



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali

Corso di Laurea Magistrale in Scienze dello spettacolo e produzione
multimediale

**«Magnifici cornuti». Sessualità, onore e
adulterio nella commedia all'italiana
(1958-1975)**

Relatrice

Prof.ssa Laura Schettini

Correlatrice:

Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Candidata: Caterina Massignani

Matricola: 2055635

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Introduzione	4
1.1. Il Boom economico e trasformazioni dei ruoli di genere	11
1.1.1. Mutamenti nelle relazioni tradizionali	12
1.1.2. Le italiane si confessano: le donne raccontano le relazioni tra i generi	17
1.2. Il cinema come specchio del cambiamento	20
1.2.1. Nata di Marzo: la condizione del matrimonio alla fine degli anni Cinquanta	22
1.2.2. La commedia tra intrattenimento e invito alla riflessione	25
1.2.3. La rappresentazione dei rapporti di genere: disparità e oggettificazione	28
1.2.4. La discussione dell'infedeltà e il filone antimatrimoniale	33
1.3. Il discorso sulla sessualità nei primi anni Sessanta	35
1.3.1. Rocco e i suoi fratelli: violenza di genere all'alba degli anni Sessanta	38
1.3.2. Le italiane e l'amore: l'importanza della verginità e del controllo sessuale femminile	40
2.1. Il dibattito sul divorzio	43
2.1.1. Divorzio all'italiana: l'opinione pubblica e i media nel dibattito sul divorzio	47
2.2. La concezione di possesso nella coppia	56
2.2.1. La gelosia come manifestazione della possessività	61
2.3. La rappresentazione della gelosia nel cinema italiano	67
2.3.1. Il magnifico cornuto: incarnazione dell'ossessione	68
3.1. Le svergognate e I sultani: due inchieste sulla morale italiana	77
3.2. L'importanza dell'onore e il ruolo del matrimonio riparatore	82
3.3. Sedotta e abbandonata: la vana ribellione di Agnese	88
3.4. Il rifiuto del matrimonio riparatore: il caso di Franca Viola	97
3.5. Questa volta parliamo di uomini: tra sovversione del punto di vista...	99
3.5.1. ...E continuità	105
4.1. Il Sessantotto	108
4.2. Il Sessantotto del cinema italiano	111
4.2.1. La ragazza con la pistola: il Sessantotto di Assunta	115

4.2.2. La matriarca: il desiderio sessuale femminile in primo piano	123
4.3. L'Italia degli anni Settanta	126
4.3.1. L'approvazione della legge sul divorzio	127
4.3.2. La riforma sul diritto di famiglia	128
4.4. Il cinema italiano nel 1970	130
4.4.1. Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)	131
4.5. Il controllo patriarcale e l'oppressione femminile raccontati dalla rivista Effe nel 1973 e 1974	136
Conclusioni	141
Bibliografia	143
Sitografia	155
Filmografia	158

Introduzione

Questo studio si propone di ricostruire e analizzare i diversi aspetti dell'evoluzione dei ruoli di genere, delle relazioni e dell'intimità all'interno della famiglia e della società italiana dal 1958 al 1975 e la loro rappresentazione all'interno dei prodotti cinematografici del tempo. Entrambe le date costituiscono due snodi fondamentali per quanto riguarda la storia nazionale: la prima indica l'inizio del boom economico, che ha portato un diffuso benessere e determinato un conseguente mutamento degli usi e dei costumi della popolazione, mentre la seconda rappresenta l'anno in cui è stata varata la riforma del diritto di famiglia, fondamentale per la costruzione di un modello familiare basato sulla parità tra i coniugi piuttosto che sul potere assoluto della figura del padre-marito.

Nel periodo preso in considerazione vengono affrontate diverse battaglie civili mirate ad arginare una disparità di genere ancora molto marcata e a proseguire il percorso di modernizzazione iniziato nel secondo dopoguerra. Si intende quindi indagare i diversi elementi che hanno contribuito al lungo mantenimento dell'egemonia maschile, come la gelosia e la possessività, ma anche gli aspetti legislativi che permettevano il perpetuarsi di tale modello, come il doppio standard legato all'adulterio maschile e femminile e la salvaguardia di pratiche obsolete quali il delitto d'onore e il matrimonio riparatore.

A tal proposito, viene scelto il cinema come mezzo privilegiato d'indagine, in quanto indicatore fondamentale dello stile di vita della nazione. In particolare la commedia all'italiana, filone principe del cinema nazionale dell'epoca¹, risulta il prodotto di questo preciso periodo storico nella forma e nel contenuto e si interessa ampiamente alla vita di coppia e a tutte le contraddizioni ad essa legate. In questi anni la volontà di indagine si unisce alla satira per mettere in scena sia i nuovi valori determinati da un'inedita ricchezza, sia la testarda resistenza di alcuni concetti tradizionali.

¹ «Siamo partiti da una domanda semplice sull'eventuale rapporto tra cinema, identità e nazione. Strada facendo ci siamo resi conto che nessuna di queste nozioni è semplice e che la loro relazione è necessariamente complicata. Infatti nessuna è stabile, vacillano in permanenza. L'identità di ognuno di noi oscilla tra l'adesione mimetica alla collettività e l'affermazione della propria autonomia, nazione è sentita a volte come protettrice, a volte oppressiva, l'importanza del cinema nell'insieme dei divertimenti cambia di anno in anno. Se ammettiamo le fluttuazioni, invece di sognare una impossibile stabilità, siamo in grado di reperire notevoli congiunzioni come la crescita del consumo cinematografico quando l'identità nazionale entra in crisi. Tale risultato è parziale? Evidentemente, ma, nell'età postmoderna, abbiamo imparato a diffidare di tutte le conclusioni globali e definitive» (P. Sorlin, *Cinema, identità, nazione* in G. Frezza, P. Cavallo (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, p. 20).

Come sostiene Ettore Scola, uno dei rappresentanti della tradizione cinematografica italiana:

La commedia all'italiana (...) è nata duemila anni fa, nel senso che fa parte della cultura italiana. È venuta dopo il neorealismo, un nuovo modo di fare cinema su un'Italia disastata, distrutta dalla guerra, che andava ricostruita. E la commedia all'italiana, rifacendosi a quanto era già accaduto nella letteratura, nel teatro, nel corso dei secoli, ha ritratto una società sì colpita dalla guerra ma con delle speranze, delle aspettative, delle gioie, che nel neorealismo non c'erano. L'Italia della commedia cominciava ad aver voglia di ridere e a conoscere di più se stessa.(...) Dalla commedia all'italiana, che aveva come primo scopo il raccontare, sia pure in modo divertente, il disagio sociale. Di certo assisteremo ad altre modifiche perché è una commedia che esiste dai tempi di Plauto ed esisterà sempre.

Seguendo un ordine cronologico, in ogni sezione vengono presi in esame alcuni film particolarmente esplicitivi alla luce delle evoluzioni culturali e di costume e che hanno spesso offerto riflessioni su questioni civili, sociali e politiche importanti, innescando una svolta progressista, che in alcuni casi è culminata anche in una revisione del codice penale.

Come scrive lo studioso Luca Malavasi nel saggio *Questioni di famiglia* (2013):

E poi c'è il cinema, per fortuna. Quello italiano, che di famiglia si è occupato tanto – o forse sempre –, fino a trasformare quella cosa chiamata famiglia nel genere più fertile della sua storia; fino a stringere, tra le sue immagini e quelle della famiglia, una parentela tutt'altro che occasionale. Il cinema, infatti, ha accompagnato, descritto, commentato e determinato fin dai primi anni del Novecento le trasformazioni sociali, politiche, culturali, sessuali, psicologiche che, via via, hanno modificato il volto della famiglia italiana. Al tempo stesso, esso ha trovato nella famiglia il suo reagente privilegiato, il luogo per una messa a fuoco esemplare di temi, dinamiche e questioni più ampie².

Il cinema, quindi, in quanto narratore privilegiato della società italiana, dev'essere interrogato a fondo per comprendere quanto effettivamente sia uno specchio del cambiamento e quanto possa discostarsi dalla visione dominante, tracciando percorsi più personali e autoriali e altri più popolari e canonici.

Il tema di questa tesi è sorto dall'interesse per i film della commedia all'italiana: dopo aver visionato diverse pellicole mi è parsa evidente la grande importanza delle problematiche di genere all'interno delle narrazioni dell'epoca. Mi sono quindi convinta che questi film non potessero essere isolati dal contesto che li aveva prodotti e che valeva la pena approfondire la questione cercando di rintracciare le intenzioni, le ragioni o le critiche sottese ad essi e il

² L. Malavasi, *Questioni di famiglia*, in *Quaderni del CSCI. Italia, cinema di famiglie. Storia, generi e modelli*, n. 9, 2013, p. 13.

terreno storico, sociale e ideologico su cui poggiavano. L'espressione «magnifici cornuti» contenuta nel titolo è un omaggio al fondamentale saggio della studiosa Giovanna Maina *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana* (2017), che a sua volta con un gioco di parole riprende il film *Il magnifico cornuto* di Antonio Pietrangeli (1964). L'utilizzo di questa locuzione è stato così rilevante da tramutarsi nel tempo in un modo di dire.

Il punto di partenza è un'introduzione sul cambiamento dei ruoli identitari all'interno della società del boom e la loro rappresentazione nella commedia all'italiana. L'ambiente cinematografico, e di conseguenza la visuale utilizzata, è infatti pervaso dal protagonismo maschile: alcune donne in precedenza avevano già lavorato all'interno dell'industria in qualità di sceneggiatrici o assistenti alla regia, ma con l'avvento del fascismo l'ideologia conservatrice e patriarcale non ha permesso loro di ricoprire ruoli di effettiva importanza, se non in veste di attrici da ammirare. A partire dal 1945, con l'estensione del diritto di voto alle donne, la condizione femminile in Italia ha iniziato a subire un profondo mutamento che inevitabilmente si è riflesso anche sui ruoli di potere e prestigio del mondo del cinema del dopoguerra. Il processo tuttavia ha raggiunto una prima reale concretizzazione solo negli anni Sessanta, momento in cui sono emerse figure dotate di una forte autorialità a cui si è offerta finalmente la possibilità di dirigere dei film propri³. Nonostante ciò, anche in seguito quella che pare una celebrazione della fisicità femminile nella maggior parte dei casi confermava la presenza di uno sguardo maschile che orchestra la macchina da presa: gli uomini guardano e le donne, come sempre, vengono guardate⁴.

Il critico cinematografico Guido Aristarco commenta questa realtà nel 1962, scrivendo che

In genere, il cinema non ha fatto molto per la donna: di essa ha offerto e continua a offrire, il più delle volte, un'immagine schematica e falsa, anacronistica, non rispondente a una realtà che, in parte cambiata, è in continuo movimento. Raramente si riconosce alla donna una piena e completa personalità, ma solo fascino fisico⁵.

La giornalista Patrizia Carrano nel suo libro *Malafemmina. La Donna Nel Cinema Italiano* (1977) scrive: «Vista l'impossibilità di travestire verosimilmente gli uomini con abiti

³ G. Moliterno, *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, Taylor and Francis, Milton Park, 2002.

⁴ G. Moliterno, *Historical Dictionary of Italian Cinema*, Scarecrow Press, Lanham, 2008.

⁵ Guido Aristarco, *Le donne italiane, l'amore e il cinema*, La Stampa, 23 Febbraio 1962, p. 3. http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.3/articleid.0084_01_1962_0046_0003_16940225/, consultato il 27/05/2023.

femminili, le attrici sono le uniche lavoratrici presenti nel cinema in modo abbastanza consistente, anche se la loro percentuale non raggiunge certo quella maschile»⁶.

Sarà la critica cinematografica Laura Mulvey, con il rivoluzionario saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* del 1975, a teorizzare che nella società patriarcale la donna è ridotta a mero spettacolo, ossia l'oggetto del desiderio maschile e niente più, senza effettiva possibilità di azione⁷.

Le fonti utilizzate per la ricerca sono state reperite in parte tra i numerosissimi materiali disponibili in *open access*: interviste, saggi e articoli delle testate giornalistiche provviste di un archivio storico digitale, quali ad esempio *La Stampa*, *Noi Donne* e *Effe*, oltre ad alcuni siti internet dedicati alle tematiche affrontate. Un'altra risorsa imprescindibile sono stati i manuali e i testi fisici consultati attraverso il servizio bibliotecario al fine di approfondire le ricerche.

L'analisi si compone di una disamina di materiali prevalentemente italiani, in quanto la ricerca ha un carattere prettamente legato alla cultura nazionale. L'argomento tuttavia ha attirato studiosi di diversa provenienza che l'hanno approfondito talvolta con uno sguardo più critico, in quanto più esterno ai fatti e alle dinamiche generate, offrendo una lettura peculiare dei fenomeni che ci interessano. L'obiettivo infatti è quello di fornire una visione non solo nazionalpopolare, ma più complessa, in grado di prendere in considerazione diversi contributi provenienti da paesi e fonti differenti per arricchire l'analisi.

Ho quindi tentato di selezionare, seppur in maniera necessariamente non esaustiva, i principali testi storici e critici d'interesse per la ricerca facendo particolare attenzione a dare spazio a critiche, giornaliste e storiche. Sono stati individuati alcuni capisaldi in grado di dare un orientamento nel vasto e prolifico panorama critico riguardante il tema. Per quanto riguarda l'ambito cinematografico ho fatto riferimento (principalmente) agli studi di: Andrea Bini, Laura Busetta, Lucia Cardone, Marga Cottino-Jones, Natalie Fullwood, Maggie Günsberg, Giovanna Maina, Giulia Francesca Muggeo, Mariangela Palmieri, Diletta Pavesi, Jacqueline Reich, Nadia Riccio, Emma Katherine Van Ness. Per la parte storica, invece, punti fermi sono stati Fiammetta Balestracci, Sandro Bellassai, Vittoria Calabrò, Marco Cavina, Niamh Cullen, Thomas Harrison e Mark Seymour. Ho poi interrogato anche fonti minori per raccogliere una pluralità di voci al fine di descrivere la contraddittorietà del periodo analizzato nel modo più rappresentativo possibile.

Le domande alle quali tento di rispondere sono le seguenti: quali dinamiche sociali hanno reso così lungo e difficile il percorso per l'approvazione della legge sul divorzio? Come si è

⁶ P. Carrano, *Malafemmina. La Donna Nel Cinema Italiano*, Guaraldi, Rimini, 1977, p. 129.

⁷ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Screen*, vol. 16, n. 3 (1975), pp 6–18.

evoluto la concezione della famiglia negli anni del boom economico e come si sono adattati uomini e donne ai cambiamenti dei costumi? Come sono mutati i ruoli di genere di fronte a una diffusione crescente dei discorsi riguardanti la sessualità, le limitazioni della vita di coppia eterosessuale, l'acquisizione di libertà sessuale e sentimentale delle donne? E, soprattutto, come il cinema si è fatto osservatore e critico di queste vicende? Quanto ha contribuito all'affermazione dell'immaginario comune di prevaricazione maschile e quanto ha cercato di proporre modelli diversi, meno tradizionali e di costruire nuove narrazioni?

Mi sono proposta di analizzare non solo racconti cinematografici che insistono su una generale visione di passività femminile e di sottomissione alla famiglia e alla società dominate dall'egemonia maschile, ma soprattutto di porre l'accento su quelle pellicole che, con diversi gradi di consapevolezza e di maturità autoriale, hanno proposto spunti di riflessione sulla condizione femminile prima dell'arrivo della *Feminist Film Theory* e del cinema militante. L'accento viene posto principalmente sul cinema popolare al fine di cercare il nesso tra i prodotti cinematografici e l'anima, le credenze e le inclinazioni della popolazione italiana, includendo sempre e con particolare attenzione la risposta del pubblico e della critica a tali stimoli.

Il percorso viene costruito seguendo un ordine cronologico, prendendo in esame per ogni periodo alcuni titoli significativi, contestualizzandoli nel clima sociale: nella prima sezione i casi di studio sono *Nata di Marzo* (1958), in cui il regista Antonio Pietrangeli mostra una particolare inclinazione all'analisi della psicologia femminile e dell'insoddisfazione della vita coniugale, vista come l'unica possibile fonte di realizzazione personale; *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), film fondamentale che inaugura il decennio e che mostra come una particolare predisposizione al pregiudizio e alla violenza nei confronti dei personaggi femminili non fosse esclusiva del cinema popolare; infine *Le italiane e l'amore* (1961), film a episodi che avrebbe dovuto incentrarsi sulla prospettiva sessuale e sentimentale delle donne, ma che invece dimostra quanto l'impalcatura ideologica del tempo fosse sorretta da concetti problematici come la verginità, la limitazione e il controllo della sessualità femminile.

Il secondo capitolo ripercorre il lungo dibattito italiano sull'approvazione della legge per il divorzio e come questo sia stato raccontato e influenzato dal grande schermo: è il caso di *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961), che mostra le contraddizioni della nostra legislazione, che non permette il divorzio ma ancora ammette il delitto d'onore, sottolineandone l'assurdità attraverso il registro comico utilizzato dal regista. Altra tematica fondamentale è la concezione del possesso all'interno della coppia, accompagnata solitamente

da una gelosia pericolosa. Questa viene esaminata anche attraverso l'esempio cinematografico de *Il magnifico cornuto* (Antonio Pietrangeli, 1964), in cui il protagonista sviluppa un'ossessione possessiva e controllante nei confronti della moglie, aspetto che viene solitamente considerato parte fondante e addirittura desiderabile della vita coniugale e di coppia (come in questo caso eterosessuale e borghese).

La terza parte tratta della questione dell'onore, particolarmente sentita nel sud Italia, e del matrimonio riparatore, ancora molto in voga nonostante le proposte di legge atte ad arginare il problema. Esempio è il caso di Franca Viola, prima donna italiana che si è opposta a questa pratica. Sull'argomento uno degli esempi più rilevanti nella cinematografia italiana è fornito da *Sedotta e Abbandonata* (Pietro Germi, 1964), che si incentra sulla questione dell'onore familiare, del controllo paterno sulla condotta delle proprie figlie e sulla prerogativa maschile di provvedere a riparare l'onore leso. Viene poi analizzata l'accoglienza del film *Questa volta parliamo di uomini* (1965) di Lina Wertmüller, una delle prime registe riuscite ad emergere nell'industria cinematografica a partire dagli anni Sessanta. In questo caso si vuole cercare di comprendere se sia un'eccezione all'interno di un panorama prettamente maschile (quindi se possa essere considerato in qualche modo un esempio di "sguardo registico femminile", ammesso che esista effettivamente qualcosa del genere) o se si inserisca nella tradizione cinematografica popolare senza introdurre un'innovazione a livello contenutistico e ideologico.

Il quarto capitolo infine propone un'analisi del discorso sessuale sviluppato in seno ai moti del 1968 e di come questo abbia influenzato gli usi e i costumi sociali e il discorso e la fruizione cinematografica. Viene presa in esame la pellicola *La ragazza con la pistola* (Mario Monicelli, 1968), che propone un'alternativa alla storia di *Sedotta e abbandonata*, in cui una ragazza siciliana scopre attraverso un viaggio in Inghilterra un'effettiva possibilità di evoluzione e una via d'uscita dall'oppressione del proprio ambiente. Il film *La matriarca* (Pasquale Festa Campanile, 1968), inoltre, rappresenta un racconto di emancipazione sessuale femminile che allarga il campo del narrabile e del visibile, in cui la figura della protagonista, finalmente, si impone come soggetto attivo e desiderante a livello intimo.

A lato dell'analisi cinematografica, in ogni capitolo si vuole dare voce ai rari spazi adibiti alla narrazione femminile in prima persona. È proprio in questi anni che le donne riescono a ritagliarsi, seppur ancora timidamente e limitatamente, dei momenti di confronto e di "confessione", in quanto all'interno del nucleo familiare e degli ambienti sociali risulta ancora particolarmente difficile trattare alcuni argomenti legati alla sessualità, ai sentimenti e alla mancanza di indipendenza. Vengono presi in esame alcuni libri, inchieste e riviste scritti da e

per le donne: è il caso di *Il secondo sesso* (Simone de Beauvoir, 1949), *Le italiane si confessano* (Gabriella Parca, 1958), *Le svergognate* (Lieta Harrison, 1963), *I sultani* (Gabriella Parca, 1965) e la rivista femminista *Effe* (1973-82). Attraverso questi testi è possibile analizzare una diretta testimonianza delle percezioni e dei problemi femminili del tempo.

Il tentativo è di affrontare questi ambiti in un'ottica interdisciplinare, cercando di collegare e confrontare diversi percorsi storico-culturali, tra cui la storia del cinema italiano, la storia delle donne e di genere, l'evoluzione dei diritti civili e la loro reciproca influenza (soprattutto alla luce del fatto che nella tradizione italiana degli studi cinematografici «la prospettiva di genere è frammentaria e marginale, [...] non sistematica, né facilmente identificabile»⁸). Ognuno di questi campi è in grado di fornire informazioni e strumenti per potersi orientare in un momento storico complesso e talvolta contraddittorio.

La presente ricerca non si propone come risposta definitiva ad una questione su cui (soprattutto negli ultimi tempi) lo studio e il dibattito sono ancora in corso, ma è un'interrogazione di diverse fonti con il fine di cercare di ricostruire, attraverso il medium cinematografico, le tappe fondamentali della storia dei cambiamenti dei ruoli di genere all'interno della famiglia e delle relazioni sentimentali. Allo stesso tempo si evidenzia una più matura consapevolezza delle donne circa la padronanza delle proprie scelte di vita e della propria persona. Elemento centrale dell'analisi, infatti, è che il corpo femminile è sempre stato motivo di contesa del potere tra uomini, visto come oggetto da possedere, all'occorrenza da sfoggiare, ma sempre percepito come proprietà maschile e mai sotto la giurisdizione delle donne.

La studiosa Elisabetta Musi spiega che tutt'oggi gelosia e desiderio di esclusività rivestono un ruolo fondamentale nell'esercizio della violenza maschile e conclude:

La violenza viene usata per ristabilire il potere maschile, è espressione del desiderio di controllo, di dominio e possesso dell'uomo sulla donna. E man mano che la libertà delle donne aumenta, il fenomeno diventa più grave poiché l'asimmetria è ancora più forte⁹.

⁸ L. Cardone, M. Fanchi, *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, in *The Italianist*, n. 31, 2011, p. 293.

⁹ E. Musi, *Le radici nascoste della violenza* in S. Ulivieri (a cura di), *Corpi violati. Condizionamenti educativi e violenze di genere*, FrancoAngeli, Milano, 2015, p. 47.

1.1. Il Boom economico e trasformazioni dei ruoli di genere

In questo capitolo si guarderà agli anni Cinquanta, in particolare ai mutamenti sociali e culturali che interessano il decennio, dal dopoguerra al boom economico, incidendo significativamente e irreversibilmente sulla percezione dei ruoli di genere.

A seguito delle ingenti perdite provocate dalla Seconda Guerra Mondiale, l'Italia attraversa un periodo di forte criticità e, per potersi risollevarsi, necessita di un aiuto economico esterno. Tale supporto giunge dagli Stati Uniti mediante la stipulazione del piano Marshall, che si rivelerà decisivo per il futuro ponendo le condizioni per la successiva modernizzazione del paese. Negli anni del cosiddetto miracolo economico italiano, a partire dal 1958, il vertiginoso sviluppo economico (il termine *miracolo* evoca un cambiamento sconvolgente per la popolazione) determina maggior agio e benessere per i cittadini, seppur in maniere diversificate a livello territoriale. Inoltre si verifica un altro rilevante fenomeno: l'esodo di massa dalle regioni del sud Italia verso il nord, specialmente nelle città industriali come Milano e Torino¹⁰.

Questo processo investe non senza complicazioni il tessuto socio-politico, da sempre fulcro di narrazioni e oggetto di interesse da parte del cinema e della letteratura.

Il sistema economico italiano conosce una forte svolta neocapitalista e ad un'urbanizzazione molto intensa si accompagna una notevole diffusione dei beni di consumo.

Dal 1954 al 1964 il PIL del paese quasi raddoppia, mentre l'economia rurale tradizionale viene sostituita da un modello più urbanizzato e industrializzato, con una crescita particolare nella produzione di merci come televisori, frigoriferi, lavatrici e automobili¹¹.

Il profondo mutamento degli stili di vita che ne consegue coincide con un rinnovamento dei valori etici e morali e il boom economico «promuove una sfrenata e irresponsabile corsa al benessere personale, un atteggiamento di diffuso individualismo e la disgregazione di valori comunitari tradizionali»¹².

Uno degli strumenti privilegiati per la documentazione e lo studio degli importantissimi cambiamenti verificatisi in questo decennio si rivela la commedia all'italiana. Tale filone cinematografico non solo funge da testimonianza dei costumi, ma può essere strumento di

¹⁰ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2010.

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

¹² G. Maina, *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana*, in A. Benassi, S. Pezzini (a cura di), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2017, p. 136.

analisi del modo in cui queste trasformazioni hanno interessato anche i modelli di genere e la rappresentazione di mascolinità e femminilità.

Inoltre, già a partire dalla fine degli anni Quaranta, alcuni studi dimostrano un nuovo e crescente interesse per la questione della sessualità, fino a quel momento considerata tabù. In particolare suscitano scalpore i cosiddetti “Rapporti Kinsey”¹³, pubblicati dal biologo Alfred Kinsey, che trattano del comportamento sessuale umano basandosi su interviste dirette. Il primo, risalente al 1948, è dedicato al comportamento sessuale maschile, mentre il secondo, del 1953, affronta il comportamento sessuale delle donne esponendo all’attenzione pubblica, per la prima volta, una nitida fotografia dei desideri, dei disagi, dell’erotismo delle donne, fino ad allora considerati temi inaffrontabili.

1.1.1. Mutamenti nelle relazioni tradizionali

In questo decennio l’opinione pubblica non può più ignorare i sostanziali cambiamenti che investono l’identità femminile.

Negli anni Cinquanta vengono proposti diversi progetti di legge che confermano la percezione di una maggior influenza delle donne, tanto nella sfera pubblica quanto in quella privata: ricordiamo ad esempio la “legge Noce” n. 860 del 1950 sulla tutela delle lavoratrici madri, la proposta del 1955 di costituzione di un corpo di polizia femminile, la legge che apre la carriera diplomatica alle donne approvata dal Consiglio dei ministri nel 1958, il disegno di legge sul divieto del licenziamento in caso di matrimonio (divenuto poi legge nel 1963). Lo storico Sandro Bellassai, nel libro *La legge del desiderio: il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta* (2006), descrive questo fenomeno nel seguente modo: «una serie di segnali indicano all’opinione pubblica che il predominio indiscusso del genere maschile, già da vari decenni vacillante, sta accusando ulteriori e non lievi incrinature»¹⁴. Queste proposte, accompagnate dal diffuso clima di modernizzazione, determinano in definitiva un significativo mutamento e aggiornamento dei rapporti tra i generi e causano l’inesco di una progressiva erosione delle tradizionali identità e ruoli di genere che investe anche la famiglia e la coppia (ancora concepita come unicamente eterosessuale).

¹³ Il riferimento è ai volumi: A. Kinsey, W. B. Pomeroy, C. E. Martin, *Il comportamento sessuale dell'uomo* (1948), Bompiani, Milano, 1955, e A. Kinsey et al., *Il comportamento sessuale della donna* (1953), Bompiani, Milano, 1955.

¹⁴ S. Bellassai, *La legge del desiderio: il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma, 2006, p. 46.

L'ingresso delle donne, ancora decisamente parziale, all'interno della sfera pubblica, insieme all'avanzamento di istanze di emancipazione femminile e alla spinta delle nuove generazioni, si dimostra decisivo per la ridefinizione delle regole di costume fino ad allora vigenti. Le donne diventano destinatarie della maggior parte delle campagne pubblicitarie, che promuovono elettrodomestici e altri beni di consumo. La questione della "femminilizzazione" dei costumi e della società appare una vera e propria ossessione, mentre le testate giornalistiche registrano il timore di una "svirilizzazione" del paese propagandata dalla cultura di massa¹⁵.

Edgar Morin nel suo celebre testo *Lo spirito del tempo*, uscito per la prima volta nel 1962, analizza il mutamento in atto nella società e sostiene che la cultura di massa sia il luogo della promozione dei valori femminili, poiché in essa è possibile riscontrare il riflesso della «femminilizzazione delle civiltà che hanno raggiunto un certo livello di benessere o di ricchezza»¹⁶. Questo senza dubbio presuppone che la femminilizzazione sia un fenomeno che subentra all'interno di una società che trovava nell'egemonia maschile il proprio stato di partenza.

Oltre a quella femminile, anche l'identità maschile deve a suo modo interrogarsi e fare i conti con una riconsiderazione del proprio ruolo, dovuta ad una profonda crisi identitaria. D'altronde i cambiamenti socio-politici in corso nella quotidianità delle donne, insieme a quelli economici, non possono che innescare un movimento più ampio in cui nessun ruolo resta escluso, in quanto parte del codice di comportamento generale.

La professoressa Giovanna Maina descrive perfettamente questo processo nel saggio *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana* (2017), scrivendo che «in una situazione di irreversibile obsolescenza di un consolidato modello di mascolinità patriarcale, al maschio italiano è stato cioè imposto di aggiornarsi (faticosamente e in modo niente affatto lineare) a un diverso scenario socio-culturale»¹⁷.

L'antropologia anglosassone si è interrogata sul trattamento dell'onore e della vergogna maschili nell'area del mediterraneo, basando la propria teoria sul sistema patriarcale, sull'individuazione dicotomica di genere¹⁸ e su quella tra sfera pubblica e sfera privata,

¹⁵ «Per effetto della cultura di massa, il Bel paese si ingentilisce e si svirilizza». (G. Bocca, *La scoperta dell'Italia*, Laterza, Bari, 1963, cit. in S. Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011, p. 98). Questa citazione mette in risalto come la svirilizzazione, insieme alla "femminilizzazione" dei costumi, venga vista criticamente.

¹⁶ E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2002, p. 187.

¹⁷ G. Maina, *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana*, p. 136.

¹⁸ D. Gilmore (a cura di), *Honour and Shame and the Unity of the Mediterranean*, American Ethnological Association, Washington, 1987.

secondo la quale quella pubblica apparterrebbe al genere maschile mentre quella privata al femminile. Questa divisione è valida anche per tutta la tradizione giuridica discesa dal codice napoleonico e anche per gli Stati Uniti.

In una fase più avanzata del discorso, gli studiosi mediterraneisti si sono concentrati sull'analisi di un contesto maggiormente diversificato, trovando nel ruolo della classe dominante e dello Stato fattori di fondamentale influenza nel discorso¹⁹.

