei personaggi. La ragazza sostiene di non essere "una facile" e pensando di aver finalmente trovato l'uomo ideale, benestante e soprattutto non bugiardo, esclama con soddisfazione che non avrebbe più cercato di tagliarsi le vene. Torna in questo caso il tema legato alla frivolezza con la quale viene trattato il suicidio e ai suoi numerosi e tragicomici tentativi. Dall'atteggiamento di Franco capiamo come quella non fosse la prima volta ma, al contrario, un'abitudine (difatti, sul finale i due si incontreranno proprio all'ospedale). L'ennesimo adulterio viene prontamente smascherato dalle due donne che per puro caso sono amiche strette. Dopo una movimentata sequenza

di corsa velocizzata in perfetto stile *slapstick*, su e giù per le scale di un fatiscente palazzo, il film entra nel vivo del rapporto coniugale dal quale è possibile ricavare alcune importanti riflessioni sulla questione di genere e della parità dei diritti, nonché sugli effetti della gelosia ossessiva. L'uomo tenta di giustificarsi e di farne una ragione d'onore con alcune esclamazioni tipiche della persona colta con le mani nel sacco, come "è stata una cosa fisica, senza importanza, devi essere superiore a queste cose!" e alla richiesta di Marta di contraccambiare il tradimento del marito, costui ribadisce: "non posso accettare, sono un uomo! Hai il dovere di perdonarmi, lo fanno tutte! La risposta della moglie, mentre prepara la valigia con l'intenzione di andarsene di casa, è eloquente e sintomo di emancipazione: "le donne sono uguali agli uomini, quando ci si vuole bene non ci sono cose che il marito può fare e la moglie no, io non sono una moglie come tutte le altre", e ancora lui: "certo un uomo e una donna sono uguali, l'ho sempre pensato, ma non fino a questo punto!".

Anche se ancora pareva essere una prerogativa della donna borghese, di buona famiglia e preferibilmente senza figli (come Marta), l'indipendenza femminile nella vita di coppia stava provando a rivendicare la sua ragion d'essere. È bene ricordare il brusco e repentino cambio della generazione attoriale avvenuto nei primi anni Sessanta, che causa una rivalutazione del pubblico e che vede cambiare anche i modelli di identificazione.⁹⁴ Le forme prorompenti degli anni Cinquanta vengono sostituite dalla presenza di giovani attrici con una fisicità opposta a quella delle loro predecessore. Corpi più snelli e delicati, come quelli di Stefania Sandrelli, Claudia Cardinale e – per l'appunto – Catherine Spaak. Un nuovo prototipo di bellezza "più sottile, morbido"⁹⁵, un corpo "continuamente esposto"⁹⁶ ed un viso di lineamenti fortemente adolescenziali, *efebici*⁹⁷, pulito e privo di difetti, "adatto a rappresentare i segni del cambiamento in corso."⁹⁸ Un'alterazione dell'estetica e del gusto soggettivo alle quali gli uomini pongono una particolare attenzione ostentando in tal senso un debole grado di adattamento. Un esempio, per quanto marginale, lo si riscontra nelle parole di Roberto, amico e collega di Franco. In preda agli effetti di alcune compresse eccitanti, l'aggressore rincorre Marta (di nuovo sui quadri svedesi e poi sui tetti della città) gridando: "Marta, sei magra ma mi piaci lo stesso!".

⁹⁴ Laura Busetta, Federico Vitella (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, in Schermi, storie e culture del cinema in Italia, a. IV, n.8, luglio-dicembre 2020, p. 64.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Mariapaola Pierini, *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*, Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano, n. 11, 2015, p. 105, in L. Busetta, F. Vitella (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, luglio-dicembre 2020, p. 64.

⁹⁸ Ibidem.

[...] Su questa generazione di dive ricade il compito di interpretare personaggi di giovani donne che esplorano inediti spazi di libertà e indipendenza e quindi i loro corpi si fanno più inquieti, mostrandosi scomposti, disarticolati, dinamici, inconsueti nelle movenze, conservano una spensieratezza infantile e al tempo stesso esprimono una sorta di disincantata maturità.⁹⁹

In effetti, la fuga sui tetti, con tanto di salti e acrobazie, per quanto banalmente comica, denota inconsuete caratteristiche fisiche.

La gelosia in *Adulterio all'italiana* si manifesta anche per questo motivo. Franco non è ancora del tutto consapevole dell'indipendenza decisionale che stava ottenendo la donna negli ultimi anni, e mai poteva immaginare che un avvenimento così ordinario avrebbe messo fine al suo matrimonio o, ancora peggio, alla fedeltà della moglie, fino ad allora mai messa in discussione. Il nuovo approccio alla vita sentimentale è già entrato a far parte della quotidianità del matrimonio. La gelosia del ricco borghese inizia a imboccare la strada del delirio possessivo fin dalle prime uscite in solitaria della moglie. Iniziano i pedinamenti, i continui controlli (borsa, origliare le chiamate, domande assillanti). C'è anche lo spazio per un involontario e simbolico collegamento con *Dramma della gelosia*. Quando Marta lascia che Gloria l'aiuti a trovare l'uomo più adatto all'amplesso vendicativo, le due si trovano all'interno di una palestra, sospese a mezz'aria, sedute nel mezzo di un quadro svedese (fig. 10). Proprio quei quadri svedesi simbolo di modernità e del triangolo amoroso che a Oreste, protagonista del film, non piacciono proprio. In *Adulterio all'italiana*, le due donne sono posizionate nel mezzo dell'inquadratura, circondate da atleti che durante l'esercizio coprono anche il ruolo di papabili corteggiatori.

In fin dei conti il comportamento di Marta fa parte di un gioco maliziosamente architettato per indurre il suo compagno ad essere un buon marito e fargli intendere – con le buone e con le cattive – che per lei dovrà cambiare stile di vita. Lo scherzo prende per una piega distruttiva e tutt'altro che ironica quando Franco inizia a manifestare la follia dell'uomo impotente e ferito nell'orgoglio. La scena dei letti separati coincide con l'aumento di consapevolezza del proprio potere persuasivo da parte dell'uomo nei confronti della moglie. “Come devo fare per rimanere solo?” domanda Franco, “non ti dovevi sposare” replica Marta (fig. 11). Ne consegue un doppio gioco speculativo da parte dei due protagonisti pronti a darsi battaglia sul terreno dei sensi di colpa. Incoerenti tentativi di avvelenamento, la convinzione di aver commesso un omicidio, esilaranti inseguimenti e *gag keatoniane* sono la giusta dose di intrattenimento per un film al quale il regista può solo regalare un lieto fine, in armonia con le commedie leggere di tanti suoi

⁹⁹ Ibidem.

colleghi e in disappunto con la malinconia latente del lavoro di altri. C'è spazio anche per più di un riferimento alla mutevolezza delle leggi che porta ad un'abituale consultazione del Codice civile. Marta fa appello agli obblighi del marito nel rapporto matrimoniale quando quest'ultimo decide di dormire in letti separati. L'uomo è invece costretto a ripassare la legge sul Delitto d'onore, poi rassicurato dai pochi anni di prigione che lo attenderebbero se qualcuno dovesse venire a conoscenza del crimine commesso.

Il volto di Manfredi è una maschera. Trucco abbondante, espressioni che poco hanno da invidiare al cinema muto, recitazione teatrale e in certi momenti esagerata. Ciliegina sulla torta, il travestimento finale, concepito in un momento di lucida sconsideratezza. Una sorta di gelosia competitiva ribaltata, in cui il delirio è solo un pretesto per inscenare una comicità bizzarra. L'ossessione di Franco lo porta a competere con la moglie per allontanarla dalle grinfie del viscido presidente d'azienda. "È in questo senso che la maschera si lega alla dimensione della parodia, intesa come procedimento riflessivo di deformazione e rovesciamento."¹⁰⁰ La rappresentazione di un uomo in piena crisi, incapace di riconoscere il suo ruolo e di convalidare la richiesta di libertà della moglie, raffigurato nelle vesti disperate di una brava adescatrice (fig. 12). La rivoluzione non è ancora completa, poiché le scenate del marito conducono ancora una volta la moglie ad un adeguamento e ad alla possibile sopportazione delle future scappatele di un uomo che non sembra essere cambiato granché. Il bacio finale risolve tutto, ristabilisce l'ordine, i due tornano a casa felici ed innamorati. Nessun tipo di insegnamento esce allo scoperto per celebrare l'avvento della modernità, al contrario, sembrerebbe verificarsi l'ennesimo passo all'indietro, il trionfo della gelosia come dimostrazione d'amore.

3.3 Antonio Pietrangeli, il regista delle donne

The director of Women è l'appellativo scelto da Emma Van Ness per il titolo di un saggio dedicato al cinema di Antonio Pietrangeli¹⁰¹ e in particolare a come il regista investigasse, attraverso le sue opere, la figura femminile. Può il lavoro di Pietrangeli essere rappresentativo e

¹⁰⁰ Laura Busetta, *Maschera, deformazione, parodia nel cinema italiano*, Fata Morgana, a. VIII, n. 22, gennaio-aprile 2014, p. 53.

¹⁰¹ Emma Katherine Van Ness, *Antonio Pietrangeli, the director of women: feminism and film theory in postwar italian cinema*, London, Anthem Press, 2020.

precursore di alcune importanti messaggi della *feminist film theory*? Può davvero essere interpretato come testimonianza della questione di genere e della crisi della mascolinità?¹⁰²