La storica Niamh Cullen, specializzata in storia di genere e storia europea, nel saggio *The jealous Latin lover: Masculinity, emotions and national identity in 1950s and 1960s Italian popular culture* (2017) sostiene che la gelosia tipicamente maschile sia la manifestazione di un'ansia profondamente radicata e legata al cambiamento dei ruoli delle donne e al cambiamento degli obiettivi del matrimonio e della famiglia italiana²⁰.

I vincoli di subalternità che avevano sorretto le relazioni interpersonali tra i due generi (tradizionalmente socialmente riconosciuti) sono ancora ben lontani dall'essere eliminati, però vengono messi in discussione al punto da non risultare più ovvi e automatici.

La storica del cinema Anna Maria Caso, nel suo saggio del 2004 *L'immagine della donna nel cinema del boom economico (1955-1963)*, scrive a proposito: «La mia impressione è che soprattutto le donne che si formavano in quegli anni abbiano espresso una loro resistenza allo schematismo imperante e abbiano rifiutato il travaso diretto di parametri e modelli dalla generazione precedente»²¹.

In sintesi, all'interno dell'organizzazione borghese della sessualità, vengono individuati due archetipi femminili considerati agli estremi di una polarizzazione: la moglie e la prostituta, «tendenzialmente pudica, se non frigida» la prima e altrettanto promiscua la seconda. La sessualità maschile, invece, nella sua schizofrenia, appare capace di adattarsi a entrambi i modelli rappresentati da queste figure antitetiche «a intermittenza, sbilanciandosi sull'una o sull'altra in funzione delle urgenze dettate dalla propria libido»²².

¹⁹ V. Goddard, *Honour and Shame: The Control of Women's Sexuality and Group Identity in Naples*, in P. Caplan (a cura di), *The Cultural Construction of Sexuality*, Routledge, Londra, 1986.

²⁰ N. 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*, La Toletta, Venezia, 2017.

²¹ A.M. Caso, *L'immagine della donna nel cinema del boom economico (1955-1963)*, in G. Frezza, P. Cavallo (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Liguori, Napoli, 2004, p. 171.

²² G. Manzoli, *Crisi e mascheramenti della sessualità maschile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in *Cinergie. Il cinema e le altre arti, Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, n. 5, 2014, p. 13.

Dal punto di vista identitario, gli anni del miracolo economico sono restituiti dalla memoria storica come dicotomici, data la loro contraddizione interna tra la difesa della tradizione da un lato e la forte propulsione innovatrice dall'altro.

L'opinione pubblica sembra interessata a ragionare su se stessa e sui cambiamenti in atto come mai prima d'ora e i mezzi di comunicazione di massa si dimostrano un preziosissimo veicolo per registrare ed elaborare questo momento di pluralità, ricchezza di stimoli e contraddittorietà.

Per raccogliere informazioni puntuali vengono svolte diverse indagini demoscopiche, volte ad intervistare italiani e italiane riguardo la vita quotidiana, la famiglia, ma anche le relazioni di genere e scottanti temi morali. È proprio in queste inchieste che si possono trovare testimonianze fondamentali sulla condizione di molte donne italiane negli anni Cinquanta. Un'indagine eseguita dalla Doxa e pubblicata sulla rivista *Oggi* in otto puntate a partire dal giugno 1951, si interessa di un campione femminile (non meglio specificato) e fa emergere interessanti considerazioni. Non stupisce che molte delle domande poste alle intervistate riguardino il matrimonio e la famiglia, in quanto l'associazione "donne - mogli e madri" si rivela ancora molto forte²³, ma alcune risposte appaiono invece estremamente indicative soprattutto per quanto riguarda il rapporto coniugale: quasi una donna su due se ne dichiara delusa²⁴. Nonostante ciò, la "doppia morale" domina la visione che le donne hanno delle relazioni con gli uomini e pervade di conseguenza anche la vita matrimoniale: è pratica comune indulgere sui comportamenti maschili scorretti o insoddisfacenti.

Altro argomento affrontato dall'inchiesta è il consumo di rapporti prematrimoniali: se ad averne sono gli uomini, vengono tollerati in maniera maggiore, mentre alle donne non è concessa la stessa libertà. Tenendo a mente che queste risposte sono date da donne, è chiaro che la mentalità del doppio standard sia estremamente diffusa tra gli uomini e altrettanto interiorizzata dalle donne.

Inoltre negli anni '50 si accende un forte dibattito intorno all'abolizione delle case chiuse, il quale nasconde diverse altre stratificazioni di significato. Queste sarebbero riassunte nella «funzione simbolica, sociale e politica che il bordello e il controllo istituzionale sulla 'devianza' femminile rivestono nella riproduzione di determinati modelli di mascolinità e di

²³ «[Milioni di italiane] hanno l'apparenza tranquilla, serena. Dopo una effimera bellezza giovanile, ingrassano facilmente non appena si sposano; mettono al mondo dei figli e ogni loro civetteria scompare, diventano soltanto delle madri, buone, secondo alcuni, cattive a detta di altri, perché troppo tenere. Questo è il quadro ufficiale, consacrato dalla liturgia della tradizione e sempre lo stesso, da secoli». (G. Parca, *Le italiane si confessano*, Parenti, Firenze, 1959, p. 12)

²⁴ P. Luzzato Fegiz, A. Miotto, *La donna italiana si confessa. 45 mogli su 100 deluse dal matrimonio*, prima puntata, in *Oggi*, VII, 26, 28 giugno 1951, p. 7.

relazioni fra i generi»²⁵. Bellassai aggiunge che «tali preoccupazioni diventano tanto più gravi e urgenti in un'epoca in cui, agli occhi dei tradizionalisti, la 'devianza' femminile pare minacciare come non mai l'ordine sociale e di genere»²⁶. La sessualità, quindi, gioca spesso e volentieri un ruolo di primaria importanza nelle pratiche di controllo sull'identità femminile.

La cultura consumistica e la crescita dei mass media - il cinema e la stampa periodica negli anni '50 e la televisione tra i '50 e i '60 - hanno contribuito a trasformare valori e comportamenti, spingendo gli italiani a confrontarsi non più solo con il locale, ma con il nazionale e internazionale²⁷. Le migrazioni, i consumi e la crescita dei mass media hanno tutti avuto un enorme impatto sui ruoli di genere e la struttura della famiglia. C'è una forte percezione generale che per le donne i ruoli nella società e nella famiglia stiano cambiando. Mentre il boom economico sembra creare ruoli di maggior rilievo per le donne - hostess, conduttrici televisive, modelle, receptionist e guide turistiche - la realtà è che le opportunità di impiego non sono cresciute in maniera significativa durante gli anni Cinquanta e Sessanta²⁸. Tuttavia questi cambiamenti determinano nuove modalità di corteggiamento e matrimonio²⁹. Mentre le donne italiane che vivono in contesti rurali spesso subiscono la pressione di sposarsi in modo da sollevare le loro famiglie del "peso" della loro cura, la disponibilità di altre opportunità educative e lavorative sta cambiando questa mentalità.

Un altro importante documento sul pensiero femminile sono le interviste condotte dal professore Guido Baglioni alle giovani donne che vivono a Milano nei primi anni '60, raccolte nel libro *I giovani nella società industriale. Ricerca sociologica condotta in una zona dell'Italia del nord* pubblicato nel 1962. Nonostante molte ragazze sperino di sposarsi, riconoscono che non sia l'unica via percorribile e che ci sia anche la possibilità di tentare una carriera³⁰.

²⁵ S. Bellassai, *La legge del desiderio: il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, p. 40.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*.

²⁸ P. Willson, *Women in Twentieth Century Italy*, Bloomsbury Publishing, Londra, 2009.

²⁹ N. Cullen, *The jealous Latin lover: Masculinity, emotions and national identity in 1950s and 1960s Italian popular culture*.

³⁰ G. Baglioni, *I giovani nella società industriale. Ricerca sociologica condotta in una zona dell'Italia del nord*, Vita e Pensiero, Milano, 1962, pp. 109-117.

Tuttavia mi pare doveroso notare che il lavoro non è l'unico (o principale) ambito in cui la battaglia per la parità dei diritti deve essere intesa. Nel 1963 Giovanni Cesareo nel suo saggio *La condizione femminile* (Sugar, Milano) espone una critica alle forze politiche che, di fatto, tendono a ridurre la questione femminile ad una questione lavorativa. Secondo l'autore, l'obiettivo finale sarebbe quello di «garantire pieno sviluppo a tutta la personalità della donna, ripensando il matrimonio, l'amore, e aspetti della vita quali il controllo delle nascite, il divorzio, l'aborto ecc». (cit. in F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*, Carocci, Roma, 2020, p. 36).

Nel 1961 il settimanale del PCI *Rinascita* pubblica un numero monografico intitolato *La donna italiana*. Questo contiene un'analisi delle conseguenze dell'ingresso delle donne nel mercato del lavoro. La giornalista Giuliana Ferri sostiene che «la nuova condizione femminile stava portando a una ridefinizione dei ruoli all'interno della famiglia e alla fine di quel sistema a doppia corsia che separava uomini e donne nella ricerca della fedeltà». Inoltre, individua nei giovani i maggiori promotori di un cambiamento, in quanto «stanchi dell'ipocrisia che avvolgeva i costumi italiani»³¹.

Gradualmente, anche la nozione di onore, che è stata particolarmente importante nel sud, inizia a perdere potere così come il ruolo della religione cattolica nel controllo della morale sessuale in tutta Italia³².

Nonostante questi mutamenti sociali e comportamentali sostanziali, l'Italia del dopoguerra si ritrova sprovvista di una legislazione sul divorzio. Solo le persone più abbienti possono rivolgersi al Tribunale ecclesiastico della Sacra Rota oppure fare riferimento a Paesi dove la legislazione permette il divorzio anche agli stranieri (ad esempio la Repubblica di San Marino). In tutti gli altri casi ai coniugi che si separano non è consentito ufficializzare le unioni con nuovi e nuove partner, così come non possono regolarizzare eventuali nascite accadute in tali frangenti fino alla riforma del diritto di famiglia nel 1975.

1.1.2. *Le italiane si confessano: le donne raccontano le relazioni tra i generi*

Testimonianza fondamentale della contraddittorietà della situazione sociale e familiare in cui le donne degli anni Cinquanta si trovano ad agire è il libro-inchiesta *Le italiane si confessano*, raccolta curata e pubblicata nel 1959 da Gabriella Parca di un centinaio di lettere indirizzate alle rubriche di “piccola posta” di due fotoromanzi editi a Roma e diffusi in tutta Italia.

Come nota la ricercatrice Francesca Endrighetti nel saggio *Le italiane scrivono alle riviste. Interpretare la «piccola posta» negli anni Cinquanta e Sessanta* (2015), queste rubriche rivolte ad un pubblico prevalentemente femminile sono fondamentali per le ragazze, perché

³¹ *La donna italiana*, in *Rinascita*, 1961 e in particolare G. Ferri, *Nascita e realtà di una famiglia nuova*, ivi pp. 187-90 cit. in F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*, p. 44.

³² P. McCarthy, *Italy since 1945*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

«affette da un timore reverenziale nei confronti del marito e dei genitori, non vi era per loro un altro spazio o un'altra figura con cui affrontare temi di cui spesso *non era bene parlare*»³³.

Queste lettere segnano uno dei timidi tentativi delle donne del dopoguerra di condividere pubblicamente parti della propria vita, uscendo finalmente dalla sfera privata a cui erano relegate. Gabriella Parca scrive a riguardo: «milioni di italiane sono delle sconosciute. Parliamo la stessa lingua, ubbidiamo alle stesse leggi, viviamo negli stessi luoghi, eppure di loro non sappiamo nulla: né cosa pensano, né perché soffrono, né come si comportano nell'intimità»³⁴.

Nel descrivere le curatrici di queste rubriche, Endrighetti le definisce «giornaliste come confessori laici che nella veste di amiche osservano con il giusto distacco ma anche con partecipazione»³⁵. Gli interstizi concessi dalle cosiddette rubriche rosa si rivelano importanti anche come luogo d'aggregazione e di scambio tra lettrici.

Lucia Cardone, nel suo saggio del 2014 *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, sostiene che «la fortuna del volume è da mettere in relazione con la spiazzante verità di questa moltitudine di donne che, protette dalle rassicuranti consuetudini della stampa rosa, hanno preso parola per dire di sé, dei patimenti e delle miserie della loro intimità»³⁶.

Dopo l'uscita del volume nel 1959, *Le italiane si confessano* fa gridare allo scandalo. Gabriella Parca viene addirittura additata come “maniaca sessuale”; ma una parte di pubblico invece si dimostra in grado di cogliere l'importanza (all'epoca e non solo) di questa pubblicazione, che raccoglie anche lettere inedite, mai date alle stampe perché custodi di segreti spinosi e complicati da trattare. Questi testi tuttavia sono poco originali, sembrano riciclare diversi luoghi comuni più che veicolare un “ragionamento autonomo”³⁷, a riprova

³³ F. Endrighetti, *Le italiane scrivono alle riviste. Interpretare la «piccola posta» negli anni Cinquanta e Sessanta*, 2015, p. 1.

Gabriella Parca scrive: «La ragazza non ha confidenza con la madre, spesso irrigidita in una morale tradizionale; la sposata non ha confidenza con il marito, che non fa nessuno sforzo per capirla; delle amiche non sempre si fida, temendo che la confidenza si muti in pettegolezzo o che non siano in grado di aiutarla. Quindi si chiude in sé, ingrandendo i suoi problemi. E se ad un certo punto, spinta dall'esempio di altre donne, decide di confidarsi per lettera al rubricista della piccola posta, molto spesso la sua confessione somiglia a quella che si fa nello studio di uno psicanalista». (*Le Italiane si confessano*, p. 13)

³⁴ G. Parca, *Le italiane si confessano*, p. 12.

³⁵ F. Endrighetti, *Le italiane scrivono alle riviste. Interpretare la «piccola posta» negli anni Cinquanta e Sessanta*, p. 1.

³⁶ L. Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in *Cinergie. Il cinema e le altre arti, Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, n. 5, 2014, p. 24.

³⁷ *Ibidem*.

delle difficoltà di espressione personale di cui le donne soffrono³⁸, in favore del trionfo del pensiero comune. Come ricorda la stessa Gabriella Parca, «non si può parlare di un unico comportamento in tutta Italia, come non si può parlare di un'unica mentalità, anche se limitata alle categorie sociali che si rispecchiano in queste lettere»³⁹.

Di seguito riporto a titolo di esempio una lettera contenuta nel volume:

Napoli... Sono una diciottenne molto triste. Sono fidanzata con un ragazzo e non posso dirti quando siamo soli quanti complimenti mi fa, ma io sono fredda perché so già che un giorno o l'altro mi lascerà. Perché io gli nascondo una cosa molto grande: circa 3 anni fa, fui sedotta da un giovane di 31 anni che mi voleva sposare e poiché io non lo volevo, lui mi fece del male. Ora mi trovo in imbarazzo, la mia famiglia non sa niente di tutto questo e io non oso dirlo, perché non so come va a finire. Adesso lui, il mio fidanzato, vuole venire in casa a parlare con la mia famiglia, ma io non posso fare un passo avanti perché non posso sposare un gentiluomo che si merita una vera vergine e io non sono come le altre⁴⁰.

E ancora:

Bari... Sono una diciannovenne in pena, e come tante altre chiedo per gentilezza un consiglio da voi. Si tratta di mia sorella maggiore: quattro anni fa mia sorella fu ingannata da un uomo sposato, ed ebbe una bimba. Io vivo con una zia, perché per quello che accadde a mia sorella ho vergogna di stare in casa mia, prima cosa per disonore e seconda perché non sento affetto verso i miei. Ora ditemi voi, ho ragione se rifiuto tutte le domande di matrimonio che mi vengono fatte? Perché io penso che dicendo sí a qualcuno, vanno subito a chiedere informazioni e io morirei dalla vergogna⁴¹.

Puglie... Sono una signorina di diciotto anni e mezzo, e non sono stata mai fidanzata.

Questo quarantenne che mi vuole, è benestante e non ha mai amoreggiato con nessuno perché non aveva mai la possibilità di sposarsi. E se ha scelto me, è per il fatto che sono pura. Io gli ho detto che vi sono tante ragazze più grandi di me ed anche più belle, ma lui mi rispose che tiene a sposare una donna mai baciata; e di queste ce ne sono tanto poche! E giacché ha avuto la fortuna di conoscerne una, sia pure povera, se la vuole sposare. Forse se non mi avesse mai conosciuta si sarebbe sposato una trentenne "usata," rassegnandosi⁴².

³⁸ Gabriella Parca spiega: «Perché [le donne] soffrono? I motivi sono vari, ma dipendono quasi sempre dal comportamento del marito, che si rivela brutale o egoista o donnaiolo». Aggiunge anche che, nel descrivere i loro partner, esse li definiscono «ignoranti (nel senso di grossolano, che manca di delicatezza), egoisti e traditori (naturalmente di mogli e fidanzate)» (*Le italiane si confessano*, p. 19).

³⁹ G. Parca, *Le italiane si confessano*, p. 17.

⁴⁰ G. Parca, *Le italiane si confessano*, p. 54.

⁴¹ G. Parca, *Le italiane si confessano*, p. 198.

⁴² G. Parca, *Le italiane si confessano*, p. 202.

Altre rubriche analoghe trattano di questi temi. Brunella Gasperini, curatrice per venticinque anni della rubrica *Ditelo a Brunella* apparsa nel settimanale *Annabella*⁴³, si contraddistingue per l'autonomia di pensiero dimostrata nel confrontarsi con i temi che via via si affacciano nella corrispondenza con le sue lettrici: tematiche come l'amore, il sesso, l'aborto e la politica⁴⁴. Alla sua morte, un articolo su *La Stampa* uscito l'8 gennaio 1979 ricorda:

Le scrivevano anche uomini. Le lettrici le chiedevano consigli su come riconquistare il marito o come liberarsi dalla condizione di casalinghe frustrate o come comportarsi in determinate situazioni. Recentemente aveva confidato che nei ventisei anni di questa particolare attività aveva ricevuto circa duecentocinquantamila lettere. E lei rispondeva a tante, o attraverso la sua rubrica sul giornale, o per lettera o, ultimamente, anche per telefono⁴⁵.

1.2. Il cinema come specchio del cambiamento

Il cinema nel dopoguerra italiano è uno degli strumenti fondamentali per raccontare il cambiamento sociale in atto.

Infatti, i mezzi di comunicazione e i prodotti culturali, attraverso i valori e i criteri di giudizio che evidenziano, permettono di

valutare il grado d'adesione, d'indifferenza o di ostilità all'ideologia nazionale nella storia di un paese. (...) Anticipando i mutamenti sociali questi strumenti consentono di reperire il momento in cui una trasformazione si è fatta strada nei comportamenti di una minoranza, di vedere dopo quanto tempo è stata finalmente accettata come ovvia e logica dalla maggioranza. Ci permettono, insomma, di misurare la distanza tra i cambiamenti e la percezione che ne ha la gente⁴⁶.

La professoressa e autrice Marga Cottino-Jones, nel suo libro del 2010 *Women, Desire and Power in Italian Cinema* (titolo particolarmente evocativo), sottolinea l'esistenza in questo periodo di diversi esempi di protagoniste donne che mostrano la volontà di un potenziale

⁴³ Il settimanale *Annabella* della casa editrice Rizzoli avvia le sue pubblicazioni nel 1938 e prosegue fino al 1984.

⁴⁴ F. Endrighetti, *Le italiane scrivono alle riviste. Interpretare la «piccola posta» negli anni Cinquanta e Sessanta*.

⁴⁵ *La Stampa*, 8 gennaio 1979, p. 9.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,1069_02_1979_0006_0009_24148474/, consultato il 10/05/2023.

⁴⁶ P. Sorlin, *Cinema, identità, nazione* in G. Frezza, P. Cavallo (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, p. 9.

cambiamento nella loro vita privata come nella società, destinate però a diventare vittime di uomini che le opprimono con le loro tattiche crudeli e dominanti⁴⁷.

Anna Maria Caso nota che:

Ciò che subito colpisce osservando gran parte della produzione cinematografica di quegli anni è che lo sguardo dei registi, sguardo mai neutro e oggettivo, si focalizza su personaggi, soprattutto donne, che, in precedenza, erano solo parti dell'arredo domestico o del paesaggio. Spesso meno visibili di un soprammobile, mentre adesso diventano soggetti di visione, guardano e giudicano la realtà⁴⁸.

Le protagoniste provano a trasmettere dei valori umani ai loro partner e alla società, ma la fame di potere e denaro rende questi uomini impenetrabili. I tentativi risultano vani e queste donne-eroine ne escono non solo sconfitte, ma addirittura possono incontrare la morte per via dei loro stessi ideali. È quindi compito degli spettatori e delle spettatrici scegliere se trarre beneficio dalle lezioni di umanità e di impegno sociale impartite da questi personaggi o meno⁴⁹.

Mentre anche il cinema appare “femminilizzarsi”, in accordo generale con un’industria culturale che asseconda sempre più i parametri della cultura di massa, entra in scena un nuovo tipo maschile. La rappresentazione di un uomo - l’inetto - che non è più capace di vivere la propria sessualità se non in «forme morbose, malate e nevrotiche» si rivela uno strumento efficace per costruire e ribadire una distanza tra lo spettatore (maschile) e la «deriva narcisistica» del personaggio. In realtà, un’interpretazione possibile è che tale “mascherata” riguardi anche il pubblico maschile, che secondo lo storico del cinema Giacomo Manzoli «si traveste da maschio virtuoso e critico, pronto a prendere le parti della vittima femminile, eletta al rango di eroina, e a stigmatizzare l’inadeguatezza di questi maschi in crisi»⁵⁰. Così facendo, verrebbero lasciati al sottotesto morale di molta cinematografia italiana del periodo lo svelamento e al contempo la critica dei pericoli correlati ad un “eccesso” di emancipazione⁵¹.

All’interno del cinema d’autore, ad esempio, ci sono diverse figure femminili che trasgrediscono le norme e se ne discostano, come Nadia in *Rocco e i suoi Fratelli* (Luchino Visconti, 1960) e Claudia in *L’avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960). In generale, il

⁴⁷ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

⁴⁸ A.M. Caso, *L’immagine della donna nel cinema del boom economico (1955-1963)*, p. 172.

⁴⁹ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

⁵⁰ G. Manzoli, *Crisi e mascheramenti della sessualità maschile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, p. 20.

⁵¹ *Ibidem*.

personaggio principale che resiste alle norme sociali è interpretato principalmente da donne. La loro rappresentazione si iscrive nel clima del tempo ed è ancora legata al cinema precedente, soprattutto per quanto riguarda la vena neorealistica votata all'impegno nella rappresentazione fedele della società e la sua attitudine compassionevole nei confronti delle vittime delle ingiustizie sociali⁵².

1.2.1. *Nata di Marzo*: la condizione del matrimonio alla fine degli anni Cinquanta

«In casa c'è lo scaldabagno elettrico, il termosifone, la pentola col fischio e la mogliettina».

-Francesca in *Nata di Marzo*

Mi avvalgo di un esempio cinematografico per trattare due tematiche fondamentali: l'insoddisfazione all'interno del matrimonio legata alle soffocanti aspettative sui rigidi ruoli di genere e il doppio standard applicato al tradimento coniugale.

In Italia il 1958 è un anno emblematico per quanto riguarda la rappresentazione cinematografica del matrimonio⁵³. Il critico cinematografico Lorenzo Pellizzari ribadisce che «il matrimonio è un tema costante di quest'anno»⁵⁴, notando che *Il Marito* (Nanni Loy e Gianni Puccini), *Giovani Mariti* (Mauro Bolognini) e *Amore e chiacchiere* (Alessandro Blasetti) sono usciti tutti tra il 1957 e il 1958.

Con *Nata di Marzo* (1958), Antonio Pietrangeli si concentra nuovamente sulla problematizzazione del matrimonio, tema centrale anche del suo primo film *Il sole negli occhi* (1953), cambiando però il punto di vista. Francesca, interpretata da Jacqueline Sassard, è una giovane ragazza che si innamora di Sandro, un architetto molto più vecchio di lei (interpretato da Gabriele Ferzetti). La protagonista cerca in ogni modo di sposarsi, per poi scoprire di non essere affatto soddisfatta della vita coniugale. Il film si sviluppa attraverso la narrazione di Francesca del matrimonio, tramite flashback e un suo voice-over, dedicando grande attenzione alla descrizione psicologica del suo personaggio. Viene messa in discussione l'idea ancora diffusa negli anni '50 del matrimonio come massima (e unica) aspirazione

⁵² M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

⁵³ E. K. Van Ness, *Antonio Pietrangeli, the director of women: Feminism and Film Theory in postwar Italian Cinema*, Anthem Press, Londra, 2020.

⁵⁴ L. Pellizzari, *Antonio Pietrangeli e la critica*, cit. in E. K. Van Ness, *Antonio Pietrangeli, the director of women: Feminism and Film Theory in postwar Italian Cinema*, p. 70.

femminile⁵⁵, all'interno del quale una donna dovrebbe sentirsi gratificata e completa, e la cui indissolubilità «costituisce la base della famiglia italiana»⁵⁶.

Questo stereotipo è stato non poco alimentato dall'industria di Hollywood, che era solita proporre narrazioni sul matrimonio e la vita coniugale che si concludevano con un immancabile lieto fine; mentre la visione di Pietrangeli è fortemente critica riguardo questo argomento e si discosta da questa tradizione drammaturgica dominante.

La storica Fiammetta Balestracci, nel libro *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*, scrive che:

Il consolidamento del matrimonio, tacitamente correlato al cosiddetto doppio standard, ossia matrimonio abbinato a castità per lei e libertà sessuale per lui, nei decenni successivi alla guerra era stato confermato dal crescente abbassamento dell'età alle nozze sia per gli uomini sia per le donne, per entrambi collocata in assoluta maggioranza prima o durante i 20 anni⁵⁷.

Negli anni Cinquanta, quindi, le donne si sposano sempre più giovani e spesso e volentieri abbandonano la loro carriera o la loro educazione per essere mogli e madri. Inoltre in questo decennio di ricostruzione postbellica le donne sono nuovamente spinte a tornare alla dimensione domestica e privata. Francesca cade in questo schema ma capisce di essere assolutamente frustrata dal ruolo di genere che le è stato imposto⁵⁸.

Quelle di donne come Francesca vengono definite «vite invisibili e indispensabili per gli equilibri di un ambiente sociale in trasformazione», o anche «vite spezzate, vite di donne che scelgono, o meglio, sono scelte per la solitudine perché, se non si accetta di "rientrare nei ranghi" e, quindi, nell'alveo del matrimonio, della casa e della cura dei figli, il destino è segnato: donne sole»⁵⁹.

Il tema centrale di *Nata di Marzo* è quindi il conflitto (che si rivelerà irrisolvibile) scaturito dai ruoli di genere istituzionalizzati all'interno del vincolo. Tale questione è esplorata con occhio fortemente critico rispetto alla narrazione vigente, per cui il matrimonio segna il rito di passaggio da figlia a moglie, due ruoli sociali nei quali cambia solo la figura patriarcale che esercita il controllo.

⁵⁵ «Non vi è dubbio che in Italia il matrimonio sia considerato la condizione ideale per una donna, e molto spesso il solo obiettivo che essa debba raggiungere» (G. Parca, *Le Italiane si confessano*, p. 107).

⁵⁶ A.M. Caso, *L'immagine della donna nel cinema del boom economico (1955-1963)*, p. 172.

⁵⁷ F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*, p. 25.

⁵⁸ E. K. Van Ness, *Antonio Pietrangeli, the director of women: Feminism and Film Theory in postwar Italian Cinema*.

⁵⁹ A.M. Caso, *L'immagine della donna nel cinema del boom economico (1955-1963)*, p. 172.

Sebbene Pietrangeli avesse previsto la separazione dei coniugi, questo finale sarebbe stato assai rischioso in un'Italia ancora lontana dalla legalizzazione del divorzio. La produzione impose un lieto fine e formalmente la richiesta venne accolta ma, in seconda analisi, non del tutto⁶⁰. Quando Francesca scopre del tradimento del marito, si inventa anche lei un'amante. Infine Sandro decide di perdonare l'adulterio (anche se mai effettivamente consumato), mettendo in crisi il doppio standard che veniva solitamente applicato a questi casi: un uomo che tradiva la moglie veniva accettato senza sforzo e non subiva grandi ripercussioni, mentre per le donne lo stesso trattamento non era contemplato, ci si aspettava che rimanessero fedeli a qualunque costo. Anche nel film Francesca rimprovera a Sandro che non c'è parità in una coppia in cui gli uomini possono fare ciò che vogliono ed essere perdonati, mentre le donne no. Per tutta risposta Sandro afferma «sarò egoista, retrogrado, provinciale, ma io la parità come la intendi tu non l'accetto», facendola pensare a lungo prima di perdonarla.

Nonostante i due protagonisti si riconcilino formalmente, nessuno ne esce veramente soddisfatto e il sottotesto critico è evidente. Pietrangeli stesso spiega chiaramente che il suo intento era di mettere in luce le difficoltà del matrimonio⁶¹.

Sebbene il riconoscimento dell'infelicità coniugale sia un elemento nuovo,

Ciò che non viene ancora proposta è un'espansione della donna nel sociale, mentre viene privilegiata l'espansione della sua coscienza individuale che, nel momento stesso in cui emerge, è subito incanalata all'interno del matrimonio, sbocco naturale dei nuovi desideri femminili di felicità⁶².

Francesca è un prodotto della cultura degli anni Cinquanta, ma non solo: è un'anticipatrice del cambiamento che avverrà negli anni Sessanta, in cui le ambizioni delle donne potranno trovare maggiore compimento. È una donna che proviene da un nucleo matriarcale, in cui il padre non riveste alcun ruolo o autorità e non ha paura di mostrare la sua volontà e decisione, «ma il marito, la famiglia, e persino le amiche, rimangono sordi alle sue rivendicazioni ed al suo desiderio di "parità"»⁶³.

⁶⁰ E. K. Van Ness, *Antonio Pietrangeli, the director of women: Feminism and Film Theory in postwar Italian Cinema*.

⁶¹ S. Martini, *Tre domande a Pietrangeli*, Cinema Nuovo 126, 1958.

⁶² A.M. Caso, *L'immagine della donna nel cinema del boom economico (1955-1963)*, p. 181.

⁶³ *Ivi* p. 173.