Nonostante la centralità della donna nella trama e un grande numero di film con protagoniste al femminile, storia e rappresentazione non sempre rendevano giustizia a ciò che poteva avere le sembianze di un messaggio sociale. Come già detto, Per Fullwood le premesse femministe del cinema di Pietrangeli perdevano valore per via di dialoghi non eccessivamente impegnati e per la scontata riproposizione di copri femminili sessualmente oggettivati.¹⁰³ Non basta nemmeno la volontà dell'autore di essere metacinematografico per differenziarlo dai suoi colleghi. È molto probabile che la realtà risieda nel mezzo. Pietrangeli è senza dubbio un anticipatore di questa tendenza a raccontare l'emancipazione della donna per quanto riguarda i diritti sociali ma anche la sua oramai esplicita e attiva sessualità, portando alla luce il problema del patriarcato. Come evidenziato da Bini, "Pietrangeli switches commedia all'italiana's point of view by putting to the foreground its female characters, victims of a sexist society only apparently democratic and egalitarian."¹⁰⁴ Chiamare Pietrangeli *il regista delle donne* è una chiara provocazione nei confronti di un cinema che più provava a raccontare la questione femminile e più si allontanava dalla realtà, finendo col rendere centrale un altro argomento collegato a questo fenomeno, ovvero la crisi della virilità maschile. Un esempio è *La visita*, film che parte con premesse del tutto femminili ma che finisce col rappresentare l'inadeguatezza dell'uomo rispetto alle donne che lo circondano. Pina (Sandra Milo), è in cerca di un marito e scende a inutili compromessi per rimediare uno. L'uomo da lei scelto è Adolfo (François Périer), personaggio sgradevole e inadatto al contesto nel quale verrà inserito, spinto alla conoscenza di Pina solo per un interesse meramente sessuale, che non si esprimerà solo con la protagonista ma anche con le altre figure femminili. La storia è racchiusa nell'arco di una giornata e alla fine di essa ciò che rimane allo spettatore è la sensazione di un legame impossibile tra un uomo omologato alla volgarità generale e una donna che tenta di evadere dalla mediocrità.

Quello che viene messo in mostra (*monstrum*, appunto) senza infingimenti o mascheramenti nei film di Pietrangeli è di fatto il doppio sguardo paradossale del maschile sul femminile. Attrazione per la donna ancora *non* corrotta dalla penetrazione sessuale e repulsione per

¹⁰² Ivi, pp. 5-6.

¹⁰³ Natalie Fullwood, *Commedie al femminile: The Gendering of Space in Three Films by Antonio Pietrangeli*, in Paola Zito (a cura di), *Italian Studies*, n. 1, gennaio-aprile 2010, pp. 85-86.

¹⁰⁴ A. Bini, *Male anxiety and psychopathology in film comedy italian style*, 2015, op. cit., p. 203.

la donna *già consumata*. Il femminile è quindi una sorta di linea di confine temporale, un oggetto a tempo.¹⁰⁵

Le donne che non appartengono a queste due categorie diventano figure mostruose proprio perché ribellatesi al dominio maschile. La commedia al femminile del regista si differenzia dalle altre per la caratterizzazione dei personaggi: quelli maschili rimangono predatori inetti ma non più simpatici come una volta (i vari Manfredi, Tognazzi e Mastroianni chiamati per il ruolo di co-protagonisti) mentre i personaggi femminili, sfuggono o tentano di sfuggire al controllo dei primi, in pratica

Smettono di essere una rassegna di corpi o di posizioni familiari (moglie, amante, figlia, sorella) e si riempiono di una indipendenza e di una tragicità perturbante. La donna che rifiuta la sua oggettivizzazione, ma che non riesce a rendersi soggetto, rivela la sua dimensione aberrante che non può che portare alla soppressione, ora morale ora fisica, della sua mostruosità.¹⁰⁶

La fuga della donna dalla possessione, dallo sguardo e dal desiderio maschile non può coincidere appieno con l'intenzione di un regista dello stesso sesso dal quale tenta di mantenere le distanze.¹⁰⁷

3.3.1 La parmigiana e Il Magnifico Cornuto: crisi dell'uomo moderno e donne indipendenti

Due sono, a mio avviso, le pellicole di Pietrangeli che esprimono marcatamente e distintamente i rapporti di genere dell'epoca, la prima da un punto di vista prettamente femminile, mentre la seconda (di un solo anno più vecchia) ha un occhio rivolto alla società ma con la lente d'ingrandimento puntata sulla figura del maschio geloso.

Ne *La Parmigiana* (tratto da un romanzo di Bruna Piatti, 1963) ritroviamo la coppia Manfredi-Spaak, anche se cronologicamente questa è la loro prima collaborazione. La trama è piuttosto semplice, poiché racconta le vicende di Dora e dei suoi amanti.

Scappata dalla casa dello zio prete dopo aver corteggiato un seminarista, inizia un viaggio sentimentale alla ricerca dell'amore e di una vita agiata. Dopo il seminarista, che la abbandona durante il

¹⁰⁵ Ruggero Ragonese, *La donna mostro: l'aging nella Commedia all'italiana tra generi e genere*, in *Aging, sessualità e cinema nella cultura italiana del secondo dopoguerra* (a cura di) Elisa Mandelli, Valentina Re, a. V, n. 10, luglio-dicembre 2021, p. 99.

¹⁰⁶ Ivi, p. 100.

¹⁰⁷ Ivi, p. 101.

soggiorno a Riccione, Dora si infatua del fotografo Nino Mecioti (Manfredi), sapendo di non poter sperare in una relazione duratura. Infine, è la volta di Michele (Lando Buzzanca) un poliziotto siciliano assai geloso, ma anche con lui le cose non funzionano. Quando si rende conto dei fallimenti accumulati, decide di fare ritorno a casa e di dichiararsi a Nino, resasi conto di come fosse l'unico per il quale avesse mai provato qualcosa di concreto, ma costui è già fidanzato con Iris, promessosi a lei per assicurarsi un lavoro e una casa.

Dora rimane sola, ormai consapevole di non essere obbligata a trovare un uomo per poter vivere serenamente.

C'è chi, come Ragonese, ha trovato delle similitudini tra la protagonista de *La Parmigiana* e *Lo scapolo*¹⁰⁸, quasi come se il primo film fosse una versione al femminile del secondo, con la differenza che Sordi, in quanto uomo, potrà sempre provare a reintegrarsi socialmente, mentre la vita di Dora è sempre posta sotto lo sguardo critico degli *altri* che alla fine la faranno sentire sola al mondo (fig. 13).

La *Parmigiana* descrive l'Italia del *boom* dal punto di vista di un'adolescente che si sente inadeguata nel suo essere oggetto di desiderio dei tanti uomini e di invidia per altrettante donne. Aiutato da due pezzi da novanta come Scola e Maccari, il regista ci racconta l'approccio alla scalata sociale da parte di una ragazzina che mai potrà ambire all'esistenza agiata che a lei sembra così a portata di mano. Il film "mette alla berlina i vizi della borghesia quanto i passi laterali – e mai in avanti – delle classi meno abbienti."¹⁰⁹

Tra i tanti attori che hanno saputo incarnare accuratamente lo spirito d'immoralità borghese, Ugo Tognazzi è stato capace di veicolare – grazie ad una presenza scenica singolare ed emblematica – le criticità sentimentali e sessuali di un'epoca contraddittoria e in costante cambiamento. Un'attenzione particolare ai meccanismi relazionali del matrimonio e del pressoché automatico adulterio ad esso collegato, alle crisi d'identità e ad una sessualizzazione non più tenuta in ostaggio bensì uscita allo scoperto grazie ai media, al cinema e alla pubblicità. I personaggi da lui interpretati sono sempre in grado di creare una forte tensione sessuale, complice un carisma eccezionale che permette di sedurre e di farsi sedurre, anche se non è ancora arrivato il momento per la messa in scena di espliciti amplessi, coniugali o adulteri che siano: persino i baci risultano ancora teatrali e poco romantici.

¹⁰⁸ Ivi, p. 96-97.

¹⁰⁹ Raffaele Meale, *La Parmigiana*, <https://quinlan.it/2015/10/20/la-parmigiana/>, in *Quinlan*, rivista di critica cinematografica, 20 ottobre 2015, consultato in data 12 febbraio 2024.

*Quello della relazione di coppia, della poligamia, del matrimonio e dell'adulterio, anche nella variante significativa della riflessione sul divorzio, nell'evidente scenario di resistenze culturali rinforzate dalla dominante politica democristiana, è il tema privilegiato di molte pellicole che vedono appunto Tognazzi protagonista.*¹¹⁰

La comprensione dei ruoli proposti dall'attore passa necessariamente anche dalla conoscenza della sua vita privata. Difatti, Tognazzi diventa una sorta di simbolico *testimonial* delle rivoluzioni della vita di coppia, dell'indipendenza sessuale e del divorzio, proprio a causa dei suoi tre matrimoni e dei quattro figli avuti con donne diverse, caso unico e discusso del divismo nazionale di quegli anni.¹¹¹

Passato in sordina e sminuito dalla critica dell'epoca, *Il Magnifico Cornuto* è l'esempio di quanto Pietrangeli riuscisse a fotografare pregi e difetti della società attraverso un profilmico di assoluta raffinatezza formale e simbolica.

Andrea (Ugo Tognazzi) è un ricco industriale, la sua azienda vende cappelli da generazioni. È sposato con Maria Grazia (Claudia Cardinale) e con lei attende la ristrutturazione di un'enorme villa poco fuori la città di Brescia. Gli ambienti mostrati già dall'inizio della pellicola lasciano presagire quale sarà il filo conduttore di buona parte del racconto, ovvero la visione di una classe elitaria il cui passatempo principale sembra essere l'adulterio, un po' per noia, un po' per vizio.

Il protagonista sembra quasi essere estraneo ai segreti e alle dicerie di colleghi e amici, tanto da rimanere sorpreso quando la moglie del presidente del circolo, Cristiana (Michèle Girardon), lo seduce in maniera decisamente esplicita. Senza pensarci troppo, Andrea cede alle tentazioni della donna, incontrandola di nascosto in un hotel grazie ad un piano ben congeniato. L'atto di infedeltà commesso sarà la sua condanna, poiché lo porterà a sperimentare gelosia e sospetti nei confronti della moglie Maria Grazia, fino a quel momento mai avuti.