1.2.2. La commedia tra intrattenimento e invito alla riflessione

Nel periodo preso in esame il cinema ricopre un ruolo fondamentale di testimonianza, tanto che il professore e autore Peter Bondanella ha definito la decade tra il 1958 e il 1968 «the golden age of Italian cinema»⁶⁴. In effetti, la produzione di film in questi anni è senza precedenti. La commedia all'italiana offre una ricca mole di materiale per esplorare le relazioni di genere nel cinema. Secondo la ricercatrice Natalie Fullwood è la categoria dell'identità che, sopra tutte le altre, struttura e orienta i film. Come ricorda la studiosa tra i principali contributi allo sviluppo del pensiero femminista è l'assunto che il personale sia politico⁶⁵: la vita quotidiana condiziona, e allo stesso tempo riflette, le relazioni di potere.

Insieme all'interesse per la quotidianità, la maggior parte delle commedie include narrazioni sul sesso, la vita di coppia e il matrimonio, in cui i problemi di genere e la sessualità rivestono un ruolo centrale⁶⁶.

Negli anni Cinquanta gli spettatori italiani dimostrano un grande interesse nei confronti di un particolare tipo di commedia leggera con un marcato tratto erotico. Il fulcro dei film che si inseriscono in questo filone sono donne con corpi spiccatamente sensuali, le cosiddette “maggiorate fisiche”, che fungono da motore per le situazioni comiche usando il sex appeal come arma⁶⁷.

La storica del cinema Mariangela Palmieri nel saggio *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia* parla così della commedia all'italiana: «attraverso la galleria dei suoi tipi, la commedia racconta, con sguardo divertito e impietoso, le mutazioni sociali del Paese, dove la corsa alla ricchezza e alla modernizzazione fa a pugni con la persistenza di ritardo culturale e grettezza morale»⁶⁸.

Secondo lo studioso e critico Maurizio Grande, la commedia all'italiana esprime «una costante di fondo: il piccolo o grande dramma dell'adattamento dell'individuo ai canoni sociali, e i piccoli o grandi traumi della società nell'incorporare i nuovi soggetti e le nuove forze socioculturali»⁶⁹.

⁶⁴ P. Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, F. Ungar, New York, 1983, p. 142.

⁶⁵ N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, p. 102.

⁶⁸ M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*, in *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: più che un club. Tifoserie e identità storiche*, n. 42, 2020, p. 171.

⁶⁹ M. Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 45.

Da queste due citazioni risulta quindi chiaro come la commedia all'italiana possa essere un tassello estremamente utile ai fini della presente ricerca, in qualità di documento storico interessante che ritrae il pensiero comune dell'epoca, gli usi, i costumi e il senso di morale vigente.

Infatti, come suggerisce lo studioso Sergio Rigoletto:

La rappresentazione dell'italiano medio, concepito come portatore di una distintiva italianità, riflette i valori socialmente condivisi e le esperienze comuni della popolazione italiana 'normale'. L'italiano medio è generalmente presentato come un costrutto cinematografico 'inclusivo' col quale gli italiani dovrebbero presumibilmente identificarsi. A differenza dell'enfasi sulle azioni coraggiose tipica dell'eroe tradizionale, l'attributo più persistente dell'italiano medio è la sua ordinarietà⁷⁰.

Rigoletto sottolinea anche la sua stretta connessione con i dilemmi morali e le contraddizioni sociali del miracolo economico⁷¹.

Lo stesso Alberto Sordi, uno dei protagonisti indiscussi di questa fortunatissima stagione cinematografica, sostiene che il successo delle sue interpretazioni dell'italiano medio negli anni Cinquanta e Sessanta sia dovuto alla sua abilità di rappresentare le preoccupazioni più frivole e gli attributi più vergognosi degli uomini comuni del tempo: il pubblico italiano ama queste commedie proprio perché può riconoscere la somiglianza con la propria esperienza di vita e le contraddizioni del progresso economico e socioculturale di cui tutti si sentono protagonisti⁷².

Sebbene non sia del tutto condivisibile la visione della commedia all'italiana come una rappresentazione puntuale dei difetti del periodo, di certo bisogna prendere atto «del potere e del fascino pervasivo di un discorso che ha definito questo costrutto cinematografico come un'immagine della potenziale identificazione collettiva per la nazione»⁷³.

⁷⁰ S. Rigoletto, *The Italian Comedy of the Economic Miracle: L'italiano medio and Strategies of Gender Exclusion*, in *Italy on Screen: National Identity and Italian Imaginary*, L. Bolton, C. Siggers Manson (a cura di), Peter Lang, Oxford, 2010, p. 35.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979.

⁷³ S. Rigoletto, *The Italian Comedy of the Economic Miracle: L'italiano medio and Strategies of Gender Exclusion*, p. 36.

A proposito di ciò, Ugo Pirro scrive che «l'evoluzione del racconto cinematografico è tale che basterebbe tacere oppure essere ciechi per dieci giorni perché non sia più possibile capire il significato di un film. Vedere il cinema come fonte di storia, non più da un punto di vista estetico-sociologico ma proprio come fonte di ricerca storica; anzi, si potrebbe sostenere l'importanza o, meglio, la necessità di studiare alcune pellicole fotogramma per fotogramma, per cercare di leggere proprio nel fotogramma scomponendo, per dire così, l'"immaginario collettivo" - un particolare, un aspetto, un'informazione che ci è sfuggita nel vedere il film nel suo complesso». (U. Pirro, *Il cinema come fonte storica*.

Come scrive la ricercatrice Nadia Riccio nel saggio *Divorzi cinematografici. La problematica del divorzio nella commedia filmica italiana (1950-1970)*, non bisogna analizzare i film

(...) cercando in essi lo specchio fedele, l'immagine oggettiva del periodo storico e del contesto sociale cui si riferiscono le vicende narrate, ma prendere in considerazione che essi piuttosto rivelino la realtà sociale che li ha prodotti. Se mai può dirsi che l'immagine cinematografica è lineare descrizione della realtà, in molti casi però ne è metafora, esemplificazione, mistificazione, provocazione; il più delle volte questi elementi sono intrecciati e complementari. Ciò che sempre traspare è l'immaginario dell'epoca, condiviso dal pubblico e dagli autori. In tal senso possiamo considerare queste pellicole fonti da interpretare⁷⁴.

Solitamente questi film narrano storie di vita quotidiana, sono ambientati in spazi di tutti i giorni e il protagonista è un uomo ordinario che tenta, ma spesso fallisce comicamente, di adattarsi ad un'Italietta che sta cambiando velocemente e si sta modernizzando sempre più⁷⁵.

La professoressa e critica cinematografica Ruby Rich definisce le commedie un «deflatore dell'ordine patriarcale» e «uno straordinario livellatore della struttura drammatica»⁷⁶.

La comicità, inoltre, è stata la spina dorsale dell'industria cinematografica italiana già a partire dalla sua nascita. Viene utilizzata come indicatore dei comportamenti che una società ritiene normale, siccome è spesso basata su differenze comiche da ciò che è collettivamente ritenuto la norma⁷⁷.

Riflessioni di uno sceneggiatore in G. Frezza, P. Cavallo (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*.

⁷⁴ Nadia Riccio, *Divorzi cinematografici. La problematica del divorzio nella commedia filmica italiana 1950-1970* in G. Frezza, P. Cavallo (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, p. 193.

⁷⁵ N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*.

⁷⁶ Ruby Rich, *In the Name of Feminist Film Criticism* in P. Erens (a cura di), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, 268–87.

La commedia è tradizionalmente il luogo deputato al capovolgimento parodico delle gerarchie familiari. Fin dall'età classica, utilizzata come critica all'autorità e agli abusi del *pater familias*, è lo strumento privilegiato per ribaltare l'ordine precostituito all'interno di spazi meno problematici poiché fittizi (almeno nella rappresentazione, si inscena un sistema di redistribuzione dei ruoli più equo). Da qui la popolarità storica del genere.

⁷⁷ N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*.

1.2.3. La rappresentazione dei rapporti di genere: disparità e oggettificazione

Gran parte della popolarità e del successo di pubblico riscontrati dalla commedia all'italiana si basano sulle performance comiche di attori specifici, in maggioranza uomini. In particolare, le personalità divistiche di maggior rilievo sono Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Nino Manfredi e Ugo Tognazzi. Per quanto riguarda le protagoniste femminili, è più difficile trovare delle attrici che possano essere associate con immediatezza al genere.

Gli uomini sono definiti in opposizione alle donne, ma spesso anche in opposizione agli altri uomini. Il tema ricorrente del fallimento maschile significa che questo genere cinematografico è principalmente un'esplorazione comica della differenza maschile⁷⁸.

L'aspetto generazionale è chiaramente rispecchiato dai protagonisti dei film, ideati ad immagine e somiglianza dei registi: maschi, bianchi, appartenenti alla classe media e solitamente di mezza età⁷⁹.

Alla luce di questo identikit, «possiamo spiegarci perché le donne siano al tempo stesso protagoniste dell'immaginario ma non lo siano in prima persona, sempre delegate, affidate al genio mutevole e bizzarro del pigmalione di turno in regia»⁸⁰.

Fullwood nota criticamente che «la commedia all'italiana è estremamente maschilista nel tono e nella struttura, e principalmente (anche se non esclusivamente) etero-sessista; la stragrande maggioranza si concentra su protagonisti maschi eterosessuali»⁸¹. La rappresentazione delle donne invece «le presenta come oggetto sessuale, ed è raro che [le protagoniste femminili] ricevano attenzione per altre ragioni se non per la sensualità». Questa attenzione sbilanciata per i protagonisti maschili spesso sfocia nella costruzione di un binarismo di genere molto semplificato⁸².

Fino a poco tempo fa inoltre - tranne alcune eccezioni, come ad esempio la critica di Rigoletto alla figura dell'uomo comune⁸³ - è stata prestata poca attenzione agli aspetti di genere della costruzione della mascolinità all'interno della commedia all'italiana.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ A.M. Caso, *L'immagine della donna nel cinema del boom economico (1955-1963)*, p. 174.

⁸¹ N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, p. 7.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ S. Rigoletto, *The Italian Comedy of the Economic Miracle: L'italiano medio and Strategies of Gender Exclusion*.

Lo studioso del cinema italiano Andrea Bini nel libro *Male Anxiety and Psychopathology in Film: Comedy Italian Style* sostiene che la relazione tra la commedia all'italiana e la società del boom sia molto più complessa di una semplice satira, come viene descritta solitamente. Gli autori del filone non difendono solo i vecchi valori tradizionali, ma ne cercano altri, che siano compatibili - piuttosto che opposti - con le aspettative legittime di prosperità che tutti siamo chiamati a condividere in un paese capitalista⁸⁴.

Leggere la commedia all'italiana come “pura” satira, comunque, non tiene conto del fatto che questo genere ha contribuito all'affermazione del Boom come nuovo mito nazionale⁸⁵. Bini scrive inoltre che «senz'altro, molte commedie all'italiana spesso oscillano tra critica moralista e accettazione fatalista»⁸⁶.

La definizione di genere proposta dalla filosofa Judith Butler, ovvero «la stilizzazione ripetuta del corpo, una serie di atti ripetuti in una cornice assai rigida di regolamentazione che si fissa nel tempo per produrre l'apparenza di una sostanza, di un certo essere naturale»⁸⁷, ben si presta all'analisi di questi protagonisti maschili e dell'idea di virilità che veicolano. Infatti, l'idea di Butler di performatività di genere è meglio visibile nei film della commedia all'italiana che spesso dialogano con «la crisi dell'identità sessuale e la nuova apertura verso gli orizzonti in continua espansione della decenza»⁸⁸.

La categoria dell' “inetto”, formulata dalla professoressa e autrice Jacqueline Reich nel suo celebre testo *Beyond the Latin Lover* (2004), è fondamentale per comprendere la crisi della mascolinità e le relazioni tra personaggi maschili. Reich sostiene che l'inetto sia la rappresentazione culturale dominante della mascolinità nella letteratura e nel cinema del dopoguerra⁸⁹ e la commedia all'italiana è senza dubbio l'ambito privilegiato in cui ritroviamo questo modello. Giovanna Maina riassume così l'essenza di questo tipo umano: «per preservare la facciata della bella figura, all'inetto tocca dunque mascherare la propria manchevolezza attraverso una performance di iper-mascolinità, di protezione dell'onore e di salvaguardia della differenza sessuale tra uomo e donna»⁹⁰. Nello smascheramento della

⁸⁴ A. Bini, *Male Anxiety and Psychopathology in Film: Comedy Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ivi* p. 109.

⁸⁷ J. Butler, *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari, 2017, p. 50.

⁸⁸ G. P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003, p. 184.

⁸⁹ J. Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2004.

⁹⁰ G. Maina, *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana*, p. 142.

figura pubblica maschile, secondo Reich, risiede uno dei maggiori nodi problematici esplorati dal cinema italiano del secondo dopoguerra, in particolare nel filone preso in esame.

Il terreno su cui questo poggia le sue basi è preparatorio per ciò che avverrà negli anni '70, con l'insorgere del movimento femminista in Italia. Eppure, le convenzioni attraverso le quali viene rappresentata l'identità di genere si sono dimostrate estremamente resistenti, specialmente per quanto riguarda le donne⁹¹.

Non rappresentando un caso per nulla isolato, l'oggettificazione del corpo femminile è rimasta una caratteristica preminente nei media di massa italiani⁹². È indubbio che la commedia all'italiana, prima ancora che il cinema d'autore, abbia sollevato una serie di temi fondamentali nel processo di acquisizione delle libertà civili (il divorzio, l'aborto, l'abolizione del codice d'onore) e posto con forza e grande ironia la questione di una decostruzione dell'egemonia maschile (come ben evidenziato anche nel contributo di Manzoli⁹³).

Tuttavia, la commedia degli anni '50 non segna un'effettiva rottura del perpetuarsi delle disparità. Proponendo una visione oggettificante dei corpi femminili, anzi, suggerisce una netta continuità con il modello patriarcale per cui le donne sono apprezzate in quanto oggetto di possesso maschile e attributo sessuale, in un clima in cui la società materialista sembra valutare maggiormente il benessere socio-economico rispetto ai valori umani⁹⁴.

Come dichiarano diversi critici, gli studi sulla commedia all'italiana tendono cioè a mettere in secondo piano alcune problematiche, riguardanti soprattutto «la natura di genere delle presunte rivendicazioni di rappresentatività del genere commedia»⁹⁵.

Proprio in questo senso, è fondamentale servirsi degli studi di genere per esplorare e decodificare il rapporto tra il cinema e la società italiana «non in modo generico, ma mettendo al centro le forme della rappresentazione femminile»⁹⁶.

La studiosa Maggie Günsberg, specializzata in studi di genere e cultura italiana, nel libro *Italian Cinema: Gender and Genre* (2004) ha ragione di notare che, incentrata sul raccontare le situazioni complicate dei protagonisti maschili, la commedia all'italiana generalmente esclude il punto di vista e i problemi delle donne in toto⁹⁷. Riproponendo la classica dinamica

⁹¹ N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012.

⁹⁴ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

⁹⁵ N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, p. 59.

⁹⁶ F. Cantore, A. Minuz, *Italiani all'estero. Prospettive comparate per lo studio della commedia all'italiana*, in *La valle dell'Eden* 37, 2021, p. 59.

⁹⁷ M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave Macmillan, Londra, 2004.

dell'oppressione di genere, la rappresentazione degli italiani medi serve ad assicurare che la mascolinità e i suoi interessi mantengano salda la loro egemonia.

Tuttavia Lucia Cardone nota che «guardando al genere più florido della produzione nazionale del periodo, sebbene marcatamente segnato dai corpi e dagli sguardi del maschio, in sporadici casi si attesta la presenza di donne notevoli, diverse, che guadagnano per così dire il primo piano, ponendo in qualche modo il punto di vista femminile»⁹⁸.

A conferma di questa opinione, nella produzione del periodo si può notare una nuova consapevolezza che «la libertà di pensiero, e quindi di scelta, si coniuga anche al femminile», favorendo ampiamente «il decadimento della sacralità dei ruoli femminili tradizionali: se la donna può scegliere diversamente, può esprimersi nel sociale, nel lavoro, i ruoli perdono la loro aura di missione da svolgere per mandato divino, senza nulla chiedere in cambio»⁹⁹.

Sebbene questo tipo di commedia fosse scritto e diretto quasi esclusivamente da uomini, alcune eccezioni - fondamentali proprio in quanto sovversive della norma - mostrano una particolare attenzione alle protagoniste donne: il regista Antonio Pietrangeli, ad esempio, adotta e descrive un punto di vista femminile nelle sue opere, assicurandosi di curarne l'aspetto psicologico e interiore, piuttosto che fisico (oltre che nel già citato *Nata di marzo*, risulta particolarmente evidente in altre sue pellicole come *Io la conoscevo bene*¹⁰⁰).

Le donne della commedia all'italiana, anche quando sembrano avere la meglio sugli uomini, riescono ad assicurarsi al massimo una posizione migliore di quella di partenza, ma pur sempre entro i ruoli consentiti, senza trasgredire eccessivamente il buon costume borghese, «attestandosi come mogli furbe e infedeli, amanti astute o donne emancipate»¹⁰¹.

Ricapitolando, alla crisi dei ruoli di genere portata dal cambiamento socio-economico del periodo, in particolare alla crisi della mascolinità dell'uomo nel cinema italiano nostrano, non corrisponde l'affermazione di figure femminili poi così diverse dallo standard, né, soprattutto, così sovversive delle aspettative patriarcali.

⁹⁸ L. Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, p. 25.

⁹⁹ A.M. Caso, *L'immagine della donna nel cinema del boom economico (1955-1963)*, p. 180.

¹⁰⁰ *Io la conoscevo bene* è un film del 1965 di Antonio Pietrangeli. Racconta la storia di Adriana, interpretata da Stefania Sandrelli, una giovane ragazza che si trasferisce a Roma per tentare una carriera nel mondo dello spettacolo. In questo ambiente, contrariamente alle sue aspettative, incontra numerose persone che si approfittano di lei e del suo corpo, esasperandola a tal punto da portarla a porre fine alla propria vita.

¹⁰¹ L. Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, p. 25.

Il cinema degli anni del boom, dunque, più che tematizzare direttamente i cambiamenti in atto nell'universo femminile, più che disegnare nuovi profili femminili, ad eccezione dei film di certi autori come Pietrangeli e Antonioni, esprime una serie di sintomi¹⁰².

In questo caso è utile avvalersi della nozione di “Soggetto imprevisto”, ideata da Carla Lonzi, per spiegare come questo confronto di genere non possa risolversi in una «resa dei conti», «una presa di potere riconducibile alla dialettica servo/padrone» interna al mondo maschile, ma sottraendosi¹⁰³.

I film degli anni Sessanta, sia popolari e comici che d'autore e drammatici, sembrano rappresentare una vasta gamma di personaggi femminili che vanno oltre la rappresentazione tradizionale e stereotipata che prevede passività e sottomissione all'uomo. In vari film sono le donne a rivestire il ruolo principale, mentre gli uomini non sembrano avere importanti funzioni narrative, se non quella di incarnare la mascolinità tradizionale e di essere incapaci di intrattenere una relazione profonda con una moglie, una figlia, un'amante¹⁰⁴.

Inoltre spesso, anche quando i protagonisti delle narrazioni sono gli uomini, il motore del racconto sono comunque le relazioni che questi intrattengono con le donne che gli stanno intorno, che diventano quindi elementi essenziali nella storia.

Nei film degli anni '60, come già avvenuto negli anni '50, le donne sono portatrici di valori morali e relazionali molto più illuminati rispetto agli uomini. Nonostante ciò, ancora una volta i tentativi di sovvertire i valori delle loro comunità patriarcali sono destinati quasi sempre a fallire: ne è un esempio lampante Agnese in *Sedotta e abbandonata* (Pietro Germi, 1964). Ma esistono anche degli esempi in cui le protagoniste riescono a cambiare il loro destino e sono ritratte positivamente, come Assunta in *La ragazza con la pistola* (Mario Monicelli, 1968)¹⁰⁵.

Un elemento che spesso accomuna queste narrazioni è comunque la bellezza fisica delle protagoniste, usata come espediente necessario per raggirare e manipolare in modo da ammorbidire il controllo maschile.

In questo decennio è ben evidente l'atmosfera di speranza per un potenziale cambiamento e per il miglioramento delle condizioni femminili, implementati nel sistema sociale e legislativo negli anni Settanta¹⁰⁶.

¹⁰² A.M. Caso, *L'immagine della donna nel cinema del boom economico (1955-1963)*.

¹⁰³ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti* (Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1974) cit. in L. Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*.

¹⁰⁴ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

1.2.4. La discussione dell'infedeltà e il filone antimatrimoniale

In quest'ottica di ipermascolinità e differenziazione sessuale, il tema del tradimento ha un ruolo fondamentale e ricorre in maniera massiccia all'interno della commedia all'italiana, riprendendo quelle che vengono definite "commedie antimatrimoniali"¹⁰⁷.

In questi anni escono in sala svariati film «che non risparmiano critiche all'istituto del matrimonio e della famiglia» e che hanno in comune

la rappresentazione di una società nient'affatto incentrata sul benessere della famiglia tradizionale basata sul matrimonio e su una pacifica distinzione dei ruoli. Al centro della critica erano piuttosto le esperienze drammatiche dai tratti immorali di persone alle prese con un sistema sociale e normativo inadeguato¹⁰⁸.

Andrea Bini scrive che «nella commedia all'italiana l'amore, il matrimonio e la famiglia non rappresentano più l'obiettivo ultimo ma piuttosto la fonte principale di frustrazione di un desiderio che non può accettare limiti»¹⁰⁹.

Bisogna ricordare che in questo periodo la legislazione non consente il divorzio, restando ancorata ad un'arretratezza che non è in linea con i cambiamenti politico-sociali. Il bersaglio di questo tipo di commedia è proprio questo eccessivo tradizionalismo legato alla vita coniugale e «la rete di ipocrisie e menzogne talvolta sottese alle relazioni sociali»¹¹⁰.

Il genere si basa su uomini che tradiscono sistematicamente, applicando la stessa smania consumistica, imperante nella società del boom, anche alle relazioni e ai rapporti interpersonali, in cui la quantità illimitata è più importante della profondità.

Interessante è la teoria di Nadia Riccio per cui i protagonisti coinvolti in queste narrazioni appartengono sempre alla borghesia medio-alta, perciò «queste storie sembrano suggerire che il benessere economico sia responsabile della crisi e della disgregazione di valori, fra questi quello della sacralità del vincolo matrimoniale e della famiglia»¹¹¹.

¹⁰⁷ M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*.

¹⁰⁸ F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*, p. 42. Tra i film che raccontano dell'ipocrisia delle relazioni familiari e i ruoli di genere ricorda: *Il bell'Antonio* (1960), *I dolci inganni* (1960), *La giornata balorda* (1960), *Accattone* (1961), *Laura nuda* (1961) e *Boccaccio '70* (1962).

¹⁰⁹ A. Bini, *Male Anxiety and Psychopathology in Film: Comedy Italian Style*, p. 101.

¹¹⁰ N. Riccio, *Divorzi cinematografici. La problematica del divorzio nella commedia filmica italiana 1950-1970*, p. 185

¹¹¹ *Ibidem*.

In molti di questi film, «l'infedeltà coniugale sembra però rappresentare soprattutto una spia della posizione di debolezza del maschio all'interno di un quadro di relazioni economiche e di genere ben più complesso della semplice esuberanza sessuale»¹¹².

La filmografia del periodo presenta diversi esempi in cui questi uomini italiani non riescono a porsi un freno, superando ogni tipo di confine morale pur di dare sfogo ad un delirio consumistico in cui la famiglia è solo un intralcio. Questa iperattività sessuale si può trovare ad esempio in *Ménage all'italiana* (Franco Indovina, 1965), *Scusi, lei è favorevole o contrario?* (Alberto Sordi, 1966) e, successivamente, in *Venga a prendere il caffè... da noi* (Alberto Lattuada, 1970).

In alcune situazioni, la differenza sessuale viene sottolineata da tradimenti biunivoci, in cui il marito traditore si ritrova a sua volta ad essere tradito. Le due situazioni sono gestite in modi molto diversi e ne scaturiscono reazioni distinte, nei film come nella vita reale. Anche a livello legislativo l'adulterio viene trattato in maniera ineguale. Infatti, l'art. 559 riguardante l'adulterio femminile criminalizza la donna per qualsiasi tipo di relazione extramaritale, mentre l'art 560 prevede che quello maschile sia punibile solo in caso di concubinato¹¹³.

Questa disparità si basa su diverse ragioni sociali: in primo luogo il tradimento pregiudica la certezza della prole e di conseguenza la giusta successione patrimoniale, ma principalmente rappresenta una violazione dell'ordine interno alla famiglia, in cui vige il dovere di sottomissione della moglie al marito. A livello psicologico, questo è considerato «espressione simbolica e reale di una inadeguatezza maschile, di una perdita di potere e di controllo, quindi di credibilità e di rispettabilità del marito stesso», confermato dalle passate narrazioni letterarie e filmiche in cui «lo scherno e il discredito sociale nei confronti del marito tradito, tanto più se connivente, sono la regola nelle società del passato»¹¹⁴.

Spesso il tradimento delle mogli non avviene realmente, ma viene usato dalle stesse come escamotage per acquisire potere all'interno della dinamica coniugale adultera, oppure viene immaginato dai mariti e/o temuto ossessivamente, essendo il corpo della moglie considerato sempre una proprietà su cui hanno diritto di esercitare un controllo stringente. La mascolinità, e la minaccia a questa, sono quindi fortemente presenti. È possibile individuare l'archetipo del marito che teme che la sua donna venga guardata - il quale porta la sua gelosia e mania di possesso al limite della nevrosi - in antitesi a quello mostrato nel decennio successivo in *Il*

¹¹² G. Maina, *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana*, p. 144.

¹¹³ F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*.

¹¹⁴ D. Rizzo, *Gli spazi della morale. Buon costume e ordine delle famiglie in Italia in età liberale*, Biblink, Roma, 2004, p. 28.

merlo maschio (Pasquale Festa Campanile, 1971)¹¹⁵, in cui virilità e desiderabilità della moglie coincidono. Alla paranoia del primo viene contrapposto l'egocentrismo del secondo, il quale trova conforto nell'approvazione sociale. Il protagonista di *Il merlo maschio* scambia la riconferma altrui della bellezza del proprio *status symbol* (la moglie o l'amante) per espressione manifesta della propria mascolinità.

L'infedeltà del marito solitamente non desta grande attenzione all'interno delle trame poiché è normalizzata a tal punto da essere considerata naturale, un elemento della storia come un altro.

In film come *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961), *Il magnifico cornuto* (Antonio Pietrangeli, 1964) e *Adulterio all'italiana* (Pasquale Festa Campanile, 1966) sono presenti alcuni tòpoi comuni. Sebbene si tratti di pellicole piuttosto differenti tra loro, si allineano in piena coerenza al maschilismo popolare della commedia all'italiana e alla relativamente scarsa presenza di mariti effettivamente "cornuti". Il tradimento non è mai (o non è ancora) un vissuto esperito in prima persona dai protagonisti. Di conseguenza, a livello di trama, viene articolato come premeditazione, presagio o timore. In *Divorzio all'italiana* il tradimento è confinato alla dimensione della prefigurazione; ne *Il magnifico cornuto* a quella della fantasia; in *Adulterio all'italiana* è ridotto a ossessione paranoica¹¹⁶.

1.3. Il discorso sulla sessualità nei primi anni Sessanta

In questa sezione verrà affrontato il tema della sessualità in relazione ai mutamenti storico-sociali ed espressa attraverso specifiche narrazioni cinematografiche.

La sessualità maschile si configura spesso e volentieri come un'ostentazione aggressiva della mascolinità eterosessuale e un'esibizione del potere patriarcale attraverso la segregazione e il controllo della sessualità femminile¹¹⁷.

¹¹⁵ Il protagonista di *Il merlo maschio*, sentendosi trascurato da chi gli sta intorno, inizia a fotografare la moglie in pose provocanti per poi esibire le foto ad amici e colleghi, al fine di attirare la loro attenzione e coinvolgendo sempre maggiormente la coniuge in questo perverso meccanismo suo malgrado.

¹¹⁶ G. Maina, *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana*.

¹¹⁷ «Se c'è un campo in cui si estrinseca la pulsione tipicamente italiana a vivere in forma ansiogena il cambiamento in atto, è proprio quello sessuale, in particolare per quanto riguarda la mascolinità. Se le varie Catherine Spaak, Claudia Cardinale o Monica Vitti sono il segno vivente di una sessualità femminile radiosa, proiettata con forza verso il futuro anche quando finisce nella trappola del melodramma, altrettanto non si può dire dei modelli maschili che ruotano loro attorno» (G. Manzoli, *Crisi e mascheramenti della sessualità maschile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, p. 15).

Gli anni Sessanta si prestano particolarmente ad un'analisi di questo tipo, in quanto proprio nella configurazione socioculturale del periodo si verifica un profondo cambiamento nelle identità di genere e nel discorso sessuale. Quest'ultimo si sviluppa su due livelli: sia quello personale che quello della rappresentazione, in cui assume un rilievo senza precedenti¹¹⁸.

Secondo Fiammetta Balestracci,

la questione sessuale può essere considerata la cartina di tornasole di quel processo di trasformazione sociale e culturale che trova le sue radici nella crisi del razionalismo occidentale di stampo illuministico, su cui si reggeva la società cosiddetta patriarcale, basata cioè sul predominio di uomini adulti eterosessuali¹¹⁹.

Un passaggio fondamentale, dovuto all'imporsi di un nuovo assetto economico e sociale, avviene dall'idea di "comunità collettiva" - implicita nell'assetto patriarcale i cui pilastri vengono messi in discussione - ad un carattere maggiormente "privato" della vita. Dalla famiglia estesa si passa alla famiglia nucleare, più ristretta e più isolata, in cui i membri sembrano meno controllati rispetto al passato e dentro alla quale anche la gerarchia generazionale viene rivisitata.

In questo periodo, dopo la decimazione della popolazione maschile causata dalle due guerre, nuovi protagonisti della società italiana sono le donne e i giovani istruiti, che costituiscono il terreno adatto a generare nuove culture e «sviluppare una critica al modello del dimorfismo sessuale rappresentata in Italia dalla famiglia coniugale riproduttiva e dal doppio standard»¹²⁰.

D'altro canto le donne vivono una situazione decisamente contraddittoria, tra il potere patriarcale tutt'altro che svanito da un lato e una sorta di protagonismo per quanto riguarda i consumi dall'altro: pur continuando ad essere relegate principalmente alla sfera domestica e privata, sembrano il target perfetto per la crescente proposta di prodotti ed elettrodomestici per la casa.