Da qui in poi il film prende un'inclinazione melodrammatica: Andrea diviene vittima dei suoi stessi mali, inizia a sospettare di chiunque si avvicini alla moglie, tanto da immaginarsi i più disparati e surreali scenari, vere e proprie allucinazioni. Proverà a farla pedinare da un suo dipendente, finendo poi per seguirla lui stesso, inutilmente. Il culmine

¹¹⁰ Gabriele Rigola, *Ménage all'italiana. Ugo Tognazzi e le dinamiche di rapporto tra i sessi, tra cinema, identità maschile e discorsi sociali*, in *Cinema e identità italiana*, (a cura di) Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zaggarro, Roma, Roma Tre-Press, 2019, p. 201.

¹¹¹ Gabriele Rigola, *Una storia moderna: Ugo Tognazzi. Cinema, cultura e società italiana*, Torino, Kaplan, 2018, (v. cap. II).

della folle gelosia è raggiunto proprio all'inaugurazione della nuova casa, dove la coppia organizza una festa con i soliti amici (e i pettegolezzi del caso). Durante un gioco di ruolo, viene scoperta una contravvenzione fatta alla Cinquecento di Maria Grazia, di sera, in un luogo in cui le Coppiette sono solite appartarsi. La conseguente scenata di un Andrea insistente e inquisitorio sancisce la fine della festa e innesca i chiacchiericci degli ospiti: "A questo punto di oneste ci sono solo le nostre mamme!"

Il marito calmo e rispettoso della prima parte del film lascia spazio ad un uomo divorato dai dubbi, paranoico, ossessionato e crudele: "cosa grido a fare, la colpa è mia, troppa libertà. Dovevo fare come in oriente, mogli sottochiave e guardiani castrati." Non a caso il giorno seguente, il giovane e sorridente portinaio (un Lando Buzzanca in rampa di lancio) viene licenziato e rimpiazzato con un vecchietto inebetito e decisamente poco attraente.

Finalmente, l'uomo non ha più dubbi: è convinto che la moglie lo tradisca, tanto da fingere di dover partire per un viaggio di lavoro e approfittarne per nascondersi nel giardino di casa per spiarla. L'apice del delirio è raggiunto e Maria Grazia, avendo smascherato le intenzioni del marito, decide di andare alle mura del Castello, il luogo dove è avvenuto il presunto fattaccio, naturalmente pedinata dal coniuge. Una volta arrivati, tra i due si scatena un'accesa discussione. Durante il ritorno a casa, la folle corsa in auto di lui costringe la donna a rivelare un finto tradimento con l'amico Gabriele al fine di tranquillizzarlo. Ottenuta la certezza dell'adulterio, il protagonista vuole vendicarsi affrontando il rivale, ma appena salito in auto rimane vittima di un incidente. Sarà la breve convalescenza a fargli aprire gli occhi riguardo la fedeltà della moglie, la quale non era responsabile della multa. Andrea prende consapevolezza della *malattia* che lo ha tormentato, riacquisendo fiducia nella sua adorata. Sfortunatamente, dopo anni di lealtà, Maria Grazia decide di confortarsi con il medico che si sta prendendo cura di Andrea. Nella scena finale la vediamo perfettamente integrata nell'immoralità generale della classe borghese, in cui le donne concordano appuntamenti clandestini con i propri amanti sulle note di *La notte che son partito* di Jimmy Fontana, mentre i loro ignari mariti (ma non per questo meno colpevoli) rimangono seduti al tavolo a parlare di battute di caccia.

Proprio dalla scena finale e dalla colonna sonora parte l'analisi di un film che è il verosimile spaccato di una società sommersa dai vizi e dall'invidia. All'inizio del film, Maria Grazia si sta preparando per un'uscita serale ma è preoccupata che il suo abito bianco possa essere troppo scollato. La scena conclusiva la raffigura con indosso un vestito nero molto succinto, intenta a ballare con due uomini, a dimostrazione

della presa di coscienza e dell'adattamento ad una mondanità corrotta e immorale (fig. 13)

Il sottofondo de *Il Magnifico cornuto* non è un semplice accompagnamento musicale, bensì uno strumento espressivo di fondamentale importanza nella dettatura dei ritmi narrativi. La musica si fa più ripetitiva, incessante e talvolta disturbante nel momento in cui in Andrea si instaura il primo sospetto di infedeltà matrimoniale. Durante un dialogo in camera da letto, un suono più acuto accompagna un repentino restringimento di campo utile a porre il *focus* sul viso dell'uomo (fig. 14), il quale pocanzi aveva esclamato: “ho una moglie bella, giovane e fedele!” Sarà quel *fedele* a fissare in lui il tarlo dell'incertezza. Pietrangeli utilizza le note di Trovajoli con lo scopo di descrivere non solo a parole il deterioramento psichico del suo personaggio. La musica stordisce e opprime una mente sempre più offuscata dalla gelosia e da incontrollabili pensieri. Il regista capitolino racconta una drammatica inquietudine esaltando prima di tutto gli aspetti tecnici e stilistici: il risultato di quest'impronta autoriale dona alla Commedia italiana un'opera magistralmente compiuta, in cui la l'originalità delle inquadrature e dei chiaroscuri svolge anche un ruolo contenutistico, la messa in scena del decadimento psicofisico (fig. 15). Anche i dialoghi si fanno sempre più cruenti, diffamatori, minacciosi.