La maggior libertà economica si accompagna ad una maggiore libertà sessuale e dei costumi. Sebbene sia ancora percepibile il peso della tradizione, grazie ad alcune ricerche ed inchieste internazionali inerenti alla sessualità condotte da studiosi come William H. Masters

¹¹⁸ G. Maina, F. Zecca, Introduzione in *Cinergie. Il cinema e le altre arti, Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*.

¹¹⁹ F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*, p. 15.

¹²⁰ *Ivi* p. 16.

e Virginia E. Johnson¹²¹, alcune credenze e abitudini iniziano a venire messe finalmente in discussione e si inaugura un discorso più libero e progressista, portato avanti da diversi movimenti contro-culturali e dal primo femminismo.

I rapporti Kinsey, pubblicati nel 1948 e 1953, erano stati accolti con giudizi contrastanti, in quanto controversi ma innovativi. Questi si basavano su interviste personali; mentre gli studi di Masters e Johnson, iniziati nel 1957, si fondano su osservazioni e studi condotti in laboratorio. Vengono così introdotte sfaccettature inedite di cui non si è mai discusso in precedenza: le relazioni omosessuali, il piacere femminile, il sesso prematrimoniale e occasionale, la messa in discussione della monogamia come unico modello relazionale contemplabile. L'ampliamento del discorso sulla sessualità ha una portata politica enorme che segna un'emancipazione dal conservatorismo oppressivo vigente fino a quel momento.

Sulla scia della pubblicazione italiana del Rapporto Kinsey, anche la penisola affronta con maggior interesse il dibattito sulla peculiarità della morale sessuale nazionale. Dagli scienziati alla stampa, si cerca di descrivere la diversità della situazione italiana rispetto alla realtà americana.

C'è senza dubbio una crescente discrepanza, come nota la professoressa Perry Willson «tra il discorso ufficiale riguardante la sessualità, ancora largamente governato dalla morale della Chiesa e il codice d'onore, e l'attitudine di molti italiani»¹²².

I valori umani cedono via via il posto alla gratificazione materiale, l'amore e il rispetto perdono rilevanza sociale in favore del successo economico e del prestigio. A questi fenomeni succede la conseguente crescita di un sempre maggiore senso di solitudine e irrequietezza sociale, che alla fine di questa stagione di grande fermento socioculturale sfoceranno in proteste e scioperi che coinvolgeranno tanto i lavoratori quanto gli studenti.

Nella maggior parte delle famiglie, i figli e le figlie in media studiano più a lungo dei genitori, e i figli raggiungono spesso posizioni lavorative migliori. Ciò porta con sé un processo di adattamento ad una ridefinizione dell'autorità e della tradizione all'interno della famiglia e tra le generazioni¹²³. Diverse statistiche dimostrano un grande cambiamento nei comportamenti all'interno della famiglia già a metà degli anni Sessanta sia a livello

¹²¹ Le ricerche di questi studiosi stabiliscono la nuova base scientifica sul tema, riconoscendo alla sessualità maschile e femminile i propri tratti specifici su un'analisi fisiologica e anatomica.

Tra le loro pubblicazioni ricordiamo *Human Sexual Response* (1966), *Human Sexual Inadequacy* (1970), *The Pleasure Bond* (1974), *Homosexuality in Perspective* (1979), *Masters and Johnson on Sex and Human Loving* (1988), *Heterosexuality* (1994).

¹²² P. Willson cit. in N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, p. 5

¹²³ C. Saraceno, *The Italian Family from the 1960s to the Present* in «*Modern Italy*», IX, 2004, n. 1, pp. 47-57.

matrimoniale che di fertilità¹²⁴. La stessa fase definita “il periodo d’oro del matrimonio” - per via del più alto numero di matrimoni mai riscontrato prima di allora - è anche quella in cui si verifica un incremento del dato inerente alle separazioni coniugali. Queste iniziano ad aumentare costantemente a partire dal 1965, quando la legge sul divorzio è ancora lontana, e interessano coppie di diverse età, le quali chiedono in maniera sempre crescente separazioni consensuali e non giudiziarie (ovvero basate sul conflitto). Il fenomeno indicherebbe che la concezione del matrimonio sta cambiando drasticamente. Nelle fasce della popolazione più istruite ed urbane, non è più considerato “obbligatorio” o necessario rimanere vittime di un’unione in cui le condizioni sono, o sono diventate, insopportabili. Inoltre, per concludere un matrimonio non sembra più necessario identificare un colpevole e un innocente all’interno della coppia. Queste tendenze e il seguente cambiamento nella legislazione, con l’introduzione del divorzio nel 1970 e la riforma dello stato di famiglia nel 1975, si riveleranno tanto la conseguenza del cambiamento nei costumi quanto la causa di ulteriori mutamenti culturali e comportamentali¹²⁵.

Il cinema italiano continua a offrire una grande varietà di film che si dimostrano in grado di testimoniare e raccontare questo complesso momento storico, attraversato dal conflitto tra desiderio di rinnovamento e una forte tradizione che continuava a dettare una linea di comportamento estremamente arretrata e maschilista, insieme ad un senso di alienazione e incomunicabilità tipiche dell’Italia del periodo¹²⁶.

1.3.1. *Rocco e i suoi fratelli*: violenza di genere all’alba degli anni Sessanta

Il decennio degli anni Sessanta viene inaugurato da alcuni film emblematici, che riscuotono un grande successo di critica e di pubblico, entrando a pieno diritto nella storia del cinema nostrano, come *La dolce vita* di Federico Fellini, *L’avventura* di Michelangelo Antonioni e *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti. Per quanto riguarda il cinema d’autore, le donne rivestono ruoli di rilievo soprattutto nei film di Fellini e Antonioni. È interessante notare come il fermento sociale che sta scuotendo la società italiana in questi anni venga eletto a punto nevralgico di svariati lungometraggi, nei quali i personaggi femminili diventano spesso vittime di violenze e crudeltà perpetrate da uomini: esemplare in questo caso è il personaggio di Nadia in *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960).

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

In vista della necessità di cambiamento che il nuovo movimento femminista intercetterà negli anni Settanta, «già alcuni film degli anni '60 portano alla luce l'ingiustizia della visione esclusivamente maschile delle donne come oggetti del desiderio e l'egoismo e indifferenza che gli uomini mostrano nei confronti delle loro partner femminili all'interno delle relazioni intime»¹²⁷.

È interessante che uno dei film più importanti non solo del decennio, ma dell'intera storia del cinema italiano, offra un esempio così calzante su un fenomeno che può essere definito di violenza sistematica, impiegata dagli uomini per stabilire il controllo sulle donne e la loro sessualità.

In *Rocco e i suoi fratelli*, Visconti divide la rappresentazione femminile tra due personaggi: Rosalia e Nadia. Rosalia è una madre single, fin da subito presentata come la forza decisionale e organizzativa della famiglia. Ella rappresenta in toto la visione patriarcale della "brava madre", totalmente dedita ai suoi figli ed estremamente protettiva.

Nadia, invece, raffigura il lato oscuro della femminilità, dipinta come la ribelle che non rispetta il proprio ruolo e che porta scompiglio all'interno del nucleo patriarcale¹²⁸. È una prostituta che viene mal vista dalla madre dei ragazzi, in quanto donna che si professa libera e disinibita anche dal punto di vista dell'espressione della propria sessualità. Nadia viene additata come la responsabile del peggioramento economico e lavorativo di Simone, uno dei fratelli, con cui inizialmente intraprende una relazione. Quando invece inizia a frequentarsi con Rocco, è sempre lei a risultare la responsabile della competizione che si instaura tra i due fratelli. In questa situazione gli uomini sono completamente deresponsabilizzati mentre Nadia è considerata la disgrazia della famiglia, mettendo in risalto una visione estremamente misogina e pregiudicante legata al suo mestiere, considerato disonorevole.

Secondo alcuni studi, la scena in cui Simone violenta sessualmente Nadia - mentre i suoi compagni trattengono Rocco - mostra la tendenza violenta nei confronti delle donne che predomina nella società degli uomini italiani economicamente svantaggiati che vivono nel contesto urbano rappresentato dal film¹²⁹.

Alla mesta scena della violenza, segue un confronto tra Nadia e Rocco in cima al Duomo di Milano. Ancora una volta si avverte una marcata differenza di genere tra i due:

La differenza posta dalla donna non ha ancora il carattere dell'autonomia e punta sull'appoggio dell'uomo, al quale affida le sue speranze di liberazione, la possibilità di affrancarsi da un destino che

¹²⁷ *Ivi* p. 106.

¹²⁸ *Ivi* p. 87.

¹²⁹ *Ibidem*.

altri hanno scritto per lei. Inascoltata e forse inudibile, la voce di Nadia comincia a spegnersi qui, fra i marmi della Cattedrale, di fronte all'implacabile durezza di Rocco. Sarà il pugnale di Simone a concluderne la traiettoria [...], riducendola al silenzio e facendola sparire dal mondo 'in quanto voce femminile'¹³⁰.

Infatti, quando il film si conclude con l'omicidio di Nadia per mano di Simone, questo viene visto da tutti i membri della famiglia come un atto giusto e meritato, tranne che da Rocco. Questa pellicola mostra in maniera lampante quanto una donna sessualmente attiva sia percepita come una minaccia ad un ordine sociale patriarcale e insitamente misogino¹³¹.

Il mondo descritto da Visconti in *Rocco e i suoi fratelli* è tutt'altro che semplice, le condizioni che gli immigrati del sud devono affrontare sono sfavorevoli e le prospettive di vita sono miserabili. Nadia è la vittima sacrificale di questo ambiente: uno degli ultimi fotogrammi in cui si vede il suo corpo per intero la mostra in una posizione simile a quella di Cristo con le braccia distese come sulla croce. Visconti, in qualità di individuo e regista socialmente coinvolto, dimostra di conoscere profondamente il sistema di ingiustizia che rappresenta nel film.

1.3.2. *Le italiane e l'amore: l'importanza della verginità e del controllo sessuale femminile*

«Qua un uomo se la spassa,
ma appena la donna fa uno sbaglio ha passato l'ultimo guaio»
-*Il viaggio di nozze*

Le italiane e l'amore è un lungometraggio a episodi del 1961, ideato da Cesare Zavattini e ispirato al libro-inchiesta di Gabriella Parca *Le italiane si confessano*. Negli anni Sessanta si dimostra ancora vivo un certo spirito d'inchiesta e prendono parte al progetto undici registi (di cui solo una donna, Lorenza Mazzetti, che ha diretto il secondo episodio). Il tema centrale avrebbe dovuto essere l'inquietudine sessuale e sentimentale delle donne italiane che si rivolgevano alle rubriche di "piccola posta" dei periodici femminili. Tuttavia, anche questo

¹³⁰ C. Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* (Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1978) cit. in L. Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*.

¹³¹ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

film non presenta cenni al desiderio femminile, aspetto che sarebbe dovuto essere di spicco¹³², ancorando i personaggi femminili a ruoli tradizionali.

Lucia Cardone sostiene che «gli episodi che formano il film, che pure è costruito con le intenzioni migliori, sono sorretti da un'impalcatura ideologica così massiccia da appiattare ogni traccia di quella libertà che, sebbene con molti ed evidenti limiti, abitava le rubriche di corrispondenza»¹³³. La soggettività femminile sembra essere stata cancellata da queste narrazioni, per lasciare spazio allo sguardo e al desiderio maschili.

Il critico cinematografico Guido Aristarco scrive su *La Stampa* il 23 febbraio 1962:

I problemi che coinvolgono le «italiane e l'amore» sono nodali e complessi. L'inchiesta condotta da Zavattini e affidata a un gruppo di giovani registi, sottolinea alcuni di questi problemi: le ragazze madri e l'educazione sessuale dei figli, la sete del successo e il matrimonio non consumato, l'infedeltà e la separazione legale. Purtroppo il film non mantiene le promesse, rimane anch'esso alla superficie. Per contribuire a superare i pregiudizi sulla condizione della donna, il cinema ha forse bisogno più di rappresentazioni drammatiche che grottesche, più del «romanzo» - con l'approfondimento al «genere» connesso - che di inchieste giornalistiche¹³⁴.

L'episodio *Il viaggio di nozze*, diretto da Giulio Questi, è emblematico per quanto riguarda la condizione di subalternità femminile all'interno del matrimonio e il ruolo della verginità nell'offesa (presunta) dell'onore maschile. Il film racconta della disuguaglianza tra i generi nell'ambito delle pulsioni e del desiderio sessuale attraverso la narrazione della protagonista femminile. All'inizio dell'episodio ella scrive su un foglio della sua prima notte di nozze, la quale risulta essere uno scontro tra i novelli sposi che mette in discussione il loro equilibrio di coppia.

La situazione si svolge su una nave che deve condurli da Napoli a Palermo. Al momento della tanto attesa prima notte d'amore, il protagonista Ninì sente di non poter proseguire nell'atto in seguito alla scoperta della non illibatezza della moglie. Preso dall'ira, Ninì vaga per la nave mentre quest'ultima cerca di calmarlo ma anche di spiegarsi, il tutto sotto gli occhi indiscreti dei passeggeri. Il marito rifiuta di sentire ragioni e diventa anche violento, tirandole uno schiaffo. Nessuna spiegazione può riparare il suo onore ferito per aver sposato

¹³² L. Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*.

¹³³ *Ivi* p. 25.

¹³⁴ G. Aristarco, *Le donne italiane, l'amore e il cinema*, La Stampa, 23 Febbraio 1962.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.3/articleid.0084_01_1962_0046_0003_16940225/, consultato il 12/04/2023.

una donna non vergine. Nel suo racconto la moglie afferma che, per riparare questa situazione, per tutta la vita si sentirà costretta a fare tutto ciò che vuole il marito.

La storica del cinema italiano Laura Busetta, nel saggio *Lune di miele all'italiana: cinema, matrimonio e famiglia attraverso il boom economico* (2019), scrive che:

Di fronte all'ammissione di colpa da parte della donna, l'uomo riesce a restaurare il proprio onore offeso solo attraverso la pratica dell'umiliazione, riappropriandosi così della maschera di mascolinità dominante a cui pertiene l'incarico in grado di perpetrare, qualora necessario, meccanismi di sanzione punitiva¹³⁵.

Il problema è ancora la volontà di possesso che viene a mancare sul corpo della moglie, considerato bene di proprietà dell'uomo. La mancata iniziazione erotica prevista dalla prima notte di nozze non consente al marito di appropriarsi pienamente del controllo sessuale della moglie all'interno di una cornice di norme famigliari stringenti¹³⁶. Infatti, come sostiene Gabriella Parca, «è il pregiudizio sessuale, ad esempio, che limita infinitamente la libertà della donna e a volte ne fa una prigioniera della sua famiglia»¹³⁷.

Come suggerisce Monique Wittig, «la categoria del sesso è la categoria politica che fonda la società in quanto eterosessuale»¹³⁸. Attraverso le pratiche sessuali tradizionali ed eterosessuali ritualizzate dal matrimonio, l'identità femminile si compirebbe nella sua subordinazione al maschio-marito. Viceversa, egli si avvarrebbe di tali pratiche per sancire il controllo (quando non il pieno possesso) fisico e psicologico della moglie.

Come scrive l'autrice e teorica femminista Judith Butler, analizzando il pensiero di Mary Douglas in *Purezza e Pericolo*¹³⁹:

I contorni stessi del «corpo» sono stabiliti attraverso marcature che cercano di instaurare specifici codici di coerenza culturale. Ogni discorso che istituisce i confini del corpo lavora al fine di insediare e naturalizzare alcuni tabù relativi ai limiti, alle posture e ai modi di scambio appropriati, che definiscono ciò che costituisce i corpi. (...) In effetti nella sua analisi, i confini del corpo diventano i limiti del sociale in sé. Una rielaborazione post strutturalista della sua prospettiva potrebbe benissimo concepire i confini del corpo come i limiti di ciò che è socialmente egemonico¹⁴⁰.

¹³⁵ L. Busetta, *Lune di miele all'italiana: cinema, matrimonio e famiglia attraverso il boom economico*, in *Immagine - Note di storia del cinema*, n. 20, Persiani, Bologna, 2019.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ G. Parca, *Le italiane si confessano* p. 190.

¹³⁸ M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, Ombre Corte, Verona, 2019.

¹³⁹ Il testo di riferimento è M. Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna, prima ed. 1975. Mary Douglas è stata un'antropologa britannica, particolarmente influente negli ambiti dell'antropologia sociale e simbolica.

¹⁴⁰ J. Butler, *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell'identità*, pp. 201 e sgg, cit. in L. Busetta, *Lune di miele all'italiana: cinema, matrimonio e famiglia attraverso il boom economico*.

Attraverso questo episodio, che gira intorno ad una serie di divergenze, la centralità della disuguaglianza tra i generi è assolutamente chiara nell'incomprensione che si manifesta nei ruoli coniugali e, di conseguenza, nei ruoli sessuali, basati su ipocrisia, tradizionalismo e repressione del desiderio.

Ma questo non è l'unico episodio de *Le italiane e l'amore* degno di nota per quanto riguarda la discussione dei ruoli di genere qui affrontata. Marco Ferreri dirige l'episodio *Gli adulteri*, in cui torna il particolare sguardo del regista nei confronti della coppia e dei cambiamenti socioculturali (che spicca anche nel suo film *L'ape regina* del 1961)¹⁴¹. Per Ferreri, la coppia è una costruzione storica, una convenzione sociale intrisa di ipocrisia che allontana l'uomo dal proprio istinto. Due figure femminili vengono poste al centro della narrazione: da un lato troviamo nuovamente la moglie-madre, all'interno della casa, intenta ad accudire i bambini; dall'altro la segretaria-amante che rappresenta l'animalità, sempre intenta a mangiare, mordere, dotata di una fisicità prorompente. Sul comodino vicino al letto tuttavia, la prima tiene una copia del rapporto Kinsey, pubblicazione che aveva destato l'interesse delle giovani donne italiane perché parlava scientificamente del rapporto delle donne col sesso.

2.1. Il dibattito sul divorzio

«Quando negli Stati Uniti un uomo vuole il divorzio si rivolge a un tribunale,
mentre in Italia va in un'armeria».
-*The Baron Takes a Wife*,
Time Magazine (New Zealand Edition), 28 settembre 1962¹⁴².

L'approvazione della legge sul divorzio nel 1970 e il successivo referendum nel 1974 (voluta dai conservatori DC e MSI al fine di abrogarla) costituiscono due pietre miliari nelle tappe dell'evoluzione culturale italiana. In precedenza se n'era era discusso in diverse occasioni al

¹⁴¹ *L'ape regina* racconta della relazione tra un uomo di mezza età e la ragazza che decide di sposare, dapprima illibata ed estremamente religiosa, che dopo il matrimonio inizia una richiesta sfrenata di rapporti al fine di avere un figlio, rendendo quasi impossibile al marito il soddisfacimento di questa domanda. Una volta raggiunto il proprio scopo, Regina smette di interessarsi del marito, lasciandolo deperire.

Il cinema di Ferreri presenta un forte richiamo all'animalità e ai bisogni fisiologici umani. Nonostante sia spesso accusato di misoginia, il regista ha sempre prestato particolare attenzione alle donne all'interno dei suoi film.

¹⁴² Cit. in T. Harrison, *Divorce Italian style, or the Fiction of Marriage*, 2014.

Parlamento italiano - sin a partire dall'unificazione - con varie proposte di legge di cui però nessuna andata in porto¹⁴³.

L'intera storia unitaria è percorsa dalla riflessione intorno alla nozione di famiglia, alla sua identità sociale e alla possibilità di sciogliere l'unione sancita dal matrimonio¹⁴⁴.

Quando, negli anni Sessanta dell'Ottocento, lo Stato italiano assunse la giurisdizione anche in ambito di famiglia e matrimonio, in materia di divorzio non si registrò una rottura con il passato, non discostandosi dalla linea tracciata dalla precedente regolamentazione ecclesiastica e da quella preunitaria in generale. Tra Otto e Novecento, quando diversi altri paesi occidentali cominciarono a introdurre l'istituzione - per esempio Svizzera (1874), Germania (1875) e Francia (1884) - la resistenza del Regno in materia divenne via via più evidente. Alla fine dell'Ottocento il divorzio era previsto nel sistema legislativo di molti paesi industrializzati, rendendo palese la distanza che separava la penisola dalle nazioni vicine. Vanno però ricordate le differenze interne al Paese: mentre al nord si puntava ad una crescente modernizzazione, il sud sembrava restare saldamente ancorato alla tradizione. La popolazione, infatti, non dev'essere mai concepita come massa indifferenziata in quanto teatro di una significativa diversità di comportamenti e di pensiero al suo interno.

Appare quindi fondata l'opinione di Carlo Cattaneo sul fatto che gli stranieri si dimostrassero inclini a giudicare l'Italia una «amabile imperfezione nella trama dell'umano progresso»¹⁴⁵.

Come ricorda lo storico Mark Seymour, «con l'introduzione del matrimonio civile nel Codice Pisanelli del 1865, la nazione italiana aveva affermato un principio di giurisdizione sulla sfera privata. Ma il Codice si arrestò sulla soglia dell'introduzione del divorzio, per ragioni del tutto comprensibili alla luce del contesto»¹⁴⁶.

Nel 1902, la proposta di legge Zanardelli prevedeva la possibilità di divorzio in particolari casi, quali sevizie, adulterio e gravi condanne. Essa arrivò vicina all'approvazione, sebbene

¹⁴³ M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*.

¹⁴⁴ «Del divorzio, il Parlamento discusse già nella seconda metà dell'800: proposte di legge vengono presentate all'inizio del '900. Nell'Italia del Non expedit l'argomento è divisivo». (T. Cioncolini, *«Questa legge non deve passare!» Chiesa, DC e Movimento cattolico nella battaglia sul divorzio (1968-1974)*, Europa Edizioni, Roma, 2019).

¹⁴⁵ C. Cattaneo, *L'Italia vista dagli stranieri. Disegno di un libro che non fu scritto*, in P. Treves (a cura di), *Scritti Letterari*, Le Monnier, Firenze, 1981, p. 310.

¹⁴⁶ M. Seymour, *Condiscendenza con affetto. Le due culture e la questione del divorzio in Italia vista dagli anglofoni (1900-1974)* in *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche - Italia giudicata*, IV / 1, 2005, p 48.

molti parlamentari ritenessero che l'opinione pubblica non fosse «pronta per una tale misura»¹⁴⁷.

La questione del divorzio nel secondo Novecento porta alla luce una grave criticità sottostante che dev'essere affrontata: la condizione femminile nella società italiana. Pertanto, sia in Parlamento che tra i cittadini, il dibattito si iscrive in una riflessione profonda sui diritti delle donne¹⁴⁸.

Anche il cambiamento dei rapporti tra i generi diventa argomento di dibattito. Sul piano culturale, a ciò corrisponde un aggiornamento dell'identità familiare, la cui definizione tradizionale si rivela anacronistica.

Persino la Chiesa non può che convenire sulle problematiche relative alla condizione femminile, ma si preoccupa di sottolineare come la volontà di autonomia e la nuova soggettività delle donne non debbano trasformarsi in conflittualità tra i sessi¹⁴⁹.

Di fatto, la legge italiana è fortemente sessista per quanto riguarda la vita coniugale e le sue implicazioni: non prevede possibilità di separazione della moglie dal marito infedele e nemmeno di denunciare il tradimento se non avvenuto sotto il tetto coniugale. Inoltre l'assetto familiare viene gestito esclusivamente dal capofamiglia, che è l'unico ad esercitare la potestà e a poter prendere decisioni in ambito economico e giuridico. Per via di queste norme, che tutelano solamente gli uomini, solo le donne vengono processate per adulterio¹⁵⁰. Sembrerebbe scontato che queste ultime siano a favore dell'introduzione del divorzio, in quanto avrebbe in parte livellato la disparità tra coniugi e permesso l'interruzione di eventuali dinamiche di violenza domestica. Nella realtà ciò non avviene, a riprova del fatto che le donne sono più legate al ruolo che era stato loro destinato dalla tradizione piuttosto che aperte agli effettivi mutamenti sociali e di costume in atto¹⁵¹. Eppure, due elementi si stagliano a favore del cambiamento: l'eguaglianza tra i sessi prescritta dalla Costituzione¹⁵² e il crescente ingresso femminile nel mondo del lavoro. L'aumento delle donne lavoratrici sancisce un

¹⁴⁷ *Ivi* p. 49.

¹⁴⁸ M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*.

¹⁴⁹ T. Cioncolini, «*Questa legge non deve passare!*» *Chiesa, DC e Movimento cattolico nella battaglia sul divorzio (1968-1974)*.

¹⁵⁰ D. Rizzo, *Gli spazi della morale. Buon costume e ordine delle famiglie in Italia in età Liberale*.

¹⁵¹ M. Seymour, *Condiscendenza con affetto. Le due culture e la questione del divorzio in Italia vista dagli anglofoni (1900-1974)*.

¹⁵² «Lo stesso riferimento alla «uguaglianza morale e giuridica dei coniugi» dell'art. 29 della Costituzione, smentito da svariati articoli del codice penale e civile fascisti ancora in vigore, non combaciava affatto con la prassi consuetudinaria». (F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*, p. 30.)

fondamentale passo verso l'emancipazione dal dominio maschile all'interno del nucleo familiare.

Già il primo codice civile del Regno, del 1865, prevedeva in Italia la separazione dei coniugi (seppur solo in alcuni casi) ma fino al 1954 l'introduzione del divorzio è un'ipotesi remota. In questo anno il deputato socialista Luigi Renato Sansone presenta alla camera un disegno di legge per il "piccolo divorzio", da applicare in specifici casi: matrimoni con condannati a lunghe pene detentive o scomparsi senza lasciare traccia; con coniuge straniero in presenza di divorzio all'estero; con malati di mente; con lunghe separazioni fra coniugi o tentato omicidio del coniuge.

La proposta di Sansone ruota principalmente intorno a dati reali più che su analisi politiche e ideologiche¹⁵³ (approccio adottato in seguito anche dal deputato Loris Fortuna) e si muove di pari passo con ciò che vede accadere nella società: in prima persona infatti aveva raccolto testimonianze di storie vere grazie alla rubrica di corrispondenza intrattenuta dalla rivista *L'Europeo* con i cittadini italiani¹⁵⁴. Conti alla mano, dimostra che in Italia esistono più di un milione di coppie (circa quattro milioni di cittadini, figli compresi) costretti a vivere in uno stato di illegalità in quanto legati da vincolo coniugale a persone estranee al nucleo familiare. Di fatto, «clandestinità e tentativi di aggiramento erano ampiamente praticati»¹⁵⁵.

La proposta non viene mai discussa e anche nel 1958, quando viene ripresentata, si ripete la stessa situazione. La strada per raggiungere l'approvazione della legge in parlamento sembra lunga e in salita, costellata di resistenze ostinate, soprattutto da parte della Chiesa.

Secondo gli studiosi anglofoni, questa prolungata mancanza di una legge sul divorzio deriverebbe dal retaggio cattolico e dal rapporto tra Chiesa e Stato italiano.

Il Vaticano rispondeva che tale pratica avrebbe costituito un'offesa alla religione, eppure molti paesi di professione cattolica già avevano introdotto la legge da tempo¹⁵⁶. Inoltre, il tentativo di ostacolare l'introduzione del divorzio da parte della Chiesa dura fino alla seconda metà del Novecento, tramite l'insistenza sull'importanza del «sacrificio individuale e per il bene della famiglia»¹⁵⁷.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ L'attività di Renato Sansone è testimoniata in R. Sansone (a cura di), *I fuorilegge del matrimonio. Testimonianze*, Edizioni Avanti!, Milano-Roma 1956. Cit. in F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*, p. 29.

¹⁵⁵ *Ivi* p. 31.

¹⁵⁶ M. Seymour, *Condiscendenza con affetto. Le due culture e la questione del divorzio in Italia vista dagli anglofoni (1900-1974)*.

¹⁵⁷ *Ivi* p. 50.

Del resto l'idea che la grande maggioranza della popolazione non fosse per nulla sensibile al tema viene tristemente confermata da un'inchiesta Doxa del 1962, il cui responso non si discosta da quello del precedente sondaggio del 1959: il 70% degli italiani si dichiara contrario al divorzio. Nonostante le pressioni moraleggianti della Chiesa, nelle motivazioni fornite dagli intervistati il conformismo conta più della fede religiosa¹⁵⁸.

La tematica del divorzio si estende poi dalle aule parlamentari alla società civile. Prima del 1966 viene affrontata dalla stampa come un argomento che riguarda solamente una dimensione altra rispetto alla realtà italiana. Si scrive di divorzio in merito al mondo del cinema, principalmente in riferimento ai divi hollywoodiani (alle prese con continue separazioni e seconde nozze) e ad alcuni Paesi stranieri culturalmente distanti dall'Italia (ad esempio Messico e Scandinavia, in cui il ricorso a tale pratica è facilmente accessibile). In seguito, da tema di gossip che coinvolge le star internazionali diviene interesse comune¹⁵⁹.

2.1.1. *Divorzio all'italiana*: l'opinione pubblica e i media nel dibattito sul divorzio

«Come possono divorziare i cittadini italiani?»

A questo interrogativo, codice e satira alla mano, risponde Pietro Germi con il suo film *Divorzio all'Italiana*.

-Pubblicità del film su *La Stampa* (26 Dicembre 1961)

All'interno del dibattito in corso, un importante amplificatore dei cambiamenti della società, nonché documento storico del periodo, si dimostra ancora una volta il cinema, talvolta arrivando persino a influire in maniera decisiva sull'opinione pubblica¹⁶⁰. Negli anni Cinquanta, il tema viene poco affrontato proprio perché non esiste una legge a riguardo, ma si discute, come analizzato nel caso di *Nata di marzo*, della difficoltà delle coppie in crisi che continuano a stare assieme e dell'esistenza di matrimoni infelici che non possono trovare sollievo nel divorzio.

Negli anni Sessanta, alla luce dei cambiamenti sociali, culturali e politici, il cinema inizia ad affrontare il tema in maniera più diretta. Film come *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi,

¹⁵⁸ S. Colarizi, *Un paese in movimento. L'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Laterza, Roma-Bari, 2019.

¹⁵⁹ M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

1961), dato il grandissimo successo di pubblico e l'eco internazionale, alimentano il dibattito intorno all'argomento, originando una svolta e ponendo l'accento sulle questioni matrimoniali italiane, discusse e derise anche all'estero. Molti giornali anglofoni, addirittura, si servono del titolo della pellicola di Germi per scrivere articoli riguardanti il dibattito che infuoca l'Italia¹⁶¹. Secondo Mariangela Palmieri «Divorzio all'italiana, in tal senso, attiva nell'opinione pubblica una riflessione sul tema del divorzio che anticipa quanto sarebbe accaduto qualche anno dopo»¹⁶².

Durante un dibattito sul film, organizzato dal settimanale *Oggi*, Germi afferma: «Mi sono proposto di fare un film satirico-grottesco, con tutte le approssimazioni e con tutte le esagerazioni che si addicono al suo carattere. Ma il mio scopo finale è venuto fuori ugualmente: difatti, oggi, ogni volta che si parla del film si parla del divorzio»¹⁶³.

Divorzio all'italiana si struttura su un doppio anacronismo: l'assenza del divorzio in Italia e la sussistenza del delitto d'onore¹⁶⁴.

Un articolo pubblicato su *La Stampa* in seguito all'uscita del film, il 28 dicembre 1961, riporta:

«L'emozione alla radice di *Divorzio* è un'emozione negativa: il rabbioso rifiuto di usi e costumi (e delle leggi che li consacrano) che offendono la coscienza morale e civile. Da questo rifiuto, da questa rabbia nascono la satira e il grottesco». Sono parole del regista, che nel film mette in caricatura il cosiddetto delitto d'onore e le storture del codice che, col famoso articolo 587, prevede pene ridottissime per chi vi incappi.¹⁶⁵

In un successivo articolo del 14 Febbraio 1962 si legge:

Nessuna meraviglia che il cinema italiano, quando è veramente cinema e veramente italiano, faccia tanta parte agli uomini, alle vicende e ai problemi del Sud. Lo straordinario successo, superiore a ogni previsione, del bel film di Germi *Divorzio all'italiana*, è significativo e confortevole; dimostra che anche il pubblico che si vuol definire grosso, ha bene appreso la lezione del neorealismo circa il guardare in faccia la realtà (che in questo caso è l'anima molteplice dell'Italia una e diversa), e che il vecchio

¹⁶¹ M. Seymour, *Condiscendenza con affetto. Le due culture e la questione del divorzio in Italia vista dagli anglofoni (1900-1974)*.

¹⁶² M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*, p. 166.

¹⁶³ «Germi, il regista, si scontra qui duramente con Padre Rotondi sul tema del matrimonio», in *Oggi*, XVIII, 9, 1 marzo 1962, p. 9.

¹⁶⁴ M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*.

¹⁶⁵ *La stampa*, 28 Dicembre 1961, p. 6.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,1573_02_1961_0307_0006_23706435/, consultato il 21/04/2023.

argomento degli «stracci sporchi», introdotto dai retri per i comodi loro, non fa più presa su nessuno. Mostrare al mondo i siciliani, i sardi, i napoletani, i milanesi e via dicendo quali veramente sono, vuol anche dire aiutare lo straniero a conoscerci meglio, a raddrizzare nei loro film d'ambientazione italiana quel tanto di storto e di falso che per troppi anni vi abbiamo visto¹⁶⁶.

Divorzio all'Italiana è uno dei film più significativi del decennio, non solo per quanto riguarda il tema del divorzio: la pellicola di Pietro Germi è all'origine dell'intera denominazione "all'italiana" della commedia e dei successivi titoli appartenenti a questo filone.

Uscito nelle sale nel 1961, è un adattamento del romanzo *Un delitto d'onore* di Giovanni Arpino, pubblicato l'anno precedente.

Da *La Stampa* viene così descritto: «è un film piccante ed eccitante, è un film serio e nello stesso tempo comicissimo, è un film che tutti devono vedere perché giudicato dalla critica e dal pubblico un vero capolavoro»¹⁶⁷.

Riscuote infatti un enorme successo di pubblico e diventa campione d'incassi, ottenendo diversi riconoscimenti tra cui tre candidature agli Oscar, di cui vince il premio per la miglior sceneggiatura originale; un Golden Globe come miglior film straniero e uno per Marcello Mastroianni; il premio come miglior commedia al Festival di Cannes e tre Nastri d'Argento¹⁶⁸.

Affrontando temi considerati estremamente delicati, come il matrimonio, la famiglia, il ruolo delle donne nella società, l'influenza della Chiesa sulle decisioni dello stato¹⁶⁹, il film restituisce uno sguardo analitico e critico sulla situazione civile e legislativa italiana del tempo.

La sua critica, a tutti gli effetti politica, intende attirare l'attenzione sulle problematiche di un paese in cui il divorzio è illegale ma la legge sul delitto d'onore è ancora vigente, al fine di denunciare il conservatorismo, l'ingiustizia e la violenza subita dalle donne, insite nella legislazione italiana. L'obiettivo viene pienamente raggiunto: il film si rivelerà assai utile all'avanzamento del dibattito e spingerà l'opinione pubblica verso l'approvazione del diritto di divorzio e alla discussione dell'articolo 587 riguardo il delitto d'onore (ovvero

¹⁶⁶ *La stampa*, 14 Febbraio 1962, p. 6.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task.search/mod.libera/action.viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0084_01_1962_0038_0004_17245144/, consultato il 21/04/2023.

¹⁶⁷ *La stampa*, 5 Gennaio 1962, p. 2.

¹⁶⁸ M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*.

¹⁶⁹ M. Comand, *Commedia all'italiana*.

l'uxoricidio), che però sarà abrogato solamente nel 1981¹⁷⁰. Inoltre non è una satira semplicistica degli allora esistenti ostacoli al divorzio. L'assenza di una legge a riguardo funziona piuttosto da pretesto per esaminare le intersezioni tra matrimonio, patriarcato, femminilità, mascolinità e i loro ruoli nella legittimazione della cultura siciliana tradizionale¹⁷¹, sintomo che l'inadeguatezza del sistema di lettura delle relazioni extraconiugali necessitasse di un aggiornamento¹⁷².

Per questa sua portata, il film deve scontrarsi con la censura fin dall'inizio a causa della messa in discussione dei costumi e della morale del tempo, soprattutto del sud Italia.

Inoltre, si riscontra una diffusa perplessità sulla capacità della "massa degli spettatori" - appellativo svilente in quanto l'insieme è eterogeneo - di coglierne il messaggio¹⁷³.

Casi analoghi già erano stati riscontrati: nel 1953, Luchino Visconti non poté realizzare il film *Marcia Nuziale* proprio perché il soggetto si occupava del tema del divorzio.

I censori sperano infine che il lato comico del film riesca a mitigare la pesante critica interna alla narrazione e così, il 6 dicembre 1961, la Revisione cinematografica dà il nulla osta per la proiezione in pubblico ma impone comunque il divieto ai minori di sedici anni per la "scabrosità dell'argomento"¹⁷⁴ fino al 1975, quando la legge sul divorzio viene approvata e il film può essere mostrato senza limiti d'età. Ad alimentare un acceso dibattito all'uscita del film sono i gruppi ultracattolici e conservatori, in disaccordo su come vengono trattati temi legati al costume e alla sessualità. Ciò conduce all'aggiunta della pellicola alla lista nera del Centro Cattolico Cinematografico, poiché vista come minaccia alla costruzione della famiglia¹⁷⁵. A questi gruppi il pubblico non sembra ancora abbastanza maturo per poter affrontare la delicatezza del tema; sebbene, come visto precedentemente, parte della popolazione appaia più propensa ad un rinnovamento rispetto alla classe dirigente, legata ancora ad una tradizione ormai superata.

Un perfetto esempio di ciò è una sentenza della Corte Costituzionale del 1961, la quale ribadisce la colpevolezza dell'adulterio della moglie e non quella del marito: «Che la moglie

¹⁷⁰ T. Harrison, *Divorce Italian style, or the Fiction of Marriage*.

¹⁷¹ M. Landy, *Italian film*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

¹⁷² O. Roselli (a cura di), *Cinema e diritto. La comprensione della dimensione giuridica attraverso la cinematografia*, Giappichelli, Torino, 2020.

¹⁷³ M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*.

¹⁷⁴ M. Comand, *Commedia all'italiana*, p. 80.

¹⁷⁵ M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*.

conceda i suoi amplessi a un estraneo è apparso al legislatore, in base, (...) alla prevalente opinione, offesa più grave che non quella derivante dalla isolata infedeltà del marito»¹⁷⁶.

La Stampa in questo frangente sembra sollevare la questione in maniera illuminante:

A ciò s'aggiunga la discriminazione fra adulterio maschile e femminile. Un unico inganno espone la donna italiana alle sanzioni del codice penale: l'uomo è condannato solo se persiste in un'illecita passione. Vediamo dunque come l'Inghilterra e quasi tutte le nazioni del Commonwealth hanno risolto il problema. Qui, l'adulterio non è reato: né un marito né una moglie possono essere arrestati o condannati per le loro attività extra- matrimoniali¹⁷⁷.

Il film di Germi basa la sua costruzione sul vecchio articolo 587 del codice penale, che sanciva quanto segue:

Omicidio e lesione personale a causa di onore. – 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 anni¹⁷⁸.

La questione è specificatamente riferita agli uomini, in quanto l'articolo presenta una forte connotazione di genere. Questo era dunque concepito per difendere l'autorità patriarcale: il sistema sociale si rivela plasmato sull'onore del maschio, fatto coincidere con la sua rispettabilità. Ciò stabilisce una disparità nelle gerarchie di genere, come sottolinea la storica del cinema Mariapia Comand, «in palese contraddizione con i principi egualitari più elementari, tra l'altro sanciti dalla Costituzione»¹⁷⁹.

In *Divorzio*, Germi si concentra sulle strategie che gli italiani mettono in atto per manipolare il loro sistema sociale in modo da garantirsi il controllo di mogli e figlie¹⁸⁰. Il fine ultimo della pellicola è una «accusa satirica di una società dominata dagli uomini che si arroga il diritto di 'divorziare' le sue donne (o, di fatto, di eliminarle in un impeto di passione) se e quando queste donne macchino l'onore della famiglia»¹⁸¹.

¹⁷⁶ Sentenza n. 64, anno 1961, relativa all'art. 559 del Codice Penale (<http://www.giurcost.org/decisioni/1961/0064s-61.html>).

¹⁷⁷ *La Stampa*, 7 Ottobre 1961.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0082_01_1961_0238_0007_16911942/, consultato il 13/04/2023.

¹⁷⁸ L'omicidio viene quindi punito da tre a sette anni di carcere, invece di ventuno, nel caso in cui venga commesso per difendere l'onore "della famiglia".

¹⁷⁹ M. Comand, *Commedia all'italiana*, p. 84.

¹⁸⁰ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

¹⁸¹ T. Harrison, *Divorce Italian style, or the Fiction of Marriage*, p. 1.

Il regista desidera smascherare l'ipocrisia di miti come la rispettabilità sociale e, soprattutto, la nozione di "onore" ed è proprio «in virtù di un'interpretazione strumentale di tali consuetudini e valori» che il protagonista Fefè riesce a cavarsela con una punizione misera¹⁸².

All'uscita del film nel 1961, in Italia si stima una media di 1000 delitti d'onore ogni anno¹⁸³, mentre in alcuni paesi il reato di adulterio è già stato abolito¹⁸⁴.

Tuttavia, la stampa talvolta sembra non notare l'importanza della questione. Leggiamo che «La pellicola affrontava un argomento complesso, vasto, profondo — e "sgradevole", aggiungiamo — come la presenza, sin dalle origini, della violenza e dell'aggressività nel comportamento umano»¹⁸⁵. La violenza di genere non viene menzionata nello specifico, ma viene generalizzata ad «aggressività del comportamento umano».

Il protagonista del film è Fefè, un barone siciliano interpretato da Marcello Mastroianni, il cui punto di vista permea totalmente l'azione del film. Le protagoniste femminili sono sua moglie Rosalia e sua cugina Angela, interpretata da Stefania Sandrelli, di cui Fefè è innamorato. Il motore della storia è costituito dalla volontà di Fefè di spingere Rosalia verso una relazione adulterina, in modo da poterla eliminare, protetto dalla legge, ed essere libero di sposare la cugina, più giovane e considerata più sensuale. La moglie, appartenendo ad una classe sociale inferiore, non è considerata di alcun valore né importanza. L'interesse da lei suscitato può essere, a quanto pare, esclusivamente sessuale; anche se quando subentra Angela anche quell'aspetto viene meno. Per Fefè, Rosalia è un oggetto inutile e, anzi, diventa un soggetto da ridicolizzare in quanto detentrica di tutti gli eccessi che gli uomini disprezzano nelle donne, come ad esempio un'alta sensibilità. Sono questi eccessi che innescano le fantasie violente di Fefè¹⁸⁶.

¹⁸² G. Maina, *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana*, p. 147.

¹⁸³ T. Harrison, *Divorce Italian style, or the Fiction of Marriage*.

¹⁸⁴ Un articolo su *La Stampa* il 7 Ottobre 1961 riporta che:

«In Inghilterra né i mariti né le mogli possono essere condannati per adulterio Per la legge britannica l'infedeltà coniugale non è reato In Inghilterra né i mariti né le mogli possono essere condannati per adulterio Il tradimento è soltanto motivo di divorzio; non essendo un «crimine», la polizia non può intervenire. L'argomento è di attualità in Italia, giuristi e semplici cittadini chiedono che l'adulterio cessi d'essere reato, auspicano riforme ispirate al diritto anglosassone. Si sostiene che pochi ricorrono alla giustizia per veder punito (con l'umiliante pubblicità che ne deriva) un comune traditore».

http://www.archiviola stampa.it/component/option.com_lastampa/task.search/mod.libera/action.viewer/Itemid.3/page.8/articleid.1571_02_1961_0127A_0018_23583757/, consultato il 12/04/2023.

¹⁸⁵ *La stampa*, 6 Febbraio 1975, p. 8.

http://www.archiviola stampa.it/component/option.com_lastampa/task.search/mod.libera/Itemid.3/action.viewer/page.8/articleid.1105_01_1975_0030_0008_15831549/, consultato il 12/04/2023.

¹⁸⁶ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

Il motore delle azioni del barone è il suo desiderio sessuale, assecondato da un sistema di leggi antiquate, che caratterizza «un guasto di una società che non è coerente con sé stessa»¹⁸⁷. Cottino-Jones nota che «il sistema sociale mostrato nel film è fortemente inscritto nell'ideologia patriarcale, in cui la donna è proprietà esclusiva dell'uomo e la sua asessualità è custode del suo onore»¹⁸⁸. Inoltre il film mostra la dinamica di potere tra un padre molto controllante e la propria figlia: Angela infatti viene ritratta come profondamente oppressa da parte del padre, violento e ossessivamente dominante¹⁸⁹.

La narrazione si apre con Fefè in treno, nel viaggio di ritorno dalla prigione dove ha scontato la pena per l'assassinio della consorte. Il film si basa in seguito su un lungo flashback della sua vita, mentre il voice-over viene utilizzato per svelarne i pensieri. I personaggi femminili sono sempre mostrati attraverso il filtro della visione di Fefè, perciò il punto di vista narrativo viene a coincidere con quello maschile del protagonista e del suo ambiente sociale.

Anche a livello visivo, il personaggio di Fefè è una summa degli stereotipi del maschio italiano, dall'accentuazione dei baffi neri all'immane sigaretta in bocca. Così verrebbe evidenziata la vena ironica, conferendo una dimensione dolcemente amara al messaggio: esso infatti fa divertire lo spettatore, piuttosto che provare orrore riguardo i suoi progetti uxoricidi.

Tuttavia non tutti hanno apprezzato l'utilizzo dell'espedito ironico per trattare di un tema così delicato.

Guido Aristarco, il 23 Febbraio 1962, scrive che:

Anche quando le intenzioni di una critica del costume sono evidenti, come nel caso di *Divorzio all'italiana*, il grottesco, nel modo in cui viene impiegato, impedisce un esame approfondito, non superficiale della condizione femminile. Germinio finisce così con l'alimentare il luogo comune, il pregiudizio della donna intesa sempre e comunque come «qualcosa» di negativo e inferiore. (...) A Germinio si può rimproverare di aver eluso la questione di fondo, e presentato con simpatia, quasi quale personaggio positivo — e cadendo in analogo generalizzazione della donna — il suo Fefè Cefalù, che uccide la moglie per sposare la cugina adolescente¹⁹⁰.

¹⁸⁷ T. Harrison, *Divorce Italian style, or the Fiction of Marriage*, p. 3.

¹⁸⁸ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, p. 132.

¹⁸⁹ Questo tema verrà ripreso e sviluppato nel seguente film di Germinio del 1964, *Sedotta e abbandonata*.

¹⁹⁰ *La Stampa*, 23 febbraio 1962, p. 3.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.3/articleid.0084_01_1962_0046_0003_16940225/, consultato il 15/05/2023.

La pellicola ridicolizza il barone nel tentativo di veicolare un sottotesto morale, rendendo il pubblico conscio delle ingiustizie e delle contraddizioni che caratterizzano un sistema sociale che conferisce all'uomo l'autorità e il potere di decidere della vita altrui.

La ripetizione della frase "la legge è uguale per tutti" ne accentua la problematicità. L'elemento parodistico viene evidenziato attraverso la rappresentazione dell'avvocato difensore di Fefè che manipola con grande successo l'opinione pubblica, strumentalizzando il sistema patriarcale dei valori e mostrando come la sua eloquenza retorica scadente - con la sua visione romanticizzata del crimine - impatti una società che vede nella violenza l'unico modo per risolvere un conflitto.

Se è vero che la legge è uguale per tutti, e che l'uguaglianza è sancita dalla Costituzione, il film mette in risalto il contrario: il protagonista viene condannato al minimo della pena, pari a tre anni di reclusione, per aver ucciso la moglie; mentre Mariannina Terranova, la concittadina che ha ispirato il crimine di Fefè uccidendo il proprio amante dopo essere stata tradita, viene condannata ad otto anni (uno più del massimo). Questo dimostra nuovamente come l'articolo 587 non fosse concepito per le donne, ma per gli uomini¹⁹¹.

Fefè, dopo aver eliminato ciò che considerava l'ostacolo, può quindi procedere a vivere la vita che desiderava con Angela, ristabilendo sia la sua autostima che il suo prestigio sociale, come prova la seguente recensione apparsa su *La Stampa* durante le riprese del film, il 29 maggio 1961:

Ora tutto sommato il barone è un gran brav'uomo, ma è innamorato fino al midollo di una bella ragazza. Sono cose che capitano e che trovano una facile soluzione nei Paesi in cui vige il divorzio, ma in Italia o ci si rassegna a sopportare la moglie oppure bisogna darsi da fare per ucciderla. Quando lascia la prigione, il barone si accorge che tutti ora lo rispettano e non lo considerano più una persona poco seria. Grazie al suo delitto egli si è guadagnato una stima che prima non aveva mai osato neppure sperare¹⁹².

E ancora, pochi giorni dopo l'uscita del film nelle sale:

[Germi] ha fatto buon uso d'una trovata che s'ispira a due motivi popolari; il matrimonio, che per gl'italiani è tabù, e il delitto d'onore. (...) [Fefè] riesce fra molte difficoltà a esplodere la rivoltellata liberatrice, e lavata così l'onta col sangue, il cornuto affronta sereno la giustizia. Processo, grande arringa di un trombone di avvocato, commozione e rispetto generale intorno alla figura dell'imputato che non è più uno sciocco fallito

¹⁹¹ T. Harrison, *Divorce Italian style, or the Fiction of Marriage*.

¹⁹² *La stampa*, 29 Maggio 1961, p. 18.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.8/articleid.1571_02_1961_0127A_0018_23583757/, consultato il 13/04/2023.

ma un uomo d'onore. E, come si voleva dimostrare, condanna mitissima. Scontata la quale, un uomo finalmente libero potrà coronare il suo sogno d'amore¹⁹³.

Il personaggio di Angela, però, è tutt'altro che unidimensionale: lo sviluppo della storia lascia intendere velatamente che la relazione con Fefè potrebbe essere un mezzo per scappare dalla sua famiglia e soprattutto sfuggire al controllo crudele del padre. Come ben chiaro a questo punto, la struttura di base della società italiana si articola intorno alla famiglia e, particolarmente, al potere patriarcale al suo interno, esercitato in primo luogo dai padri e successivamente dai mariti.

Verso la fine del film la narrazione smette di coincidere con il punto di vista di Fefè per svilupparsi autonomamente. Anche Angela viene vista sotto una luce differente: diventa sempre più evidente che il controllo che Fefè credeva di avere sia illusorio e la ragazza appare molto più indipendente, anche dal punto di vista sentimentale, di quanto non immaginato. La realizzazione che Angela abbia compiuto ciò che Fefè cercava coscientemente di far commettere a Rosalia sarebbe un'enorme vergogna.

Come osserva Maggie Günsberg, la posizione maschile è messa profondamente sotto scacco nell'epilogo del film, in cui l'universo femminile è definitivamente sottratto all'ordine patriarcale¹⁹⁴, mostrando un profondo rinnovamento di natura generazionale, che porta con sé una nuova immagine di femminilità più difficilmente sorvegliabile e ascrivibile al codice dell'onore e del possesso¹⁹⁵. Il film permette di contemplare questa eventualità senza però esplorarla ulteriormente.

Secondo Laura Busetta, «l'epilogo del film rinnova infatti la figura dell'adulterio come prassi e del triangolo erotico come evasione che accomuna tutti i personaggi del film, da perpetrare addirittura in presenza del coniuge»¹⁹⁶.

Infatti, mentre Fefè è intento a baciare Angela durante una romantica gita in barca, la ragazza di nascosto carezza col piede lo skipper in maniera seducente.

Quest'ultima inquadratura, dunque, usurpa completamente e parodizza la funzione del narratore maschile¹⁹⁷, troppo impegnato a vantarsi del traguardo raggiunto.

¹⁹³ *La stampa*, 29 Dicembre 1961, p. 4.

http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0083_01_1961_0308_0004_16930565/, consultato il 13/04/2023.

¹⁹⁴ M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*.

¹⁹⁵ L. Busetta, *Lune di miele all'italiana: cinema, matrimonio e famiglia attraverso il boom economico*.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 212.

¹⁹⁷ J.D. Rhodes, *Divorce, Italian Style* in G. Bertellini, *The cinema of Italy*, Wallflower, New York, 2004.

Come ricorda l'autore e professore Thomas Harrison nel saggio *Divorce Italian style, or the Fiction of Marriage* (2014), riprendendo la *Storia della Sessualità* di Foucault,

Più la società esercita pressione per contenere la sessualità, più questa evade tale controllo. (...) La repressione della sessualità esonda la sua sponda immaginaria. Lo stile all'italiana del divorzio su cui Germi fa satira in questo film ha più a che vedere con i desideri che il matrimonio non può realizzare¹⁹⁸.

2.2. La concezione di possesso nella coppia

In questa sezione verrà analizzato uno dei mezzi attraverso i quali il controllo maschile viene esercitato e legittimato all'interno della società tra gli anni '50 e gli anni '70. L'espressione della gelosia è una delle manifestazioni più diffuse con cui la cultura patriarcale accetta la possessività, prevalentemente maschile, all'interno della coppia. È un meccanismo che, portato all'eccesso, limita la libertà personale femminile ed esclude le donne dalla vita comune. Pur non essendo un sentimento-comportamento esclusivamente provato dagli uomini, assume delle connotazioni particolari in base al genere e si iscrive in un più ampio panorama di tradizioni e convenzioni storiche e sociali. Nel periodo preso in esame se ne interessano anche le riviste, che conducono numerose inchieste sul tema, e il cinema, le cui trame comprendono talvolta episodi di gelosia (spesso maschile) che sfocia in violenza o controllo ossessivo. Sul fatto che la gelosia sia sintomo d'amore o di patologia si sono interrogati psicologi e sociologi, confrontando anche le differenze tra nord e sud Italia.

Per comprendere questo meccanismo, bisogna prima indagare le ragioni della storica necessità di possesso maschile nei confronti della propria partner.

L'autrice e ricercatrice Giulia Sissa nel suo libro *La gelosia: una passione inconfessabile* (2015) conduce una riflessione sulla gelosia contestualizzandola in diversi periodi storici, partendo dall'antichità classica, in cui era considerata un sentimento nobile.

Secondo l'autrice, nell'età moderna l'attaccamento esclusivo diventa «un diritto di proprietà esteso a un oggetto senziente, pensante, volente e libero»¹⁹⁹ e la gelosia provoca «una rabbia meccanica (...) le cui pretese sono abusive»²⁰⁰.

La concezione qui esposta si iscrive in una riflessione secolare sull'oggettificazione delle donne. Una teoria fondamentale a tal proposito è quella del filosofo Immanuel Kant, il quale

¹⁹⁸ T. Harrison, *Divorce Italian style, or the Fiction of Marriage*, p. 8.

¹⁹⁹ D. Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville* (1772), trad. it., A. A. Santucci (a cura di), *Ritorno alla natura: Supplemento al Viaggio di Bougainville*, Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 53.

²⁰⁰ G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, Laterza, Roma-Bari, 2015, p. XIII.

sostiene che il rapporto sessuale è «l'uso reciproco degli organi e delle facoltà sessuali di due individui»²⁰¹, trasformando di conseguenza le persone in cose. L'oggetto del desiderio diviene così un "oggetto cosa", disponibile all'uso, all'acquisto e al possesso²⁰².

Kant si interroga anche sul diritto sul corpo del coniuge, elaborando il "diritto personale di natura reale", ovvero il diritto che l'uomo ha di concepire un'altra persona come propria. Espone questa teoria nella *Metafisica dei costumi* (1797), notando che «ciò che prova essere questo diritto personale nello stesso tempo un diritto di natura reale è il fatto che, se uno dei due sposi fosse fuggito o si fosse abbandonato al possesso di un'altra persona, l'altro è autorizzato in ogni tempo e incontestabilmente a ricondurlo in suo potere come una cosa»²⁰³. Perciò in relazione a specifiche necessità, l'individuo perde la sua condizione di "umanità" e viene degradato a una semplice "cosa", rendendo l'atto matrimoniale una sorta di titolo di possesso²⁰⁴.

È con la teoria marxista che l'associazione tra possesso di una donna e proprietà privata trova la sua massima espressione.

Secondo il pensiero dei filosofi Karl Marx e Friedrich Engels, l'avvento della proprietà privata ha avuto come conseguenze la schiavitù e la fine della condizione paritaria tra uomini e donne. La ricchezza è in mano al capofamiglia così come i mezzi di produzione, mentre alla donna è affidato il lavoro domestico riproduttivo, in una posizione gerarchicamente sottostante²⁰⁵.

Inoltre il matrimonio viene descritto come una forma di proprietà privata esclusiva²⁰⁶ (che aveva origine come un accordo che costringeva una donna a convivere, avere rapporti sessuali e generare figli con un solo uomo, all'interno dell'abitazione di sua proprietà) e la monogamia «appare come l'asservimento di un sesso da parte dell'altro, come proclamazione di un contrasto tra i sessi fino ad allora ignorato»²⁰⁷.

²⁰¹ I. Kant, *La metafisica dei costumi*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pp. 94-97.

²⁰² G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*.

²⁰³ I. Kant, *Metafisica dei costumi*, parr. 24-25, cit. in M. Cavina, *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*, Laterza, Bari-Roma, 2011, p. 56.

²⁰⁴ F. Vassalli, *Del ius in corpus del debitum coniugale e della servitù d'amore, ovvero la dogmatica ludicra*, Roma, 1944.

²⁰⁵ Nelle parole di Engels: «Il rovesciamento del matriarcato segnò la sconfitta d'importanza storica generale del sesso femminile. L'uomo prese in mano anche il comando della casa, la donna venne degradata, asservita, resa schiava delle sue voglie e divenne solo uno strumento atto alla procreazione dei figli». (F. Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, Newton Compton Editori, Roma, 1977, p. 81.)

²⁰⁶ K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Terzo manoscritto, Einaudi, Torino, 2004.

²⁰⁷ *Ivi* p. 89.

In linea di principio, Engels mette in luce come all'interno del contesto familiare monogamico si manifesti il primo meccanismo di oppressione di natura classista, ovvero l'esercizio di dominio dell'uomo sulla donna. Egli sottolinea come le radici di tale oppressione risiedono nella suddivisione del lavoro, la quale perde la sua caratteristica di neutralità, assumendo piuttosto una dimensione di subordinazione, proprio come avviene nella società in generale. All'interno della famiglia monogamica, infatti, si riproducono in scala ridotta le stesse problematiche e le stesse incongruenze presenti nella società stratificata in classi, in cui prevalgono la disegualianza e l'oppressione²⁰⁸.

Secondo questa teoria, dunque, il marito diventa un proprietario a tutto tondo. La famiglia monogamica sussiste solo come conseguenza della detenzione della terra da parte del proprietario terriero, il quale dimostra gelosia nei suoi confronti²⁰⁹.

Inoltre, attraverso le diverse epoche storiche, la famiglia è a tutti gli effetti strettamente interconnessa sia con la storia dell'oppressione e della violenza di genere che con la considerazione sociale e giuridica del corpo e della sessualità delle donne²¹⁰.

Il pensiero marxista è il terreno fertile sul quale si sono sviluppate le numerose forme della critica femminista riguardanti le relazioni di dominio tra uomini e donne. I termini che traduciamo con «cosificazione» (*Versachlichung* e *Verdinglichung*) e «oggettificazione» (*Gegenstandlichung*) appartengono al vocabolario della teoria marxista e della sociologia tedesca.

Nel corso del Novecento, si assiste ad una rielaborazione di questo discorso grazie alla teoria della scrittrice e filosofa Simone de Beauvoir e il concetto di “oggettificazione” delle donne diventerà in seguito un pilastro della teoria femminista, anche nel contesto cinematografico.

De Beauvoir fa ampio uso delle opere di Marx e Engels ed iscrive le vicissitudini della donna in quelle della proprietà privata.

Pertanto, risulta fondamentale analizzare questa teoria riguardo al rapporto tra i generi, descritta nel suo celebre libro del 1949 *Il Secondo Sesso*.

Il testo esplora i modi in cui le donne assumono il ruolo di “cose” in diverse fasi storiche e introduce la nozione di donne come “Altro dall’Uomo”, partendo dal presupposto che «la

²⁰⁸ F. Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, cit. in A. Mancini, *Dove nasce l'oppressione femminile - un'analisi marxista*, 9 marzo 2021, <https://www.marxismo.net/index.php/teoria-e-prassi/donne-e-rivoluzione/517-dove-nasce-l-oppressione-femminile-un-analisi-marxista>, consultato il 2/05/2023.

²⁰⁹ G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*.

²¹⁰ L. Schettini, *La violenza maschile contro le donne*, in S. Salvatici (a cura di), *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma, 2022.

rappresentazione del mondo come tale è opera dell'uomo; egli lo descrive dal suo punto di vista, che confonde con la verità assoluta»²¹¹.