Solo nel finale il delirio sarà riconosciuto in quanto infermità, attraverso un controllo maniacale delle azioni di Maria Grazia, messo in atto anche durante la convalescenza. “Solo adesso mi sono reso conto che si trattava di una vera e propria malattia”. Malattia che l'uomo paragona ad una scarlattina, poiché “una volta che l'hai fatta, l'hai immunizzata.”

Unica voce fuori dal coro pare essere quella di Belisario (Salvo Randone), un dipendente del cappellificio prossimo alla pensione, molto vicino alle dinamiche familiari della coppia protagonista, tanto da accogliere una disperata Maria Grazia scappata dalle aggressioni verbali del marito. Indifferente alla superficialità delle problematiche borghesi, forse proprio perché di estrazione sociale di poco inferiore (e di una generazione antecedente), Belisario conforta la donna in lacrime nell'unica maniera possibile, ovvero ridimensionando la gravità della lite tra i due, cosa da poco conto rispetto alla condizione in cui versa la moglie dell'uomo, affetta da un disturbo neurodegenerativo. Le sue parole fungono da riassunto per quanto riguarda il messaggio sottinteso del film, il quale, in fondo, è una critica alla futilità e al degradamento di alcune recenti abitudini sociali. Infatti, per lui, “la gelosia è un vizio di chi ha soldi e salute.”

Conclusioni

Il felice periodo di quel tipo di produzione comica che Grande definisce “commedia discensionale”¹¹², riflette in maniera del tutto volontaria alcuni dei concetti attribuibili alla sfera tematica dei rapporti relazionali di genere, tra cui la crisi della mascolinità, la questione dell’emancipazione femminile, la vita di coppia e – come questo studio ha cercato di dimostrare – l’elaborazione del sentimento della gelosia. Queste tematiche (e in particolar modo la crisi d’identità del maschio) sono soprattutto “certezze interpretative con cui guardare alle dinamiche culturali del mondo occidentale.”¹¹³

Nel tentativo di approfondire la rappresentazione del sentimento della gelosia nella commedia degli anni Sessanta, e quindi contestualizzata all’interno degli avvenimenti storici e dei meccanismi culturali del boom economico italiano, si è sviluppata una ricerca multidisciplinare che ha coinvolto la sociologia, la psicologia e gli studi di genere, utili a identificare le diverse declinazioni della gelosia e le loro manifestazioni nella sceneggiatura e nella messa in scena.

Dalle opere di registi come Dino Risi, Ettore Scola, Pasquale Festa Campanile e Antonio Pietrangeli, emerge un quadro complesso e variegato delle dinamiche relazionali e sociali dell’epoca. La gelosia non è solo un sentimento individuale, ma riflette anche tensioni di classe, questioni d’onore e la crisi della mascolinità in un contesto di cambiamento sociale e culturale. Attraverso l’analisi di studi di caso come *Dramma della Gelosia* di Ettore Scola, *Adulterio all’italiana* di Pasquale Festa Campanile e i film di Antonio Pietrangeli, abbiamo esplorato le diverse sfaccettature della gelosia, dalle sue manifestazioni patologiche alla sua rappresentazione parodica e ironica. In conclusione, la commedia all’italiana degli anni sessanta si rivela non solo un riflesso della società italiana del tempo, ma anche uno strumento per esplorare e interrogare le dinamiche del desiderio, del potere e della libertà individuale. La gelosia, in tutte le sue forme, emerge come un tema centrale che ci permette di comprendere meglio le complessità delle relazioni umane e della cultura italiana di quel periodo. Sulla base di questa analisi, possiamo affermare che la Commedia all’italiana degli anni Sessanta ha contribuito in modo

¹¹² “Ad una fase ‘ascensionale’, caratteristica degli anni Cinquanta, infatti, in cui la commedia si fa espressione dello sviluppo di una società in ascesa e la realtà si presenta sotto forma di intreccio narrativo volto all’integrazione sociale, segue una seconda fase più cupa, in cui il grottesco è individuato come lente deformante in grado di interpretare i segni del cambiamento societario emersi negli anni del boom.” Maurizio Grande, *La commedia all’italiana*, cit., p. 86, in Laura Busetta, *Maschera, deformazione, parodia nel cinema italiano*, Fata Morgana, a. VIII, n. 22, gennaio-aprile 2014, p. 50-51.