La storia ci ha mostrato che gli uomini detengono da sempre i poteri concreti; dai primi tempi del patriarcato hanno giudicato conveniente tenere la donna in stato di minorità; i loro codici le sono ostili; in tal modo, la donna fu posta concretamente come l'Altro. Tale condizione serviva gli interessi economici dei maschi; e conveniva inoltre alle loro presunzioni ontologiche e morali. Dal momento che il soggetto cerca di affermarsi, l'altro che lo limita e lo nega gli è necessario; il soggetto non si realizza che attraverso questa realtà estranea²¹².

Secondo la tesi dell'autrice, i sessi sono una costruzione sociale, come i generi. In società differenti, attraverso diverse epoche storiche, si è registrata una comune caratteristica: i maschi sono riusciti ad (im)porsi come soggetti attivi e dotati di potere decisionale, mentre le donne sono state sistematicamente confinate all'immobilità. Questo fenomeno è stato reso possibile grazie alla necessità umana di sentirsi riconosciuti dagli altri, in cui l'approvazione e la validazione sono fattori di grande importanza²¹³.

In quanto tutti tendono allo stesso obiettivo, «ogni coscienza pretende di porsi come soggetto unico e sovrano. Cerca di realizzarsi precipitando l'altra in schiavitù»²¹⁴, il soggetto si pone solo opponendosi: vuole affermarsi come «essenziale» e costituire l'Altro in «inessenziale», in oggetto. Citando De Beauvoir, «la donna appariva in tal modo come l'inessenziale che non ritorna mai all'essenziale, come l'Altro in assoluto, senza reciprocità. Tutti i miti della creazione esprimono questo inamovibile punto di vista, prezioso per il maschio»²¹⁵.

Ciò che renderebbe la figura femminile particolarmente importante per l'uomo sarebbe la possibilità di ricevere un riconoscimento unico. Tale esperienza di riconoscimento sarebbe particolarmente legata all'aspettativa di una servitù sociale e sessuale da parte delle donne. Tuttavia, nonostante questo processo di svalutazione e subordinazione, la figura femminile viene allo stesso tempo idealizzata, in quanto considerata indispensabile per garantire il meccanismo della fecondità e la stabilità dell'ordine sociale²¹⁶.

²¹¹ S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il saggiatore, Milano, 2016, p. 190.

²¹² *Ivi* p. 187.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ivi* p. 188.

²¹⁶ G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*.

«L'uomo sa che la donna gli è indispensabile per soddisfare i suoi desideri, per perpetuare la sua esistenza; egli deve integrarla alla società: più ella si sottomette all'ordine stabilito dai maschi, più si purifica dalla macchia originale» (*Il Secondo sesso*, p. 109).

L'ambivalenza dell'Altro, della Donna si riflette su tutta la sua storia; e la donna sarà sottoposta alla volontà degli uomini fino ai nostri giorni. Ma tale volontà è ambigua: con una intera subordinazione la donna sarebbe abbassata al rango di cosa; e l'uomo vuole rivestire della propria dignità ciò che conquista e possiede; l'Altro conserva ai suoi occhi un po' della magia primitiva; uno dei problemi ch'egli s'affanna a risolvere è come fare della sposa nello stesso tempo la schiava e la compagna; questo atteggiamento si evolve nel corso dei secoli e porta a un'evoluzione anche nel destino della donna²¹⁷.

Riguardo al “passaggio di proprietà” delle donne in età da marito, si esprime così: «In regime patriarcale ella è proprietà del padre che la sposa secondo che gli piace; in seguito, incatenata al focolare dello sposo, non è più che cosa di lui e cosa del genos in cui è stata introdotta»²¹⁸.

Sissa, in relazione all'analisi del *Secondo Sesso* applicata al discorso della gelosia, conclude che «è sulla base della trasformazione dell'oggetto d'amore in cosa che la collera erotica è stata ridotta a possessività»²¹⁹.

Questa subordinazione all'interno del matrimonio è a tutti gli effetti prescritta e incoraggiata dalla legislazione italiana a lungo. Nel 1865 viene istituito il Codice Pisanelli, il primo codice civile nazionale, il quale stabilisce una gerarchia familiare che sancisce tale principio, rimasto invariato per molti decenni. Al suo interno è contenuta la sezione “dei diritti e dei doveri che nascono dal matrimonio”, che disciplina le regole riguardanti l'organizzazione della vita familiare. In particolare, secondo l'articolo 131 «il marito è capo della famiglia: la moglie segue la condizione civile di lui, ne assume il cognome, ed è obbligata ad accompagnarlo dovunque egli creda opportuno di fissare residenza». Tale disposizione è seguita da altri articoli che stabiliscono la subordinazione giuridica delle donne sposate, come ad esempio il 134 che impone alle mogli l'autorizzazione maritale anche per semplici operazioni economiche o commerciali e il 220 che assegna al padre l'esercizio esclusivo della potestà sui figli²²⁰.

Tuttavia, anche dopo il passaggio dal governo liberale al regime fascista, nelle sentenze relative a istanze di separazione per sevizie, eccessi, ingiurie gravi, non si notano significativi cambiamenti in tale considerazione²²¹.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ivi* p. 111.

²¹⁹ G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, p. 123.

²²⁰ L. Schettini, *La violenza maschile contro le donne*.

²²¹ R. Garlati, *Tra moglie e marito. Conflitti familiari e intervento del giudice nell'Italia postunitaria*, in *Acta Histriae*, 21, 2013.

Il professore e autore Marco Cavina nel suo libro *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale* (2011) ricorda che «ancora a metà Novecento si insisteva sulla necessità di tenere in conto, per l'elaborazione della sentenza, l'educazione e l'estrazione sociale della vittima»²²². Già a partire dalla fine dell'Ottocento, l'associazione con l'amore viene utilizzata per legittimare le violenze commesse sulle donne²²³. Una testimonianza del 1951 ci restituisce il quadro giuridico di metà Novecento, in cui le percosse possono essere considerate “manifestazione di amoroso attaccamento”:

Tra la gente rozza i maltrattamenti sono spesso reciproci, e rappresentano una consuetudine di vita e un mezzo di reciproca punizione automatica, che si può lasciare liberamente funzionare. Nelle più umili classi sociali non mancano donne che considerano come manifestazione di amoroso attaccamento quelle percosse che, per le donne di più elevata educazione, rappresentano invece una delle massime offese²²⁴.

In questo modo, la discriminazione di genere nel contesto familiare è rimasta invariata per un lungo periodo, nonostante i cambiamenti politici e sociali.

Nemmeno il nuovo Codice civile, ratificato nel 1942, introduce alcuna modifica al quadro dei diritti e doveri coniugali, mantenendo saldamente il marito nella posizione di capofamiglia, con l'autorità sulla patria potestà e l'immutabilità del vincolo matrimoniale²²⁵.

Ancora a lungo dopo la Seconda guerra mondiale, la gelosia associata all'infedeltà coniugale della moglie o ad alcuni suoi comportamenti e la rabbia incontrollabile da essa scaturita vengono considerate dalla società e dal diritto come attenuanti e giustificazioni valide anche delle violenze più estreme²²⁶.

2.2.1. La gelosia come manifestazione della possessività

La gelosia, quindi, risulta uno degli elementi più importanti nella concezione di possesso delle donne all'interno della coppia. La narrazione collettiva occidentale ha largamente edulcorato e romanizzato l'adulterio e i problemi domestici legati alla gelosia, «sentimento-guida del rapporto coniugale, nel solco di una complessa tradizione culturale»²²⁷.

²²² M. Cavina, *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*, p. 173

²²³ L. Schettini, *La violenza maschile contro le donne*.

²²⁴ V. Manzini, *Trattato di diritto penale italiano*, VII, Torino, 1951, p. 866. cit. in M. Cavina, *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*, p. 174.

²²⁵ L. Schettini, *La violenza maschile contro le donne*.

²²⁶ C. Nubola, *Uomini che uccidono le donne. Processi e misure di clemenza in Italia tra anni '40 e '50*, in *Genesis. Rivista della Società italiana delle storiche*, II, 2019, pp. 105-125.

²²⁷ M. Cavina, *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*, p. 134.

Già Montesquieu, a suo tempo, aveva individuato una distinzione tra «una gelosia passionale ‘di natura’ da una gelosia soltanto formalmente amorosa e, invece, materialmente calata nei costumi e nei contesti sociali»²²⁸. In questo tipo di gelosia socialmente giustificata rientra la «concezione proprietaria della moglie, che si esprimeva nel diritto alla 'esclusiva sessuale' e che si poneva all'origine di molti casi di delitti d'onore e di maltrattamenti domestici»²²⁹.

Come ricorda Cavina, nella cultura europea otto-novecentesca, la gelosia non portava con sé forti connotazioni patriarcali o oggettificanti, ma pareva solamente inscritta nella concezione romantica del rapporto di coppia²³⁰. Per molto tempo è stata accettata l'idea che l'amore fosse strettamente interconnesso con la gelosia, e che questa facesse parte dell'espressione sentimentale all'interno della coppia e del matrimonio (eterosessuale).

Nonostante la sua normalizzazione, tuttavia, in Italia sembra che la cultura popolare trasmessa attraverso i media non sia completamente a proprio agio con questo sentimento-comportamento²³¹.

A livello mediatico, si è verificato un incremento del dibattito riguardante il tema a partire dagli anni Cinquanta, in virtù dell'allentamento della censura dell'epoca fascista in cui le notizie di cronaca venivano strettamente filtrate²³². La cultura italiana viene pervasa da prodotti il cui nodo centrale è la gelosia romantica, a partire dai film, sia comici che drammatici.

Il soggetto è largamente raccontato anche dalle riviste patinate e dai giornali, che raccolgono le testimonianze della popolazione, le storie delle celebrità ed espongono le ultime teorie degli psicologi riguardo questa controversa emozione.

Due fenomeni estremamente influenti si verificano in questo periodo: da una parte, i cambiamenti dell'assetto familiare e della concezione dei ruoli di genere portati dal boom economico causano un'instabilità che rende la correlazione tra gelosia e patologia particolarmente evidente; dall'altra, se prima la maggioranza dei matrimoni si basava su convenienze economiche, come un contratto a tutti gli effetti, ora le unioni si fondano in maniera crescente sul legame romantico tra le due parti della coppia e le famiglie sono meno coinvolte nel processo decisionale. Perciò il potere della famiglia sul controllo delle donne

²²⁸ Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Parigi, 1979, pp. 418-419, cit. in M. Cavina, *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*, p. 134.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ N. Cullen, *Love, Honour, and Jealousy. An Intimate History of the Italian Economic Miracle*, Oxford University Press, Oxford, 2019.

²³² *Ibidem*.

nubili viene trasferito al loro partner, sancendo il legame tra controllo, gelosia e amore romantico²³³.

Perciò oltre ad un aumento dell'uso della allocuzione "gelosia", questa assume anche diversi significati sia sentimentali che comportamentali.

Nel linguaggio giuridico e nei racconti di cronaca, viene posta in relazione ai cosiddetti crimini passionali e alla nozione di onore familiare, entrambi con una lunga tradizione italiana²³⁴.

Nel 1959, la rivista *Grazia* pubblica un'inchiesta di diverse pagine chiamata *Quella terribile cosa: la gelosia*. Nell'inchiesta, l'intervistatore Brunello Vandano usa la psicologia per indagare il fenomeno, che percepisce come un grande problema all'interno delle relazioni degli italiani. Questa, sebbene all'interno di una relazione romantica, costituisce una patologia quando è portata all'eccesso e fa perdere momentaneamente il giudizio a chi la prova, per cui i confini tra realtà e fantasia diventano labili²³⁵. Sia la stampa che i media fanno notare come la gelosia influisca tanto sulla mente quanto sul corpo, tant'è che spesso viene descritta come una "malattia". L' "uomo geloso", addirittura, secondo la criminologia di fine Ottocento, rappresentava una problematica estremamente pericolosa, soprattutto se combinata con l'ubriachezza²³⁶.

In Italia, nel corso del Novecento, il significato e l'utilizzo del termine sono soggetti a variazioni a seconda del contesto; età, classe sociale, regione di provenienza e genere influenzano i modi in cui tale sentimento si manifesta e viene percepito. La parola gelosia, infatti, può essere utilizzata per descrivere tanto un affetto quanto un comportamento esteriore²³⁷.

Inoltre non può essere riscontrata solo nelle classi meno abbienti, permettendo di ipotizzare una connessione con una minore educazione, come vediamo nel cinema per il barone Cefalù del film di Germi, aristocratico, e per l'Andrea di *Il magnifico cornuto* (Pietrangeli, 1964), che è un uomo benestante, proprietario di una villa e che frequenta gruppi sociali elitari.

²³³ N. Cullen, *Love, Honour, and Jealousy. An Intimate History of the Italian Economic Miracle*.

²³⁴ Sull'argomento rimando a E. De Cristofaro, *Retorica forense e valori di comunità. Questioni di onore in alcuni processi siciliani*, in F. Migliorino e G. Pace Gravina (a cura di), *Cultura e tecnica forense tra dimensione siciliana e vocazione europea*, il Mulino, Bologna, 2013, pp. 371-409; U. Frevert, *Honour and /or /as Passion. Historical trajectories of legal defenses*, in *Rechtsgeschichte-Legal History*, n. 22, 2014, pp. 245-255.

²³⁵ B. Vandano, *Le insidie dell'amore. Quella terribile cosa che si chiama gelosia*, in *Grazia*, 26 luglio 1959.

²³⁶ M. Cavina, *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*.

²³⁷ G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*.

Generalmente i media individuano una differenza tra gelosia femminile e maschile: sebbene sia comune ad entrambi, sono presenti alcuni pattern legati al genere. La prima è solitamente basata su sospetti concreti connessi ad una specifica rivalità amorosa con altre donne, mentre la seconda è tendenzialmente più empirica e generalizzata, investendo la semplice possibilità che la propria partner esca di casa, soprattutto se in compagnia di altre persone. Per le donne la gelosia spesso va di pari passo con l'amore, mentre per gli uomini si tratta di un desiderio di possesso indipendente dal sentimento romantico²³⁸.

Anche *Le italiane si confessano* contiene una parte di lettere di donne le cui vite vengono ristrette dalla gelosia dei mariti²³⁹.

Milano... Sono colpevole di amare troppo mio marito, pure lui mi vuole bene, ma è geloso in una forma tutta speciale. Non vuole che parli né con uomini né con donne, non riesco a capire il perché. Alla sera, 3 quarti d'ora dopo che è uscito dal suo lavoro dovrebbe essere in casa, ma il più delle volte ritorna 2 o 3 ore più tardi. La sua mamma dice che non è male, gli piace la compagnia ma non si ubriaca, gli dà ragione se io dovessi alzare la voce. Per fortuna non abita con noi, altrimenti guai! Ma è giusto che io, sola per tutta la giornata, debba aspettare sino a tardi il suo arrivo per non dover mangiare anche alla sera sola come un cagnolino? È un tipo che ha sempre ragione e fa venire i nervi, ogni volta che si fa una piccola discussione mi dice brutte parole, come stupida, poltrona, e magari mi lascia andare uno schiaffo se cerco di risentirmi²⁴⁰.

Nonostante respingano l'idea della gelosia come un tratto positivo o come una qualità intrinseca dell'amore, i soggetti presi in considerazione la riconoscono come un elemento caratteristico delle loro relazioni. Si può notare dalle modalità descritte, che spaziano dalla restrizione dell'autonomia femminile (nel lavoro e nella vita sociale) al controllo dell'aspetto fisico, che la reazione non è strettamente legata a minacce reali di natura romantica o sessuale. Gli uomini sono gelosi della capacità delle donne di realizzarsi appieno come cittadine attive in una società in cui i ruoli di genere sono in fase di evoluzione. Nonostante l'eccesso da parte degli uomini sia visto in maniera negativa, è forte la credenza che le donne, dal loro canto, debbano prestare attenzione per non dare motivi di gelosia²⁴¹.

In sede giudiziaria, infatti, un ulteriore fattore determinante nelle sentenze emesse è rappresentato dai comportamenti verbali e fisici delle donne e se questi abbiano “provocato o giustificato” le violenze subite. Spesso il focus dell'attenzione si sposta, pertanto, dal tema

²³⁸ B. Vandano, *Le insidie dell'amore. Quella terribile cosa che si chiama gelosia*.

²³⁹ N. Cullen, *Love, Honour, and Jealousy. An Intimate History of the Italian Economic Miracle*.

²⁴⁰ G. Parca, *Le italiane si confessano*, p. 241.

²⁴¹ N. Cullen, *Love, Honour, and Jealousy. An Intimate History of the Italian Economic Miracle*.

delle percosse, delle ingiurie e dei maltrattamenti commessi da mariti oppressivi e gelosi, letti come conseguenza di un'eccessiva autonomia delle donne, a quello dei comportamenti e delle abitudini di queste ultime²⁴².

Le opinioni riguardanti la gelosia proliferano nel 1959, quando un articolo della rivista *Il Tempo* intitolato *I giovani e l'amore (discussione con lo psicologo Dino Origlia)* contiene un'intervista di gruppo sottoposta a ragazzi e ragazze milanesi, tra i 16 e i 22 anni, principalmente studenti. Da questa traspare un rifiuto da parte delle nuove generazioni per la gelosia, considerata antiquata e fuori moda²⁴³.

Nello stesso periodo l'Inghilterra affronta il tema in maniera decisamente innovativa: un'attitudine di maggior libertà e permissività ha portato anche ad una maggiore promiscuità. Gli stessi giovani inglesi puntualizzano che sono proprio la gelosia e l'infedeltà ad aver causato il fallimento matrimoniale della generazione precedente²⁴⁴.

In ambito psicologico e sociologico, la questione suscita grande interesse per quanto riguarda la sfera interiore dei giovani degli anni '60. Sebbene comunemente associata alla misoginia e all'esercizio del controllo sui corpi delle donne, essa costituisce altresì un capro espiatorio per l'ansia derivante dalle profonde trasformazioni dei codici sociali, che coinvolgono sia i ruoli di genere che la sessualità. La sua funzione si esplica, inoltre, nel fornire una spiegazione e un nome alle paure che accompagnano i mutamenti della società, di pari passo con un aumento dell'importanza di esclusività e onestà all'interno della coppia²⁴⁵.

Un esempio della stretta correlazione tra amore e gelosia, intesa come volontà di controllo, è fornito dalle videointerviste condotte da Pier Paolo Pasolini nel suo celebre documentario *Comizi d'amore* (1964), che indaga il comportamento romantico e sessuale degli italiani attraverso la penisola. Di seguito alcuni esempi.

Quando Pasolini chiede ad un contadino calabrese perché ci sia una differenza tra le aspettative riguardo i costumi sessuali femminili e maschili, visto che le donne devono arrivare vergini al matrimonio e gli uomini no, lui risponde che la ragione è la gelosia, perché quella è l'usanza e non cambierà mai.

Intervistando poi un gruppo di ragazze siciliane (le prime che riesce ad avvicinare nella regione), chiede loro «quando poi una ragazza si fida, col fidanzato ha una certa libertà o

²⁴² A. Borgione, *Separazione coniugale e maltrattamenti domestici a Torino (1838-1889)*, in s. Feci, L. Schettini (a cura di), *La violenza contro le donne nella storia*, Viella, Roma, 2017, pp. 87-105.

²⁴³ *I giovani e l'amore (discussione con lo psicologo Dino Origlia)*, in *Tempo*, 23 giugno 1959.

²⁴⁴ G. Gorer, *Sex and Marriage in England Today. A Study of the Views and Experiences of the Under 45s*, Nelson, Londra, 1971.

²⁴⁵ N. Cullen, *Love, Honour, and Jealousy. An Intimate History of the Italian Economic Miracle*.

no?» e queste rispondono «no affatto, se esce, sempre con la coda dietro, suocero, suocera, zii, parenti, (...) la processione!»

Pasolini interroga poi la giornalista Adele Cambria sull'onore nel sud e lei spiega che:

Bisogna fare una distinzione anche nel sud: il proletariato, non parlo del proletariato contadino, è molto libero, la piccola borghesia è ancora ipocrita. [Per] I contadini (...), che non posseggono niente, l'onore della donna è la ricchezza. Perduto quello si è perduto tutto. Si arriva a questi assurdi che sono certo deprecabili. Una famiglia di 4 figlie muore di fame perché è solo il padre a lavorare. Le figlie non possono andare a lavorare perché possono perdere la verginità lavorando, allora si sta a casa, ci si nutre di pane e fichi e basta.

Infine ad un ragazzo calabrese in spiaggia chiede se sia favorevole al divorzio. Dopo la sua risposta negativa, giustificata secondo lui in quanto calabrese, viene incalzato dal regista: «però le volte che il marito ammazza la moglie e la moglie ammazza il marito?» e lui prontamente risponde «ma questo succede sul caso di gelosia, perché noi siamo molto gelosi (...)».

Il 4 luglio 1967 viene pubblicato su *La Stampa* un articolo dal titolo *Un sentimento normale che può degenerare. La gelosia*. Questa viene descritta dal primario neurologo dell'ospedale Mauriziano di Torino usando un tono piuttosto allarmistico:

È un perturbamento affettivo capace di assumere forme morbose: dal tipo paranoico (il maniaco è certo, senza motivo, di essere tradito) al tipo ossessivo, in cui l'infelice innamorato è permanentemente in preda ad un dubbio assillante (...). Tutte le passioni umane hanno una larga rappresentanza nella patologia mentale. La gelosia vi occupa un posto d'onore. (...) Lucido, sistematizzato e coerente, è questo il tipo più pericoloso di delirio che può condurre ad atti gravissimi ed anche all'omicidio se non ne viene riconosciuto per tempo il carattere morboso e se non si prendono adeguati provvedimenti preventivi e curativi. Lo si può riscontrare in alcoolisti, in morfiniti, in dementi senili ed in paranoici prevalentemente maschi ma pure in donne specie in menopausa. (...) Anche i nevrotici sono frequentemente soggetti alla gelosia che in certe sindromi isteriche o caratteriali o reattive può rivestire la forma della gelosia paranoica cioè della salda e infondata certezza che la persona amata sia pronta al tradimento. (...) Attraverso questi suoi aspetti patologici ed a volte mostruosi la gelosia può essere studiata come sotto una lente d'ingrandimento. Una psicologia semplicistica la definiva: il timore di perdere un bene. La psicoanalisi ha dimostrato che essa è la risultante d'un gran numero d'elementi spesso contraddittori. Idee persecutorie e depressione affettiva s'intrecciano con amor proprio ferito, vanità, invidia, aggressività, diffidenza, arroganza autoritaria ed esclusivismo amoroso, auto-denigrazione ed autopunizione. (...) E come l'invidia è un omaggio indiretto agli altrui meriti, la gelosia è testimonianza d'amore autentico. Contenuta entro limiti ragionevoli, espressa in modi delicati e discreti, è propria di chi è schivo di boria e d'egoismo ed è consapevole che ogni bene umano è precario

ed insidiabile; di chi è restio a trasferire i suoi sentimenti sulle vette d'un amore sublimato e desessualizzato dove l'atmosfera è tersa ed eterea ma rischia di diventare irrespirabile²⁴⁶.

Il dottore prevede una categoria di “normale gelosia” che è semplice "testimonianza d'amore autentico", ma ammette la facilità con cui questa può sfociare in altre manifestazioni.

2.3. La rappresentazione della gelosia nel cinema italiano

Il cinema del periodo riesce a raccontare le molteplici sfaccettature della gelosia, descrivendola in alcuni casi come un elemento normale e fisiologico nelle relazioni, mentre in altri sottolinea gli effetti somatici, rafforzando il nesso tra gelosia e patologia.

Già in epoca bellica si riscontrano numerosi esempi di rappresentazioni narrative che la contemplano, tuttavia spesso essa viene descritta in maniera ironica o marginale rispetto alla trama principale.

Tra i film che trattano questo tema negli anni '50 e '60 sono esemplari *Gelosia* (Luchino Visconti, 1953), in cui il Marchese di Roccaverdina uccide il marito della donna che ama; *Pane, amore e gelosia* (Luigi Comencini, 1954), in cui l'avvicinamento tra il maresciallo Carotenuto (Vittorio de Sica) e “la Bersagliera” (Gina Lollobrigida) desta sospetto nei due rispettivi partner; *Racconti romani* (Gianni Franciolini, 1955), in cui Alvaro (Franco Fabrizi), uno dei quattro protagonisti sfaticati, è appena uscito di prigione per una rissa dettata dalla gelosia; l'episodio *La sfregiata* di Piero Nelli (contenuto in *Le italiane e l'amore*), in cui Michele insegue per i vicoli napoletani Maria e le sfregia una guancia con una lama, a causa della sua forte possessività; *Il magnifico cornuto* (Antonio Pietrangeli, 1964). In queste narrazioni l'accettazione della gelosia come un elemento costitutivo e ineludibile dell'amore romantico appare priva di implicazioni problematiche, persino quando l'emozione in questione dà luogo ad eccessi drammatici.

Talvolta questa viene rappresentata addirittura come un elemento auspicabile e benefico all'interno di una relazione amorosa, atto a preservare la passione e la vitalità della coppia: ne *Il magnifico cornuto*, la moglie confessa al marito «però sarebbe stato bello che tu mi stessi sorvegliando davvero lì all'albergo» e anche nell'episodio *L'automobile* del film *La mia signora* (Tinto Brass, Mauro Bolognini e Luigi Comencini, 1964) la moglie rimprovera con

²⁴⁶ A. Romero, *La gelosia*, in *La Stampa*, 4 luglio 1967.

uno schiaffo a suo marito, preoccupato solo della propria auto, di non essere stato geloso in reazione alla sua confessione di averlo tradito.

È interessante notare come il tema venga affrontato in una situazione al di fuori delle dinamiche della coppia eterosessuale: in *Scandaloso*, un episodio contenuto in *Alta Infedeltà* (1964) diretto da Franco Rossi, il personaggio interpretato da Nino Manfredi viene ammirato da un altro uomo sulla spiaggia, ma il protagonista, pensando che l'oggetto dello sguardo sia la moglie, diventa geloso e competitivo. Questo espediente narrativo viene utilizzato in diverse pellicole come motore di gag divertenti per mostrare situazioni in cui gli uomini guardano e le donne sono oggetto dello sguardo senza alcuna forma di reciprocità o messa in discussione. In contrasto a ciò lo svolgimento viene capovolto, in quanto l'assunto di partenza, ritenuto naturale, si rivela non corretto²⁴⁷.

Riguardo la gelosia femminile nello specifico, invece, uscirà nel 1968 il film *Capriccio all'italiana*, che contiene l'episodio *La gelosa*, diretto da Mauro Bolognini. Questo racconta di una moglie che, convinta che il marito la tradisca, inizia ad ispezionare da vicino il modo in cui questo si comporta, ad esempio il suo vestirsi curato anche nella scelta della biancheria, per poi scoprire che è dovuto ad un appuntamento dal sarto.

Nella maggior parte delle narrazioni è la gelosia maschile ad occupare una posizione dominante, manifestandosi attraverso comportamenti irrazionali e controllanti da parte degli uomini, spesso causando conflitti all'interno della relazione. Inoltre, i sospetti verso le partner spesso si rivelano infondati. La forte influenza della Chiesa cattolica, poi, si riflette sia nelle narrazioni dei rotocalchi che in quelle dei film dell'epoca, dando grande importanza alla moralità e rendendo l'infedeltà femminile un argomento delicato e poco discusso²⁴⁸.

2.3.1. *Il magnifico cornuto: incarnazione dell'ossessione*

«Quando si vuol bene si è sempre un po' gelosi».

-Maria Grazia in *Il magnifico cornuto*

Il magnifico cornuto, film del 1964 diretto da Antonio Pietrangeli, costituisce un'esemplare parabola cinematografica che esplora i rischi della gelosia all'interno del matrimonio, rappresentando il peso dell'insicurezza maschile in un panorama socio-culturale in rapido mutamento. La gelosia, tema centrale, viene definita in una recensione pubblicata su *L'Unità*

²⁴⁷ N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*.

²⁴⁸ A. Bravo, *Il fotoromanzo*, il Mulino, Bologna 2003.

pochi giorni dopo l'uscita del film nelle sale «una delle cose più orrende del mondo, un sentimento legato ai tabù della nostra società che pervade anche gli strati sociali più evoluti»²⁴⁹. In questo periodo viene spesso usata come espediente per ridicolizzare la borghesia benestante e urbana cresciuta durante il miracolo economico.

La Stampa lo descrive così:

La storia è quella di un marito borghese e danaroso che si compiace della fulgida moglie e la ostenta dovunque; poi teme di essere da lei ingannato, e perciò va alla spasmodica ricerca delle prove di questa supposta infedeltà della consorte. E non sarà placato se non quando avrà l'irrefutabile testimonianza del tradimento²⁵⁰.

E ancora:

Il magnifico cornuto s'ispira liberamente, cioè soltanto nello spunto centrale, alla nota pièce di Fernand Crommelynck «Le cocu magnifique», rappresentata con successo anche da noi. Spostatane l'azione ai giorni nostri, in Italia, e per conseguenza aggiuntovi un sapore di satira di costume, il film scherza piacevolmente, con sicuro esito presso il pubblico, sul motivo eterno della gelosia e dei suoi curiosi risvolti psicologici. Andrea, industriale di cappelli, innamoratissimo della bella moglie, ne diventa terribilmente geloso sull'occasione di una propria scappatella extra-coniugale. Mariagrazia è un modello di fedeltà, ma una volta che il marito ha cominciato a dubitarne, il dubbio diventa tormento e il tormento (aiutato da incubi onirici) ossessione. Per uscirne il meschino invoca la certezza delle corna, che in quelle condizioni di incertezza gli parrebbe un balsamo; e la moglie, pur d'acquietarlo, gli confessa una colpa non commessa, salvo poi a tradirlo davvero proprio quand'egli si sarà convinto dell'illibatezza di lei (...)²⁵¹.

Gli sceneggiatori del film «si servono dell'ossessione del protagonista per indagare vizi e virtù di una borghesia provinciale, non assillata da problemi economici, tutta presa da pruriti sessuali, da relazioni extraconiugali da imbastire e da nascondere»²⁵².

²⁴⁹ U. Casiraghi, *L'Unità*, 29 ottobre 1964.

²⁵⁰ *La stampa*, 29 ottobre 1964.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.10/articleid.1558_02_1964_0247_0010_21900492/, consultato il 18/05/2023.

²⁵¹ *La stampa*, 30 ottobre 1964.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.5/articleid.0099_01_1964_0249_0005_10806618/, consultato il 18/05/2023.

²⁵² A. Maraldi (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Sala di Proiezione*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 1994, p. 80.

Secondo Niamh Cullen appare come un «commento sulla mascolinità piuttosto curioso»²⁵³. A differenza di altre sue celebri opere, infatti, il regista qui decide di concentrarsi maggiormente sull'interiorità del protagonista maschile piuttosto che su quella femminile, dipingendone però un ritratto poco lusinghiero. La giornalista e critica cinematografica Piera Detassis nel saggio *Ciao Maschio* (2015) scrive a riguardo:

Eppure, tale accanimento contro il maschio italiano si può leggere (...) come un sussulto di pietas del regista, prima di tutto verso se stesso, e come la voglia di fotografare un'improvvisa fragilità di fronte all'irrompere di questa energia femminile in credito da secoli e dunque inarrestabile, persino spietata nei confronti dell'indolenza dell'uomo, cresciuto nella bambagia protettiva della mamma italiana. La guerra è finita, la campagna si svuota, il boom cambia le carte in tavola e adesso questi merli maschi si ritrovano soli, terribilmente soli, con nessuna carta in mano, tutte già giocate²⁵⁴.

Gli uomini italiani «annichiliti, persi i punti di riferimento, (...) tanto ben raccontati - e tanto mal educati - dal cinema popolare, adesso hanno paura, persino più paura delle ragazze che, in fondo, un orizzonte nuovo lo possono sognare e persino mancare»²⁵⁵.

Pietrangeli con il suo film intende mostrare come la specifica natura di genere dello sguardo provochi e promuova l'insorgere di gelosia e possessività²⁵⁶.

In merito alla trama del film, si evince che Andrea Artusi è il direttore di una fabbrica di cappelli, «il cappellaio matto (di gelosia)»²⁵⁷, la cui attività risulta in crisi. Tale condizione, insieme alla prospettiva generale della ridefinizione dei canoni di genere e di moralità, lo spinge a voler recuperare il proprio potere e la propria dominanza. Il cappello, in quanto accessorio prettamente maschile caduto però un po' in disuso, funge da metafora della mascolinità, ma «serve (anche, e metaforicamente) a coprire le "corni" degli uomini (...)»²⁵⁸.

La storica Maria Casalini nel volume *Donne e cinema* (2016) nota che, dal momento che il cinema durante il miracolo economico racconta la dissoluzione dei valori tradizionali, in primis della famiglia, «ad essere presentato come uno specchio della "normalità" appare

²⁵³ N. Cullen, *Love, Honour, and Jealousy. An Intimate History of the Italian Economic Miracle*, p. 142.

²⁵⁴ P. Detassis, *Ciao maschio*, in P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Il regista che amava le donne*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2015, p. 36.

²⁵⁵ *Ivi* p. 37.

²⁵⁶ E. K. Van Ness, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women: Feminism, Film Theory and Practice in Postwar Italy*, p. 216, tesi di dottorato, University of California Los Angeles, 2013, accessibile presso UCLA Electronic Theses and Dissertations (<http://escholarship.org/uc/item/7948s57x>, consultato il 10/05/2023).

²⁵⁷ P. Detassis, *Ciao maschio*, p. 31.

²⁵⁸ M. Lombardi, *Il magnifico cornuto*, in G. Morelli, G. Martini, G. Zappoli (a cura di) *Un'invisibile presenza. Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Il Castoro, Milano, 1998, p. 116.

l'adulterio, assai più che il matrimonio»²⁵⁹. *Il magnifico cornuto* ne rappresenta un esempio perfetto. Il protagonista Andrea sembra quasi “spinto” verso l’adulterio dal contesto in cui si trova: l’infedeltà viene vista nel suo ambiente come un dato di fatto dovuto al cambiamento dei costumi. Questi industriali bresciani, che vivono come «tranquilli nababbi periferici»²⁶⁰ rappresentano «una borghesia milionaria già tremendamente annoiata (e siamo solamente nel ’64), che si intrattiene con l’adulterio, consumato come un rituale stanco, come un passatempo, quasi più per convenzione sociale che per una reale esigenza d’evasione»²⁶¹.

Secondo il sociologo Marco Lombardi, il comportamento di Andrea si presta anche ad una lettura circa l’omologazione e la critica di classe:

Meglio fare come tutti fanno (sapere, far finta di niente e non soffrire) che sentirsi soli perché diversi. All’inizio Andrea e Maria Grazia sembrerebbero una coppia un po' meno omologata delle altre perché sensibile alla vita, cioè ai sentimenti, quindi anche alla gelosia. Ma il sentirsi "diverso" è insopportabile, per Andrea. Che allora chiede (implicitamente) alla moglie di diventare (finalmente!) una coppia come tutte le altre al circolo: con lei che tradisce e lui che fa finta di non vedere (e viceversa). Anche se un po' kafkiana, questa "metamorfosi" esprime l'amarissimo punto di vista di Pietrangeli, che riconosce nella classe media una folla di persone "medie" perché grigie e, soprattutto, incapaci di mantenere le proprie individualità²⁶².

Il film si apre con Andrea che passeggia per Brescia e viene salutato reverenzialmente dai passanti quasi a voler rappresentare in chiave esasperata ed ironica onnipotenza del maschio di successo²⁶³.

Successivamente, nell’incontro con l’architetto che sta aiutando lui e Maria Grazia nel progetto della loro nuova villa, continua ad esortare il professionista a commentare le gambe della moglie, dando per scontato che questo sia interessato a lei.

Nella scena seguente, il corpo di Maria Grazia acquista nuovamente un ruolo di rilievo: prima di recarsi ad un incontro con i colleghi di Andrea, chiede il parere del marito sul vestito che indossa, quasi domandando il permesso di mostrarsi in presenza di altri uomini. Tuttavia, Andrea non sente la necessità di proteggere la moglie dagli sguardi altrui, anzi, prova soddisfazione all'idea che altri uomini la guardino, manifestando un piacere perverso nel

²⁵⁹ M. Casalini, *Donne e cinema*.

²⁶⁰ U. Casiraghi, *L'Unità*, 29 ottobre 1964.

²⁶¹ A. Galbiati, *Gli italiani allo specchio - Il magnifico cornuto*, in *Rapporto Confidenziale. Rivista digitale di cultura cinematografica*, 7 maggio 2013. <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=29226>, consultato il 4/05/2023.

²⁶² M. Lombardi, *Il magnifico cornuto*, p. 118.

²⁶³ *Ibidem*.

consentire una possibile oggettificazione della propria moglie, dicendo del suo seno «c'è, è bello, lasciamolo guardare. Non bisogna essere egoisti».

La prospettiva di Andrea ruota intorno alla considerazione della moglie come un "oggetto-feticcio"²⁶⁴ e alla base della sua incertezza si trova l'irresistibile fascino esercitato dalla donna, che può quindi essere considerata un oggetto feticizzato anche dagli altri uomini. Pietrangeli affronta anche dal punto di vista tecnico l'idea dello sguardo, utilizzando un doppio regime voyeuristico: all'interno della pellicola, verso il personaggio di Maria Grazia, e nella percezione del pubblico nei confronti della diva²⁶⁵.

Dopo una "avventura extraconiugale" di Andrea con un'amica di Maria Grazia, egli si convince di quanto l'infedeltà possa essere frequente e facile da nascondere. Tornato a casa dalla moglie, influenzato dal senso di colpa, inizia ad interpretare ogni suo comportamento come sospetto. La spasmodica ricerca di prove dell'infedeltà va a sostituire il dubbio circa la sua fedeltà: meglio immaginare delle prove sicure che vivere nell'incertezza.

In virtù della necessità di preservare la gerarchia di genere all'interno della coppia, la dissimulazione del tradimento da parte di Andrea rappresenta un imperativo morale. Data la perdita della sua credibilità come marito fedele, egli si ritrova a dover dimostrare un forte investimento su un altro ruolo, quello del despota ossessivo e controllante, nonostante l'assenza di prove. Infatti, egli si spinge fino a telefonare per verificare la presenza della moglie a casa, controllare il chilometraggio della sua automobile e farla pedinare, allo scopo di mantenere la propria autorità come figura maschile nella coppia²⁶⁶.

La studiosa Giulia Francesca Muggeo a proposito del film scrive che «emerge l'idea di un controllo assoluto da parte dell'uomo anche sulle dinamiche del tradimento della propria consorte»²⁶⁷.

Attraverso la sua ossessione, Andrea tenta di esercitare un controllo totale sulla vita della moglie e di eliminare qualsiasi possibilità di autonomia, spingendosi addirittura a voler vigilare sul modo in cui gli altri personaggi (maschili) la guardano o le parlano²⁶⁸.

Nel saggio del 1910 *A Special Type of Choice of Object Made by Men*, Freud descrive le due scelte sessuali "nevrotiche" compiute dagli uomini: o ricoprono il ruolo di amanti, oppure

²⁶⁴ E. K. Van Ness, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women: Feminism, Film Theory and Practice in Postwar Italy*, p. 218.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ G. F. Muggeo, *Johnny Dorelli: «l'idolo biondo delle signore»*. *Da crooner dell'Italia del boom a corpo della commedia erotica italiana*, in F. Di Chiara, G. Rigola (a cura di), *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, V, n. 9, gennaio-giugno 2021, pp. 121-144.

²⁶⁸ E. K. Van Ness, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women: Feminism, Film Theory and Practice in Postwar Italy*.

si innamorano ripetutamente delle donne con una “cattiva condotta sessuale”²⁶⁹. Nel secondo caso, è proprio la gelosia dovuta alla minaccia di altri uomini a legittimare il valore della donna²⁷⁰ e a provocare la sua desiderabilità.

Il film fornisce un'interessante illustrazione della costruzione di genere, malgrado molti recensori concordino sul fatto che la soggettività di Maria Grazia non venga esaminata con la stessa attenzione riservata ad altre protagoniste femminili nella filmografia di Pietrangeli.

Il responsabile del Centro Cinema Città di Cesena (in cui è conservato il Fondo Pietrangeli) Antonio Maraldo, infatti, osserva che: «stranamente per un film pietrangeliiano, il personaggio di Maria Grazia rimane molto in superficie (di lei non si conosce nulla): è soltanto bella e affascinante, per sostenere la parte di “oggetto dell'ossessione”»²⁷¹.

Non sono dello stesso parere alcuni critici:

Qui al centro della storia c'è soltanto Andrea, la sua voce off (che rappresenta il suo pensiero) sembrerebbe confermarlo. Ma questo non vuol dire che Maria Grazia sia un personaggio secondario. Anzi. (...) Soprattutto Maria Grazia non è un semplice soprammobile di Andrea: al contrario ci troviamo di fronte all'ennesima eroina pietrangeliiana. Sembrerebbe Andrea il motore di ogni cosa, ma il suo muoversi è costantemente a vuoto. A scegliere è sempre lei: prima la fedeltà poi il tradimento, visto che nel caso di Andrea l'infedeltà costituisce un evento più subito che voluto²⁷².

Maria Grazia, perciò, è tutt'altro che passiva: è il vero e proprio motore dell'azione, personaggio sì desiderato, ma anche desiderante.

Infatti:

Pietrangeli è stato celebre per l'innovazione di porre al centro dei propri film donne emancipate dai cliché e dalle arretratezze culturali italiane, ma pure da una prassi cinematografica maschilista di un cinema edificato attorno a protagonisti maschili; (...) Maria Grazia rappresenta, forse meglio di tutte le altre donne del cinema di Pietrangeli, il punto di svolta fra due concezioni del ruolo di moglie, in lei si ravvisa con estrema chiarezza il passaggio da essere devoto al proprio uomo, un essere fragile perché follemente ossessionato dal concetto di fedeltà e incapace di comprenderla realmente, o anche solo di ascoltarla, a quello di una furba libertina perfettamente conforme all'aria che respira fra le sue pari, nell'ambiente borghese di una città di provincia²⁷³.

²⁶⁹ S. Freud, *A Special Type of Choice of Object Made by Men*, in P. Gay (a cura di), *The Freud Reader*, W. W. Norton & Company, New York, 1995, p. 389.

²⁷⁰ *Ivi* p. 388-389.

²⁷¹ A. Maraldi (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Sala di Proiezione*, p. 81.

²⁷² M. Lombardi, *Il magnifico cornuto*, p. 118.

²⁷³ A. Galbiati, *Gli italiani allo specchio - Il magnifico cornuto*.

Oltre al cappello, altro simbolo (ricorrente nei film di Pietrangeli) è quello dello specchio. Il protagonista infatti «si specchia in maniera sempre più insistente, quasi a voler controllare la propria identità», mentre le sue incertezze si accrescono²⁷⁴.

L'ossessione del protagonista subisce un peggioramento quando Maria Grazia, dopo una lunga assenza, dichiara che «le belle donne ottengono quello che vogliono». Qui Andrea mostra di aver completamente capovolto la sua prospettiva rispetto all'inizio, in cui l'aspetto fisico della moglie rappresentava un motivo di vanto e di affermazione del suo status. Ora invece, la sua desiderabilità rappresenta una minaccia e il protagonista tra sé e sé pensa che «almeno le gambe se le potrebbe coprire» poiché «ai mariti delle belle donne gli possono anche girare i cosiddetti».

La studiosa Emma Katherine Van Ness, autrice del libro *Antonio Pietrangeli, The Director of Women: Feminism and Film Theory in Postwar Italian Cinema* (2020) sostiene che:

L'ansia di Andrea di proteggere il suo possesso esclusivo, le “parti intime” della moglie, riflette il potenziale della visione di minare la sua idea kantiana di matrimonio come il reciproco possesso e uso degli organi sessuali altrui nella coppia per la riproduzione e il piacere, un patto che Andrea stesso ha infranto. (...) La preoccupazione di Andrea per i genitali di Maria Grazia e ciò che fa con essi può essere letta come una conseguenza della sua rottura del legame del matrimonio mutualmente oggettificante, riduce la sua capacità di vedere lei come una persona intera, ridotta a portatrice di organi sessuali²⁷⁵.

Quando Maria Grazia decide di mentirgli, fingendo di essere stata infedele, il comportamento del marito diventa sempre più pericoloso, manifestandosi in vari modi, tra cui la guida spericolata che lo porta a fare un incidente durante il tentativo di inseguire la moglie²⁷⁶.

Durante la convalescenza, Andrea immagina di vendicarsi di lei, che ormai ha perso interesse per il marito a causa della sua ossessione possessiva, e del suo presunto amante. La fantasia di Andrea elabora diversi scenari, tra cui l'omicidio dei due dopo averli trovati a letto insieme, per poi amoreggiare con due donne sullo stesso letto in cui giacciono le vittime.

Van Ness sostiene che la mancanza di dialogo all'interno della coppia impedisce a Maria Grazia di essere considerata dal marito un soggetto pensante e ricettivo e la mantiene ridotta all'oggettificazione sessuale²⁷⁷.

²⁷⁴ A. Maraldi (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Sala di Proiezione*, p. 81.

²⁷⁵ E. K. Van Ness, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women: Feminism, Film Theory and Practice in Postwar Italy*, p. 238.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ *Ibidem*.

Infatti, la trasformazione finale di Maria Grazia da “brava” a “cattiva” donna dimostra l'impasse dell'identità sessuale femminile, ovvero la pressione sociale nei confronti delle donne a essere attraenti per gli uomini, in particolare per i loro mariti. Essere attraenti, tuttavia, è spesso fonte di invidia e addirittura violenza²⁷⁸. Nell'ultima scena è particolarmente evidente l'idea della «donna, prima innocente ora demone, che trionfa sulla incredibile imbecillità dell'uomo»²⁷⁹.

Le fantasie di Andrea sono degli “incubi autoassolutori”²⁸⁰, che riflettono la sua inquietudine interiore e la sua incapacità di affrontare il proprio fallimento matrimoniale.

Man mano che la gelosia e l'ossessione di Andrea si intensificano, egli inizia a subire anche effetti fisici, come l'insonnia e poi la febbre.

Lo studioso Louis Bayman, professore di Film Studies alla University of Southampton, esaminando il melodramma nel cinema italiano del dopoguerra nota come il corpo umano in questo periodo diventi una sorta di palcoscenico in cui le emozioni e il tumulto emotivo sono espressi attraverso la malattia fisica²⁸¹. L'autore richiama la teoria lombrosiana, secondo cui i tratti fisici riflettono le capacità morali degli individui, mentre le malattie del corpo vengono associate a emozioni intense, spesso all'isteria. Quest'ultima affezione fisica, infatti, era particolarmente inscritta nella funzione del corpo femminile, che «è un simbolo di debolezza, natura e irrazionalità». Nella lettura di Bayman, «l'emotività femminizzata del melodramma del dopoguerra si pone in opposizione al corpo fascista della muscolarità maschile»²⁸².

Nella pièce di Crommelynck il marito spinge la moglie a tradirlo per avere la certezza della sua infedeltà. «In realtà - scrive Moravia recensendo il film su *L'espresso* - [Andrea] non tanto vuole che la moglie gli sia fedele: quanto di non soffrire più di gelosia». Moravia dice «Crommelynck ha fornito un'interpretazione oltremodo sottile e originale del frusto argomento delle corna (...) e ha introdotto in questo argomento, in fondo ridanciano, un elemento nuovo: il dolore»²⁸³.

Il critico cinematografico Giovanni Leto non riscontra la stessa profondità nella pellicola di Pietrangeli:

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ P. Detassis, *Ciao maschio*, p. 36.

²⁸⁰ G. Maina, *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana*, in A. Benassi, S. Pezzini (a cura di), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2017, p. 151.

²⁸¹ L. Bayman, *The Operatic and the Everyday in Post-war Italian Film Melodrama*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2014.

²⁸² *Ivi* p. 34.

²⁸³ A. Moravia, *L'espresso*, 22 novembre 1964.

Pietrangeli ha eliminato dal film il dolore che determinate situazioni provocano o la pietà che certi uomini ispirano, e ha puntato tutte le sue carte sullo scherzo plebeo. (...) Eppure l'ambiente neocapitalistico del nord Italia, nel quale è collocata l'azione, si prestava a una più incisiva osservazione critica. Non usciamo invece dai più consueti limiti, ormai stereotipati, dei party un po' stravaganti, di certi rapporti coniugali giunti a un grado di perfetta indifferenza, di cinismo ecc²⁸⁴.

Questa società celata dietro un velo di successo economico nasconde un "discontento nevrotico", un malessere dovuto alla mancanza di gratificazione personale che il boom economico aveva promesso. I protagonisti di questi film sembrano quasi smarriti in un mondo in cui i loro desideri sembrano vani, illusori e insoddisfacenti e si ritrovano a dover fare i conti con la realtà e accettare che la felicità tanto desiderata non arriverà tramite il denaro²⁸⁵.

Il protagonismo di Tognazzi all'interno del film è emblematico. L'attore, infatti, diventa in questo periodo fortemente legato alla rappresentazione di temi riguardanti la coppia, la poligamia, il matrimonio e l'adulterio «anche nella variante significativa della riflessione sul divorzio, nell'evidente scenario di resistenze culturali rinforzate dalla dominante politica democristiana»²⁸⁶. Lo indaga il professore Gabriele Rigola, il quale nota che:

(...) Possiamo individuare la forte rappresentatività di una figura attoriale come quella di Ugo Tognazzi, in grado di modellarsi nella società italiana come corpo paradigmatico, come interprete e vettore dei problemi e dei mutamenti legati alla relazione sentimentale, al matrimonio, alla vita di coppia, all'adulterio e alla sessualità, nel più generale sfondo di mutamento identitario, trasformazione della morale sociale, sessuale, di costume, e di contrattazione sul visibile, nel quale la sessualizzazione viene diffusa pressoché da tutti gli agenti culturali. Ciò avviene anzitutto in ambito cinematografico, dunque in relazione alla dimensione attoriale dell'interprete: basti pensare all'ampia quantità di pellicole, episodi, ruoli che vedono protagonista l'attore cremonese, e che raccontano di matrimoni falliti, tradimenti, incontri sessuali realizzati o sublimati, desideri inappagati, coazioni, ecc.. e che stratificano attraverso Tognazzi un'imponente meta-narrazione sui cambiamenti del costume familiare e sessuale degli italiani, almeno a partire dagli anni Cinquanta per arrivare ai tardi anni Settanta, e oltre²⁸⁷.

Nonostante la ridicolizzazione degli eccessi di Andrea, le conversazioni tra lui e la moglie rivelano come la gelosia sia considerata una qualità in un certo senso desiderabile per

²⁸⁴ Giovanni Leto, *Il magnifico cornuto*, in *Cineforum*, a. V. n. 41, gennaio 1965.

²⁸⁵ A. Bini, *Male Anxiety and Psychopathology in Film: Comedy Italian Style*.

²⁸⁶ G. Rigola, *Ménage all'italiana. Ugo Tognazzi e le dinamiche di rapporto tra i sessi, tra cinema, identità maschile e discorsi sociali*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Università degli studi di Roma Tre, Roma, 2019, p. 202.

²⁸⁷ *Ibidem*.

mantenere vivi i sentimenti: quando Maria Grazia scopre che Andrea la stava seguendo, ad esempio, si sorprende per le attenzioni che il marito le ha riservato, perché è normale, «quando si vuol bene si è sempre un po' gelosi».

3.1. *Le svergognate e I sultani*: due inchieste sulla morale italiana

«Perché la moglie, ce ne siamo rese conto in questa inchiesta,
non è una persona come le altre, non è neanche una persona: è un simbolo».
-*I sultani. Mentalità e comportamento del maschio italiano*, Gabriella Parca²⁸⁸.

Tra il 1963 e il 1965 vengono pubblicati due libri contenenti interessanti inchieste condotte da donne, che forniscono un quadro generale sulle opinioni della popolazione italiana riguardo la questione sessuale e diversi temi morali.

Le svergognate è l'opera prima di Lieta Harrison, giovane siciliana di origini inglesi e americane. La sua ricerca inizia nel 1961, dura due anni e si concentra sui pregiudizi e i condizionamenti che dettano le relazioni tra i suoi conterranei. Il fondamento su cui si basa l'indagine è la nozione di onore, che si appresta a chiarire proprio nelle prime pagine:

Il valore pilota della vita siciliana è l'onore; e per "onore femminile", la maggioranza degli intervistati intende "verginità". Sono "svergognate", pertanto, tutte le ragazze che non sono più vergini: anche se hanno avuto un rapporto sessuale in età preadolescenziale, quando esiste la presunzione legale della violenza carnale, e anche se sono state rapite e stuprate²⁸⁹.

L'autrice colleziona interviste a uomini e donne di diverse età e professioni in varie città della Sicilia, chiedendo le loro opinioni riguardo l'importanza dell'onore e della preservazione della verginità femminile ad ogni costo. La scelta di questa regione nello specifico è fondamentale, in quanto è considerata la più conservatrice della mentalità del possesso e della sottomissione femminile in Italia, l'esempio estremo della rigidità per quanto riguarda le questioni di genere.

Harrison spesso viene criticata dalle persone a cui si avvicina in quanto ragazza giovane non accompagnata, che si permette di parlare con uomini che non conosce (sebbene per il solo motivo di condurre la sua inchiesta) e che soprattutto si interessa a delle tematiche di cui, secondo l'opinione comune, non è bene discutere né domandare.

²⁸⁸ G. Parca, *I sultani. Mentalità e comportamento del maschio italiano*, Rizzoli, Milano, 1965, p. 181.

²⁸⁹ L. Harrison, *Le svergognate*, Edizioni di Novissima, Roma, 1963, p. 3.

Le risposte che riceve sono quasi sempre unanimi, sono poche le eccezioni che si discostano da ciò che la morale e la religione hanno a lungo dettato. È quindi piuttosto semplice riassumerne il contenuto con l'aiuto di alcuni passaggi particolarmente esemplificativi.

Una domanda che Harrison pone agli intervistati è «quando una donna può essere considerata onorata?», ricevendo come risposta «quand'è sottomessa e si fa guidare», mentre al contrario quando richiede quelle che sono considerate “troppe libertà”, ad esempio lavorare, ciò che si pensa è che sia bisognosa e che debba esserle impedito per mantenere il buon costume²⁹⁰, in quanto durante le ore di lavoro, senza supervisione, può avere contatti con gli uomini («la donna che lavora è già sulla via del disonore»²⁹¹). L'opinione dell'intervistatrice è chiara e critica: «ogni aspirazione all'autonomia o all'indipendenza è vista come un pericolo per le strutture sociali. La società patriarcale siciliana difende il suo ordine col tabù dell'onore»²⁹².

La spiegazione che fornisce un cocchiere palermitano, invece, è la seguente: «in Sicilia, l'uomo cerca di togliere ogni responsabilità alla donna chiedendole solo di essere donna. (...) Per l'uomo, finché lo interessa sessualmente, la donna è solo una cosa»²⁹³.

Dopo aver illustrato ciò che s'intende nella regione per “onore” e per “donna onorata”, Harrison procede ad indagare cosa definisca quindi una “svergognata” e come quest'ultima venga trattata nella società: «la "svergognata" è bandita dal suo ambiente e solo quando la vergogna verrà "lavata col sangue" potrà reinserirsi nel contesto sociale»²⁹⁴.

Tuttavia, seppur ben consapevole della problematicità delle testimonianze raccolte nei due anni di interviste, l'autrice conclude così:

La società patriarcale è in crisi. Anche la Sicilia, inserita nell'irreversibile processo di sviluppo mondiale della società contemporanea, va evolvendosi verso nuovi valori che garantiscono all'individuo autonomia, libertà di scelta e rispetto della personalità. La donna siciliana, stimolata dalle nuove idee - divulgate dai grandi canali di diffusione: stampa, cinema, televisione - sceglie nuovi modelli di comportamento. La sudditanza all'uomo, valore base della società patriarcale, non è più sentita come un valore, ma come un pregiudizio. Se la donna, però, rifiuta sostanzialmente i principi della società patriarcale, formalmente continua a rispettarli²⁹⁵.

²⁹⁰ L. Harrison, *Le svergognate*.

²⁹¹ *Ivi* p. 12.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ivi* p. 8.

²⁹⁴ *Ivi* p. 9.

²⁹⁵ *Ivi* p. 149.

Un avvocato penalista di Messina espone però una ferma opinione critica di queste pratiche, segnale di speranza:

I siciliani concepiscono l'onore femminile secondo un concetto restrittivo, strettamente fisiologico. Tale restrizione, svuotata di qualsiasi coerenza spirituale, diventa pregiudizio; e, nell'isola, questo pregiudizio ha assunto le dimensioni abnormi di un dogma. L'art. 587 è, agli occhi di molti di noi avvocati, il punto nero del codice penale²⁹⁶.

La Stampa, il 18 dicembre 1963, scrive che «si può ammettere che l'indagine sia poco rappresentativa e pecchi talvolta di pessimismo; ma le interviste e le statistiche restano in tutta la loro terribile eloquenza»²⁹⁷.

Ancora nel 1985 (quattro anni dopo l'abolizione della legge sul delitto d'onore) un articolo verrà intitolato *La donna siciliana non è più «sedotta e abbandonata» (però non basta...)*²⁹⁸, dimostrando che la strada da compiere per emanciparsi da un certo tipo di mentalità è lunga e non s'interrompe con le modifiche alla legislazione.

I sultani (1965) è un altro libro-inchiesta fondamentale della già citata Gabriella Parca che, a partire dal successo di *Le italiane si confessano*, mantiene la volontà di raccontare la società italiana attraverso osservazioni e testimonianze dirette.

Proprio l'autrice nell'introduzione descrive le modalità con cui l'indagine è stata condotta:

È il risultato di un'indagine sulla mentalità e il comportamento dell'uomo italiano nei riguardi dell'altro sesso, che è stata condotta su un campione di 1.018 uomini fra i venti e i cinquanta anni, appartenenti alle varie categorie sociali e abitanti in città, paesi o cittadine di tutta Italia. Per compiere l'indagine, la mia collaboratrice Maria Luisa Piazza ed io abbiamo percorso in sei mesi circa 10.000 chilometri, secondo un itinerario stabilito nel campionamento. (...) La scelta dei soggetti era casuale, ma il numero delle interviste da fare in ogni centro era fissato dal campionamento, eseguito in collaborazione con l'Istituto di Statistica della Facoltà di Scienze Statistiche dell'Università di Roma²⁹⁹.

L'impianto è quindi estremamente rigoroso e, al contrario di *Le svergognate*, l'autrice prende in esame a campione la popolazione dell'intera nazione. Tuttavia, Parca specifica che, nonostante la morale condivisa da tutta Italia sia una, in quanto influenzata dalla religione e

²⁹⁶ *Ivi* p. 154.

²⁹⁷ *La Stampa*, 18 dicembre 1963, p. 7.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0020_01_1963_0299_0007_24711448/, consultato il 13/06/2023.

²⁹⁸ *La Stampa*, 18 Novembre 1985, p. 12.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid,3/page,12/articleid,1009_02_1985_0293_0012_19081468/, consultato il 13/06/2023.

²⁹⁹ G. Parca, *I sultani*, p. 13.

dalle stesse leggi, sono riscontrabili rilevanti differenze tra le diverse zone³⁰⁰, ragion per cui la media viene calcolata su tutta la popolazione ma le risposte raccolte sono divise per le varie aree individuate. Parca spiega queste diversità con il lascito della secolare dominazione araba in Sicilia e con il lungo governo spagnolo particolarmente importante in tutto il sud, mentre per il nord le influenze maggiori sono state Francia e Austria, storicamente le due più grandi forze europee³⁰¹.

Una sezione dell'inchiesta è dedicata alla verginità femminile e alle implicazioni che questa comporta. L'autrice scrive a riguardo delle interessanti osservazioni:

È questa l'unità di misura per giudicare una ragazza, la fragile linea di demarcazione tra il lecito e il non lecito: tanto da far pensare che se un giorno, per ipotesi, le donne non nascessero più vergini, tutta l'impalcatura della nostra morale tradizionale crollerebbe. Verginità è un concetto cristiano, ma nel cristianesimo ha soprattutto un senso metafisico, significa candore, purezza di spirito. (...) Perché nella nostra morale, che si definisce cristiana, questo valore è stato assunto solo per la donna?³⁰²

Parca riflette anche sulla demonizzazione del rapporto sessuale femminile, che comporta problemi che la vita di coppia non riesce ad appianare. Per quanto riguarda la prima notte di nozze, lo definisce «spesso un rito crudele per la donna», in quanto l'inesperienza prescritta dalla verginità comporta anche una impreparazione emotiva, poiché l'atto è sempre stato descritto come «una violenza dalla quale lei si deve difendere», desiderata esclusivamente dall'uomo³⁰³.

Un altro sconcertante aspetto che emerge è legato a ciò che gli uomini considerano desiderabile nelle donne: alcuni segnalano «comprensione e dolcezza», che però viene tradotto da un maestro elementare campano con «stare zitta e andarsene nell'altra stanza quando il marito ha i nervi», insieme a «perdonare i suoi tradimenti; (...) rinunciare alle cose che piacciono se non piacciono anche a lui»³⁰⁴.