¹¹³ Sandro Bellassai, *C’era una volta il vero uomo, le eterne retoriche della crisi del maschio*, in Angela Saponari, Federico Zecca, *Oltre l’inetto. rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Milano, Meltemi, 2021, p. 49.

significativo alla rappresentazione e alla comprensione di questo emblematico sentimento, offrendo uno spaccato vivido e sfaccettato della condizione umana e delle dinamiche relazionali in un'epoca di forti cambiamenti.

Illustrazioni



Figura 1 I nostri mariti - Il marito di Roberta ovvero Un matrimonio difficile, Alberto Sordi e Nicoletta Machiavelli



Figura 2 Il magnifico cornuto - Ugo Tognazzi e Michèle Girardon



Figura 3 C'eravamo tanto amanti - Vittorio Gassman e Giovanna Ralli

Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca



Figura 4 - Oreste e Adelaide nella discarica



Figura 5 - Il confronto tra Adelaide, Nello e Oreste



Figura 6 - Il tentativo di un triangolo amoroso



Figura 7 - Il primo incontro di Oreste e Adelaide

Adulterio all'italiana



Figura 8 - L'appartamento di Gloria, Inquadratura iniziale



Figura 9 - Gloria e Marta sul Quadro svedese



Figura 10 - Franco, Marta e letti separati



Figura 11 - Il travestimento di Franco

La parmigiana e Il magnifico Cornuto



Figura 12 - La parmigiana, scena finale, Dora e Nino



Figura 13 - Il magnifico cornuto, scena finale



Figura 14 - Andrea e Maria Grazia



Figura 15 - Andrea sogna il tradimento della moglie

Bibliografia

Bellassai, Sandro, *C'era una volta il vero uomo, le eterne retoriche della crisi del maschio*, in Angela Saponari, Federico Zecca, *Oltre l'inetto. rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Milano, Meltemi, 2021.

Bellassai, S., *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2003.

Bini, Andrea, *Male anxiety and psychopathology in film comedy italian style*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

Busetta, Laura, *Maschera, deformazione, parodia nel cinema italiano*, Fata Morgana, a. VIII, n. 22, gennaio-aprile 2014.

Busetta, Laura, Vitella, Federico, *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, in Schermi, storie e culture del cinema in Italia, a. IV, n.8, luglio-dicembre 2020.

Butler, Judith, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, routledge, New York; Routledge Classic, 1990.

Comand, MariaPia, *La commedia all'italiana*, Milano, Il Castoro, 2010.

Crainz, Guido, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*. Roma, Donzel, 1996.

Cullen, Niamh, *The jealous Latin lover: Masculinity, emotions and national identity in 1950s and 1960s Italian popular culture*, in Snodi: Pubblici e Privati nella Storia Contemporanea, vol. 16, Venezia, La Toletta, 2017, pp. 179-205.

D'agostini, Paolo, *Romanzo popolare. Il cinema di Age e Scarpelli, Le immagini e le cose*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1991.

D'amico, Masolino. *La commedia all'italiana. il cinema comico in italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

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

Fellini, Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993.

Foletti, Laura, *La gelosia. Sostantivo plurale maschile*, “Effe”, marzo 1974, n. 3, pp. 28-31.

Freud, Sigmund, *Tre saggi sulla teoria sessuale, al di là del principio del piacere*, (a cura di) Mazzino Montanari, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

Fullwood, Natalie, *Commedie al femminile: The Gendering of Space in Three Films by Antonio Pietrangeli*, in Paola Zito (a cura di), *Italian Studies*, n. 1, gennaio-aprile 2010, pp. 85-106.

Fullwood, Natalie, *Cinema, gender, and everyday space. Comedy, italian style*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

Galiani, Riccardo, Napolitano, Stefania. *La gelosia, profili di un affetto fondamentale*, Roma, Alpes, 2020.

Gili, J., *Le Cinéma Italien*, Paris, UGE, 1978.

Gili, Jean, *Arrivano i mostri. I volti della commedia italiana*, Roma, Bulzoni, 1986.

Grande, Maurizio, *Abiti Nuziali e biglietti di Banca*, Roma, Bulzoni, 1986.

Grande, M., *Il cinema di saturno, commedia e malinconia*, Roma, Bulzoni, 1992.

Grande M., *La Commedia all'italiana*, (a cura di) Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2002.

Günsberg, Maggie, *Italian Cinema: Gender and Genre*, London, Palgrave MacMillan, 2005.

Lagache, Daniel, *La jalousie amoureuse: Psychologie descriptive et psychanalyse*, Parigi, Presses Universitaires de France – PUF, 2008.

Maina, Giovanna, Zecca, Federico, *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, in Roy Menarini, *Cinergie, il cinema e le altre arti*, n. 5, marzo 2014.

Manzoli, Giacomo, *Da ercole a fantozzi. cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Roma, Carocci, 2012.

Morin, Edgar, *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi, 2002

Morreale, Emiliano, *All'italiana. ideologia della commedia e costruzione del senso comune*, Fata Morgana, a. vi, n. 18, settembre-dicembre. 2012.

Mulvey, Laura, *Cinema e piacere visivo*, (a cura di) Veronica Pravadelli, Roma, Bulzoni editore, 2013.

Ness, Van, Katherine Emma, *Antonio Pietrangeli, the director of women: feminism and film theory in postwar italian cinema*, London, Anthem Press, 2020.

Patriarca, Silvana, *Italianità. la costruzione del carattere nazionale*, Torino, Laterza, 2010.

Pierini, Mariapaola, *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*, in Quaderni del CSCI, rivista annuale di cinema italiano, n. 11, 2015.

Ragonese, Ruggero, *La donna mostro: l'aging nella Commedia all'italiana tra generi e genere*, in *Aging, sessualità e cinema nella cultura italiana del secondo dopoguerra* (a cura di) Elisa Mandelli, Valentina Re, a. V, n. 10, luglio-dicembre 2021.

Rigola, Gabriele, *Ménage all'italiana. Ugo Tognazzi e le dinamiche di rapporto tra i sessi, tra cinema, identità maschile e discorsi sociali*, in *Cinema e identità italiana*, (a cura di) Parigi Stefania, Uva Christan, Zagarrì Vito, Roma, Roma Tre-Press, 2019.

Rigola, Gabriele, *Una storia moderna: Ugo Tognazzi. cinema, cultura e società italiana*, Torino, Kaplan, 2018.

Salomon, C. Robert, *Le Passioni*, New York, Anchor Press, 1977.

Schopenhauer, Arthur, *L'arte di trattare le donne*, Milano, Adelphi editore, 2000.

Stearns, Peter N., *Jealousy. The evolution of an emotion in American history*, New York, New York university press, 1989.

Vandano, Brunello, *Le insidie dell'amore. Quella terribile cosa che si chiama gelosia*, in *Grazia*, 26 luglio 1959.

Sitografia

Fulfaro Fabio, *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*, di Ettore Scola, in Sentieri Selvaggi, 31 ottobre 2021, consultato in data 6 febbraio 2024, <https://www.sentieriselvaggi.it/dramma-della-gelosia-tutti-i-particolari-in-cronaca-di-ettore-scola/>

Indelicato Mariano, La gelosia: il modello relazionale simbolico, in State of mind: il giornale delle scienze psicologiche, 21 gennaio 2020, consultato in data 15 gennaio 2024, <https://www.stateofmind.it/2020/01/gelosia-modello-relazionale/>

Istituto italiano di Sessuologia scientifica, Declinazioni patologiche della gelosia ossessiva, in AgoraVox, giugno 2021, consultato in data 14 gennaio 2024, <https://www.agoravox.it/Declinazioni-patologiche-della.html>

Meale Raffaele, La Parmigiana, in Quinlan, rivista di critica cinematografica, 20 ottobre 2015, consultato in data 12 febbraio 2024, <https://quinlan.it/2015/10/20/la-parmigiana/>

Ticozzi Alessandro, Tra cinema e letteratura: ritratto di Pasquale Festa Campanile, in Quarto Potere, tutto su cultura e spettacolo, 5 ottobre 2011. Consultato in data 11 febbraio 2024, <https://www.quartopotere.com/archivio/articoli/incontri-e-reportage/ritratti/articolo-1309>

Filmografia

Adulterio all'italiana, Pasquale Festa Campanile, 1966.

Alta infedeltà, Franco Rossi, Elio Petri, Mario Monicelli, Luciano Salce, 1964.

C'eravamo tanto amati, Ettore Scola, 1974.

Come perdere una moglie... e trovare un'amante, P. Festa Campanile, 1978.

Comizi d'amore, Pierpaolo Pasolini, 1964.

Dove vai tutta nuda? Pasquale Festa Campanile, 1969.

Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca) Ettore Scola, 1970.

La donna che lavora, RAI, documentario di Ugo Zatterin, Giovanni Salvi, 1959.

La Gelosia, Pietro Germi, 1953.

La Matriarca, Pasquale Festa Campanile, 1968.

La Notte, Michelangelo Antonioni, 1961.

La parmigiana, Antonio Pietrangeli, 1963.

La visita, Antonio Pietrangeli, 1963.

Le bambole, Franco Rossi, Mauro Bolognini, Luigi Comencini, Dino Risi 1965.

Le coppie, Alberto Sordi, Mario Monicelli, Vittorio De Sica, 1970.

Lo Scapolo, Antonio Pietrangeli, 1955.

I nostri mariti (episodi: *Il marito di Roberta ovvero Un matrimonio difficile, Il marito di Attilia, ovvero Nei secoli fedeli*) Dino Risi, 1966.

I soliti Ignoti, Mario Monicelli, 1958.

I vitelloni, Federico Fellini, 1953.

Il magnifico cornuto, Antonio Pietrangeli, 1964.

Il marito è mio e l'ammazzo quando mi pare, Pasquale Festa Campanile, 1968.

il merlo maschio, Pasquale Festa Campanile, 1971.

Il sorpasso, Dino Risi, 1962.

Rocco e i suoi fratelli, Luchino Visconti, 1960.

Se permettete parliamo di donne, Ettore Scola, 1964.

8½, Federico Fellini, 1963.