Con ironia, ma non senza ragione, Parca riporta:

«Mi piace la donna che tenga la casa in ordine, stia attenta ai bambini e faccia trovare tutto in ordine» dice un operaio siciliano di 38 anni, facendo, senza saperlo, il ritratto di una domestica. Adempiute queste funzioni, di lei non sappiamo altro: non esiste come donna³⁰⁵.

³⁰⁰ *Ivi* p. 14.

³⁰¹ *Ivi* p. 15.

³⁰² *Ivi* p. 87.

³⁰³ *Ivi* p. 153.

³⁰⁴ *Ivi* p. 116.

³⁰⁵ *Ivi* p. 119.

La pubblicazione del volume non è stata semplice per l'autrice e, come già era successo per *Le italiane si confessano*, non vengono risparmiate critiche, minacce e insulti. Parca, in un'intervista del 2013 con la rivista *Vice*, ripercorre la genesi dell'inchiesta. Spiega che le reazioni violente sono state frutto della pessima figura che gli uomini italiani facevano nel libro, soprattutto all'estero. Riflettendo sulla mentalità su cui si basa l'inchiesta, a Parca viene chiesto perché gli uomini la pensino così. Lei risponde:

Perché non vogliono perdere il loro potere, mi sembra chiaro. È sempre stata una società patriarcale. Mi dicevano, "Lei vorrebbe sostituire il dominio delle donne a quello degli uomini". Ma non è così, per me uomini e donne dovrebbero camminare insieme. Ne *I Sultani*, un signore siciliano diceva: "Se la donna ti cammina a fianco, ti può superare". È un discorso assurdo³⁰⁶.

Sul tema dell'adulterio emergono dati piuttosto prevedibili, considerando il panorama socio-culturale del momento: infatti, il 51 per cento degli intervistati sposati ammette di aver avuto rapporti extra-coniugali, mentre l'idea di possibili rapporti extra-coniugali della moglie è incontestabile. Un operaio ligure spiega «forse perché la donna è sempre stata una controfigura del marito», mentre un impiegato piemontese dichiara che è perché «la donna è più fredda, più tranquilla, non ha necessità fisiologiche». Parca sostiene che il filo conduttore delle scusanti sia individuabile nell'appoggio alla specifica legge sull'argomento, a cui gli uomini si appellano con più rigore rispetto alle altre: «non lo dice anche la legge che l'adulterio della donna va punito e quello dell'uomo no?»³⁰⁷.

Sul divorzio il 55 per cento degli intervistati è favorevole, mentre l'11 per cento lo è solo in casi particolarmente gravi, e l'1 per cento solo per le coppie senza figli. In totale i favorevoli sono il 67 per cento, ovvero 2 su 3, e appartengono a diverse categorie sociali e correnti politiche. Uno zolfataro siciliano, ad esempio, dichiara «sì, da tempo sono favorevole. Secondo me, se ci fosse il divorzio non accadrebbero più gli omicidi per onore»³⁰⁸.

Parca paragona i dati emersi ai risultati da un sondaggio Doxa del 1949, in cui i favorevoli erano il 40 per cento, dimostrando che il numero dei cittadini a favore del divorzio cresce ogni

³⁰⁶ «Un giorno mi venne a intervistare un giornalista di *Time Magazine* riguardo a *I Sultani*, lui diceva che gli uomini italiani erano dei "pidocchi". Non è che l'avessi scritto io, però ne uscivano così. Ai tempi avevo la passione del tiro a segno, e quelli di *Time* mi fotografarono al poligono mentre sparavo, e scrissero che stavo "sparando sul mito dell'uomo latino"—anche questo dette molto fastidio».

(C. Galeazzi, "Perché sei donna", *Vice*, 28 ottobre 2013.

<https://www.vice.com/it/article/gqzmmm/perch-sei-donna-a9n5>, consultato il 15/06/2023.

³⁰⁷ G. Parca, *I sultani*, pp. 171-172.

³⁰⁸ *Ivi* p. 205.

anno³⁰⁹.

L'autrice riflette su quanto la parola "divorzio" sia connotata nella penisola:

È una parola che arriva da noi carica di oscuri significati, una di quelle parole a carica negativa, si direbbe, perché ha subito attraverso i secoli le pressioni di una propaganda ostile, che l'ha associata ad immagini apocalittiche di disastri familiari, di vizio e di peccato. L'eco di questa propaganda si ritrova nelle motivazioni, spesso di tipo irrazionale, che accompagnano i "no" al divorzio. (...) «Il divorzio è la rovina della società» afferma un muratore trentino di 30 anni. «Penso che sia una delle cose peggiori della società moderna»³¹⁰.

Un dato differente è fornito dal periodico femminile *Noi donne* (organo dell'Unione Donne in Italia e dal carattere spiccatamente femminista, militante e interclassista), che si fa portavoce dell'opinione delle donne italiane in merito alla questione. Nell'uscita n. 3 di gennaio 1967, viene proposto un referendum a cui le lettrici sono invitate a partecipare per individuare le maggiori urgenze legislative secondo la popolazione femminile, per evitare che la quarta legislatura della Repubblica Italiana, in scadenza nel 1968, si concluda con un «clamoroso niente di fatto»³¹¹. Nel numero successivo anche Gabriella Parca si pronuncia e vota la legge per il divorzio come il provvedimento più urgente. La testata esorta le lettrici ad esprimersi: «è importante essere in molte a votare: collaborate con noi per far sì che la voce delle donne italiane giunga più robusta possibile al Parlamento»³¹². Nel n. 21 dello stesso anno vengono pubblicati i risultati: più di 71.000 donne, di diverse età e zone del paese, hanno preso parte all'iniziativa. Ciò che emerge è che il problema del divorzio è il più votato (11.587 voti), quindi viene considerato il più urgente, seguito dal problema del controllo delle nascite (11.092 voti)³¹³. Va infine ricordato che nel 1965 la questione del divorzio era stata risolta dal deputato socialista Fortuna con la proposta di un disegno di legge, ma questa viene approvata solo nel dicembre 1970.

3.2. L'importanza dell'onore e il ruolo del matrimonio riparatore

Il codice Zanardelli del 1889 viene generalmente ricordato come motore di una svolta progressista: ha eliminato la pena di morte, ha riconosciuto il diritto di sciopero e ha evidenziato il primato del recupero e dell'istruzione rispetto alla punizione nei confronti dei

³⁰⁹ *Ivi* p. 197.

³¹⁰ *Ivi* p. 199.

³¹¹ 1967: *queste leggi devono passare*, in *Noi donne*, XXII, n. 3, 21 gennaio 1967, pp. 8-12.

³¹² *Le leggi che devono passare. La parola a voi*, in *Noi donne*, XXII, n. 4, 28 gennaio 1967, p. 6.

³¹³ B. Bellonzi, *L'urgenza di cambiare*, in *Noi donne*, XXII, n. 21, 27 maggio 1967, pp. 8-11.

criminali. Tuttavia, in completo contrasto con tutto ciò, ha anche ridefinito i parametri dei delitti d'onore, promuovendo questa pratica invece di disincentivarla³¹⁴ (soprattutto in un periodo storico in cui l'Italia veniva accusata di avere il più alto tasso di omicidi nell'Europa occidentale³¹⁵).

Prima di allora, infatti, vari codici pre-unitari non riconoscevano legalmente il delitto d'onore, mentre altri prevedevano l'attenuazione della pena al marito o ai genitori della donna, ma solo se l'incontro amoroso fosse stato scoperto all'interno della casa familiare³¹⁶.

Va ricordato però che la clemenza nei confronti degli uomini (mariti e padri) che uccidevano le donne della famiglia per questioni di adulterio non è stata una novità dell'Italia unita. Fin dai tempi dei codici medievali, infatti, erano consentiti gradi variabili di violenza per punire l'adulterio e anche il Rinascimento prevedeva pene per le “mogli infedeli e le figlie immorali”³¹⁷. Per tali ragioni si può parlare di continuità della legislazione italiana.

La storica Eva Cantarella individua in questa perpetuazione «la sopravvivenza di un'ideologia e di un concetto di onore familiare che è rimasto praticamente invariato per venti secoli e che è stato utilizzato dalla legge medievale e moderna per giustificare un gran numero di omicidi appellandosi a un principio giuridico formulato da Augusto»³¹⁸.

Rilevante a questo proposito è il titolo IX del libro II del codice, chiamato *Dei delitti contro la persona*, che negli artt. da 376 a 380 descrive le cause attenuanti speciali previste per i delitti. L'articolo 377 del codice, in particolare, stabiliva una significativa riduzione della sanzione per il coniuge, l'ascendente, il fratello o la sorella rei dell'omicidio di un congiunto (coniuge, discendente, sorella o correo) sorpreso in flagrante adulterio o in amplesso illegittimo. Ampliava quindi le categorie di familiari che potevano beneficiare di questa riduzione della pena (superando sostanzialmente le disposizioni giuridiche antecedenti in Italia, inclusa la legislazione penale del Regno di Sardegna, che era divenuta il codice penale per l'Italia unita, escludendo solamente la Toscana, nel 1861). Sovente, inoltre, a tale attenuante veniva aggiunta una delle circostanze generiche (alterazione completa o parziale delle facoltà mentali, ubriachezza accidentale, giovane età o impeto d'ira causato da ingiusta

³¹⁴ S. C. Hughes, *Honourable murder: The delitto d'onore and the Zanardelli code of 1890*, in *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 25, n. 3, 2020, pp. 229-251.

³¹⁵ J. Davis, *Conflict and Control: Law and Order in Nineteenth-Century Italy*, Humanities Press International, Atlantic Highlands, 1998, pp. 314-342.

³¹⁶ S. C. Hughes, *Honourable murder: The delitto d'onore and the Zanardelli code of 1890*.

³¹⁷ E. Cavina, *Nozze di sangue: Storia della violenza coniugale*, pp. 73-81.

³¹⁸ E. Cantarella, *Homicides of Honor: The Development of Italian Adultery Law over Two Millennia*, in D. Kertzer, R. Saller (a cura di), *The Family in Italy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven, 1991, p. 244.

provocazione) previste al fine di escludere o limitare la responsabilità penale dell'imputato³¹⁹.

Il 1° luglio 1931 venne introdotto il nuovo codice penale, conosciuto come codice Rocco per il ministro di Grazia e Giustizia Alfredo Rocco, che ne fu l'artefice. Il testo doveva rispecchiare completamente i fini politici del regime fascista secondo la volontà di Mussolini e con esso vennero introdotti definitivamente nell'ordinamento giuridico italiano il concetto di "onore" e la sua tutela.

Per quanto riguarda l'art. 587 nello specifico, l'onore a cui fa riferimento assume un'accezione principalmente sessuale, in quanto frutto del sistema culturale patriarcale che implicava la subordinazione della donna all'uomo e conferiva il controllo sul suo corpo ai membri maschili della famiglia³²⁰.

È interessante ricordare che la disposizione dell'art. 587 era stata voluta dal legislatore in quanto una pena di tre anni sarebbe comunque stata un miglioramento rispetto alla totale assenza di punizione (che costituiva un caso frequente quando diverse attenuanti venivano applicate)³²¹.

Importante da considerare è anche l'art. 522, intitolato "ratto a fine di matrimonio", che cita:

Chiunque, con violenza, minaccia o inganno, sottrae o ritiene, per fine di matrimonio, una donna non coniugata, è punito con la reclusione da uno a tre anni. Se il fatto è commesso in danno di una persona dell'uno o dell'altro sesso, non coniugata, maggiore degli anni quattordici e minore degli anni diciotto, la pena è della reclusione da due a cinque anni.

Il codice contemplava diverse situazioni di sequestro che dipendevano dall'età e dallo stato civile della vittima e per le quali erano previste sanzioni di diversa entità. L'art. 525 descrive le circostanze attenuanti e cita:

Le pene stabilite nei tre articoli precedenti sono diminuite se il colpevole, prima della condanna, senza aver commesso alcun atto di libidine in danno della persona rapita, la restituisce spontaneamente in libertà, riconducendola alla casa donde la tolse o a quella della famiglia di lei, o collocandola in un altro luogo sicuro, a disposizione della famiglia stessa.

Ancora, l'art. 544 "Causa speciale di estinzione del reato" sancisce:

³¹⁹ V. Calabrò, *Storia di un contrastato tramonto: la legge abrogativa della causa d'onore e del matrimonio riparatore*, in M. A. Cocchiara, *Violenza di genere, politica e istituzioni*, Giuffrè Editore, Milano, 2014, pp. 275-328.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ibidem*.

Per i delitti previsti dal capo primo e dall'articolo 530, il matrimonio, che l'autore del reato contrae con la persona offesa, estingue il reato, anche riguardo a coloro che sono concorsi nel reato medesimo; e, se vi è stata condanna, ne cessano l'esecuzione e gli effetti penali.

Tutto ciò ovviamente avviene contando sul consenso dei genitori, la cui preoccupazione maggiore è di restaurare l'onore della figlia e della famiglia nel minor tempo possibile. Secondo l'inchiesta di Harrison, infatti, «il 60% dei genitori costringerebbe la figlia al matrimonio con l'uomo che l'ha rapita - anche se si trattasse di un individuo che la figlia detesta - perché il matrimonio è considerato comunque una fortuna»³²².

Il 2 giugno 1946 i cittadini italiani scelgono la Repubblica e viene eletta l'Assemblea Costituente che ha il compito di scrivere la nuova Costituzione in vigore dal 1° gennaio 1948. Con la transizione dal fascismo alla Repubblica non si registrano grandi discontinuità, come testimonia il fatto che il codice penale rimane in vigore e per quanto riguarda i temi trattati non viene riformato per molto tempo.

Il 3, 4 e 5 dicembre 1987 (pochi anni dopo l'abrogazione della legge sul delitto d'onore) si è tenuto un seminario a Palermo intitolato "Onore e Storia nelle società mediterranee", promosso dalla Città di Palermo e dall'associazione Arci-donna. L'incontro ha un taglio internazionale, richiamando studiosi di diverse discipline (storici, antropologi e sociologi) da Europa, Asia e America.

La varietà di provenienza tende anche a rimarcare un concetto chiave: l'onore si sviluppa in diverse modalità, a seconda delle situazioni sociali e della collocazione gerarchica, e tende a rifiutare l'univocità interpretativa, l'universalismo³²³.

Come riporta lo storico Nino Recupero riguardo al seminario:

In tutte le società in cui vige il codice d'onore, esso è un sistema di stratificazione sociale; il codice comporta non la sola difesa dell'onore proprio, ma la sfida vittoriosa all'onore altrui. E, s'intende, l'onore degli uomini è particolarmente vulnerabile in un punto: il comportamento delle donne, che desta perciò in essi una preoccupazione speciale³²⁴.

³²² L. Harrison, *Le svergognate*, p. 11.

³²³ L'antropologo statunitense Clifford Geertz sostiene che ciascuna cultura risulti comprensibile solo nei suoi stessi termini. «La cultura è un sistema di segni che si va socialmente costruendo al momento in cui essi sono interpretati. (...) La cultura non è un potere, qualcosa cui si possano attribuire casualmente avvenimenti sociali, comportamenti, istituzioni e processi; essa è un contesto, qualcosa entro cui questi fatti possono essere descritti in maniera intellegibile». (C. Geertz, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987, pp. 422-25).

³²⁴ N. Recupero, *Onore e storia nelle società mediterranee. Un seminario internazionale a Palermo*, in *Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali*, n. 2, gennaio 1988, Viella, Roma, p. 220.

Il corpo femminile assume un ruolo centrale, poiché considerato veicolo di trasmissione e acquisizione dei patrimoni.

Anche il concetto di classe ha una grande importanza: l'accettazione dell'onore prevede che chi sale nella scala sociale se ne "appropri", in quanto valore socialmente costruito (come ha spiegato Sophie Ferchou, sociologa dell'università di Tunisi, l'onore è un sistema «agito» piuttosto che «parlato»). Si può notare inoltre che le donne che appartengono ad una classe più agiata vivono i significati del termine in maniera più ampia, mentre per le donne dei ceti meno abbienti l'unico loro possesso di valore è la castità³²⁵.

In generale, i codici d'onore sembrano volti alla preservazione delle gerarchie sociali, al controllo della capacità riproduttiva delle proprie donne e dunque della loro sessualità. Come scrive Giovanna Fiume, «più è forte il controllo sulle donne, più la loro subordinazione passa attraverso elementi di sacralità»³²⁶.

Nel 1961 Luigi Renato Sansone e Giorgio Fenoaltea, senatori socialisti, avanzano una proposta al fine di abolire l'art. 587, ma l'iniziativa non ha seguito³²⁷.

In un'intervista riportata su *La Stampa* il 4 gennaio 1966, due giorni dopo il rilascio di Franca Viola, rapita dal suo ex fidanzato ad Alcamo, il ministro di Grazia e Giustizia Oronzo Reale, membro del parlamento del Partito Repubblicano, annuncia la volontà di presentare il prima possibile al Consiglio dei ministri una proposta di legge che permetta di rivedere l'art. 587 del codice penale. Come testimonia l'articolo *I giuristi sono concordi: troppo miti le pene per il "delitto d'onore"* pubblicato su *La Stampa* il 5 gennaio 1966³²⁸, parte della popolazione appoggia entusiasticamente questa iniziativa, ma il progetto non viene portato avanti a causa di una crisi interna alla coalizione di governo. Inoltre,

(...) La polemica contro il delitto d'onore si trasferisce su un terreno più concreto, dopo essere rimasta, per anni, su quello, forse interessante ma sterile, della semplice teoria. Il ministro della Giustizia on. Oronzo Reale ha annunciato che tra un mese presenterà al Consiglio dei Ministri un disegno di legge per dare una nuova regolamentazione in sostituzione di quella attualmente esistente nel Codice Penale. Non è stato ancora stabilito in che cosa consisterà questa nuova regolamentazione perché esistono due propositi

³²⁵ *Ibidem*. Uno studente intervistato da Harrison dichiara: «In Sicilia, per onore femminile si intende verginità. Io credo che una donna, a parte il fattore fisico, non ha onore» (L. Harrison, *Le svergognate*, p. 59).

³²⁶ G. Fiume, *Onore e società mediterranee*, in *Quaderni Storici*, vol. 23, n. 67 (1), 1988, pp. 321.

³²⁷ V. Calabrò, *Storia di un contrastato tramonto: la legge abrogativa della causa d'onore e del matrimonio riparatore*.

³²⁸ *La Stampa*, 5 Gennaio 1966, p. 5.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.5/articleid.1544_02_1966_0002_0005_21452196/, consultato il 20/06/2023.

ugualmente importanti, ugualmente validi: gli uffici ministeriali infatti sostengono che sia opportuno mantenere la norma penale aumentando soltanto i limiti della pena (da un minimo di 9 anni ad un massimo di 15 anni) che ora vanno invece da 3 anni a 7 anni; il Guardasigilli invece sarebbe dell'opinione di sopprimere inderogabilmente la distinzione esistente fra l'omicidio volontario e quello commesso a causa d'onore³²⁹.

Per Reale esistono dunque due possibilità: o l'abolizione del 587 (opzione preferenziale) o l'inasprimento delle pene da almeno nove a massimo quindici anni, applicabili solo per coniugi e genitori e non per fratelli o altri familiari³³⁰.

Il disegno di legge n. 4849 “Modificazioni al Codice Penale” arriva da Reale il 6 febbraio 1968 e suscita interesse in Parlamento e nell’opinione pubblica, rendendo particolarmente visibile l’aspetto polarizzante dell’argomento, che divide chi rifiuta la modificazione dell’articolo e chi spera nella sua abolizione con l'obiettivo di armonizzare la legislazione italiana con quella degli altri Stati europei³³¹.

Il disegno di legge, inoltre, è volto a modificare e aumentare le pene per gli autori del ratto a fine di matrimonio (art. 544). Pur mantenendo il principio del matrimonio riparatore, la causa speciale di estinzione non sarebbe più stata applicata a coloro che avevano preso parte al reato³³².

Nonostante sia contemplata anche da altri progetti di legge finalizzati alla riforma del diritto penale, l'eliminazione degli articoli 587 e 544, seppur considerati dal Senato «l'una e l'altra norma strumenti certo di sopraffazione della donna»³³³, non viene inclusa negli aggiornamenti del 1974 che, promulgati su proposta del V governo guidato dal democristiano Mariano Rumor, apportano modifiche ad alcune sezioni del codice penale³³⁴.

Il 14 dicembre 1977, dopo un'animata discussione, il Senato approva il disegno di legge “Abolizione della rilevanza penale della causa d'onore”, che dà il via libera al progetto di legge sull'eliminazione della punibilità penale dei delitti d'onore, proposto su iniziativa di Tullia Romagnoli Caretoni, membro del gruppo parlamentare della Sinistra Indipendente, da sempre impegnata nella promozione di azioni volte a salvaguardare e tutelare i diritti delle

³²⁹ *La Stampa*, 4 Gennaio 1966, p. 7.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod.libera/action_viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0107_01_1966_0003_0007_5271213/, consultato il 20/06/2023.

³³⁰ V. Calabrò, *Storia di un contrastato tramonto: la legge abrogativa della causa d'onore e del matrimonio riparatore*.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*.

³³³ Senato della Repubblica, VII Legislatura, 214a seduta pubblica.

³³⁴ V. Calabrò, *Storia di un contrastato tramonto: la legge abrogativa della causa d'onore e del matrimonio riparatore*.

donne.

Con l'inizio della nuova legislatura si assiste a una svolta determinante che porta all'approvazione della tanto attesa legge di abrogazione degli articoli 544 e 587. Il 5 luglio 1979, infatti, un gruppo di parlamentari appartenenti ai gruppi Comunista e Sinistra Indipendente, su iniziativa della giornalista Carla Ravaoli al suo debutto in Parlamento, presenta il disegno di legge, un provvedimento che fondamentalmente ripropone il testo già approvato dal Senato il 14 dicembre 1977³³⁵.

Il 15 aprile 1981, il vicepresidente della Camera dei Deputati Oscar Luigi Scalfaro rende noto all'Assemblea che la IV Commissione di Giustizia ha dato il proprio avallo al progetto di legge n. 1699, presentato su iniziativa della senatrice Carla Ravaoli.

Il 5 agosto 1981, a poco più di un mese dall'insediamento del primo presidente del Consiglio laico dopo il 1945, il capo dello Stato Sandro Pertini sancisce l'entrata in vigore della legge numero 442 dal titolo "Abrogazione della rilevanza penale della causa d'onore". Finalmente la causa d'onore viene, pertanto, definitivamente eliminata dall'ordinamento giuridico italiano: una significativa innovazione, di grande rilevanza sociale oltre che giuridica, in netto contrasto con il sistema delineato dal codice Rocco il quale, come precedentemente analizzato, si fondava sul principio della subordinazione della donna rispetto all'uomo, conferendo a quest'ultimo il controllo sul corpo femminile³³⁶.

3.3. *Sedotta e abbandonata*: la vana ribellione di Agnese

«Il matrimonio estingue il reato. Rapimento, violenza carnale (...). Articolo 544.

Il matrimonio cancella ogni cosa. È assai meglio di un'amnistia».

-*Sedotta e abbandonata* (1964)

Sedotta e abbandonata è un film di Pietro Germi del 1964. Il regista sceglie nuovamente la Sicilia come teatro degli avvenimenti, emblema di una società fortemente basata su principi patriarcali estremamente oppressivi (Germi stesso definisce la regione «l'espressione simbolica di certe situazioni di preconcetti morali in cui la nostra borghesia finisce per confondere onorabilità e ipocrisia»³³⁷).

Il film si basa su un diffuso sentire comune della regione, come testimoniato dalle ricerche di Lieta Harrison: il 55% dei partecipanti all'inchiesta si dichiara apertamente favorevole al

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ G. Nicolai, *La sincerità del matrimonio*, in *Noi donne*, Anno XVIII, n. 32, 10 agosto 1963.

delitto d'onore, mentre se si considerano solo le risposte dei genitori, la percentuale sale al 62%, e al 73% per quelle dei padri. Per quanto riguarda il matrimonio riparatore, nel caso in cui lo stupratore si mostri disposto a compensare il crimine sposando la vittima, la legislazione della società dell'onore agisce costringendo la ragazza, suo malgrado, a sposare colui che l'ha violentata³³⁸. Nonostante ciò, è interessante notare come il film sia stato recepito con diffuso entusiasmo e consenso da tutta la penisola, anche dal pubblico meridionale e popolare aspramente criticato³³⁹.

La cornice ideologica è perfettamente delineata: all'interno del sistema valoriale patriarcale e cattolico, è previsto che le donne debbano arrivare vergini al matrimonio.

L'integrità verginale delle figlie deve essere salvaguardata dal contesto familiare ed è strettamente correlata all'attributo dell'onore, e da questa dipende anche la vantaggiosità del matrimonio (il controllo sessuale e la passività inoltre sono caratteristiche essenziali per la cosiddetta "buona femminilità tradizionale"). Il matrimonio, oltre ad essere un vincolo giuridico, assume una dimensione economica che può favorire l'ascesa sociale della famiglia e favorire connessioni politiche e di potere, o al contrario indebolirne la posizione.

Sedotta e abbandonata si sviluppa proprio attorno all'importanza attribuita all'onore familiare, valore che viene assegnato esclusivamente alla figura della figlia, ma che il padre ritiene di poter (e dover) preservare attraverso l'esercizio di un'autorità soffocante, che priva le donne di ogni tipo di privacy. Le implicazioni connesse alla questione della verginità si manifestano in una molteplicità di sfaccettature e presentano un alto grado di complessità.

Germi scrive, sulla copertina della sceneggiatura, il titolo *Sedotta e abbandonata ovvero L'onore degli Ascalone*. La seconda parte viene rimossa durante la lavorazione del film, anche se il regista in realtà teme che *Sedotta e abbandonata* non sia esaustivo nella sua forza di satira e di polemica, che non venga preso sul serio: preferirebbe *L'onore degli Ascalone*, che dopo le ultime modifiche alla sceneggiatura è più pertinente³⁴⁰. Lo sceneggiatore Furio Scarpelli sostiene che, trattandosi del problema fondamentale della questione, «il vero titolo sarebbe *L'onore*»³⁴¹.

La quindicenne Agnese Ascalone, interpretata da Stefania Sandrelli, viene avvicinata da Peppino Califano, il fidanzato della sorella Matilde, che la seduce e la mette incinta. Di conseguenza, la ragazza diviene oggetto di disapprovazione e di vergogna per tutto il paese ma in particolare per la sua famiglia: appena il padre lo scopre si scaglia violentemente contro

³³⁸ L. Harrison, *Le svergognate*.

³³⁹ V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985.

³⁴⁰ G. Gambetti, *Sedotta e abbandonata*, Cappelli, Bologna, 1964.

³⁴¹ *Ivi* p. 129.

di lei e da quel momento la assillerà in ogni modo, facendo sì che il corpo di Agnese venga irrimediabilmente «irreggimentato e sorvegliato»³⁴². Viene ritenuta responsabile e colpevole non solo dai famigliari uomini, ma anche dalle donne: Matilde ritiene che sia stata lei a sedurre Peppino e la madre non riesce a fare altro se non dare ragione al marito e allinearsi alla gerarchia nettamente patriarcale della famiglia.

Agnese viene forzatamente inserita all'interno di questo disegno di abusi e soprusi che tutte le persone intorno a lei approvano (come esprime il padre di Peppino, «l'uomo ha il diritto di chiedere e la donna ha il dovere di rifiutare», perciò la colpa ricade sempre e comunque sulla ragazza)³⁴³. L'interpretazione dei fatti di Peppino è completamente mirata alla propria deresponsabilizzazione: non solo nella concretezza quotidiana, quindi, ma anche nelle proiezioni la ragazza è schiava della narrazione maschile.

Lo svolgimento dei fatti dal momento della scoperta in poi è orchestrato dal padre di Agnese, Don Vincenzo Ascalone: è lui a voler inscenare un rapimento e uno stupro ai danni di Agnese in modo da richiedere poi il matrimonio riparatore tra Peppino e la figlia ed è sempre lui in seguito ad ordinare al fratello di Agnese di salvare l'onore familiare uccidendo Peppino. La studiosa Izabella A. Wodzka sottolinea che, già dalla prima apparizione sullo schermo, si può percepire la sua posizione di potere, grazie a un primo piano che ritrae la sua corporatura imponente enfatizzata dall'inquadratura, e il suo aspetto grottesco è accentuato dall'eccessiva sudorazione e dalla sua frenesia³⁴⁴ (come scrive lo studioso Masolino D'amico nel suo libro *La commedia all'italiana*, i personaggi del film sono «caricature mostruose, stravolte e sudaticce»³⁴⁵). È lui a decidere di sciogliere il fidanzamento tra Matilde e Peppino, scatenando la disperazione di lei, e a voler organizzare ad ogni costo il matrimonio tra il seduttore e la figlia minore, con il solo scopo di salvare le apparenze del nucleo familiare agli occhi del paese³⁴⁶. Agnese si rifiuta di accettare le regole imposte dall'autorità del padre e cerca di dare

³⁴² L. Cardone, *Divorzio all'italiana e Sedotta e abbandonata*, in D. Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, Edizioni ETS, Pisa, 2016, p. 55.

³⁴³ «Le varie cause che rendono "svergognata" una siciliana, sono configurazioni diverse del pregiudizio che solo il controllo e la protezione permanenti dell'uomo possono evitare alla donna di cedere alle lusinghe e alle minacce del mondo. La donna è debole, irresponsabile e per natura portata a soccombere alle voglie del maschio; non ha autonomia sessuale: non deve cercare il piacere e non deve neppure confessarlo a se stessa». (L. Harrison, *Le svergognate*, p. 13). Inoltre «La "prova d'amore" diventa "prova d'onore". La maggioranza degli intervistati, infatti, dichiara che non sposerebbe la ragazza che gli ha offerto la sua verginità; e aggiunge: "Se era onesta, con me se ne veniva?"» (*Ivi* p. 15).

³⁴⁴ I. A. Wodzka, *Gender and commedia all'italiana*, 2016, p. 10.

³⁴⁵ M. D'Amico, *La commedia all'italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 156.

³⁴⁶ Come scrive Lieta Harrison: «Il delitto d'onore non è mai commesso per vendetta, ma è fatto per soddisfare l'opinione pubblica: il reo che ha violato il tabù, va punito pubblicamente». (L. Harrison, *Le svergognate*, p. 10)

sfogo alla rabbia e alla disperazione, ormai incontenibili, che suscitano incubi che non le danno pace. La legge, però, non è dalla sua parte, in quanto favorisce apertamente il carnefice e non la vittima. Così la ragazza è obbligata a chiedere perdono al padre, seppur tramando una fuga per sottrarsi al destino che la attende: sposare un uomo che non rispetta e che, soprattutto, non la rispetta. Durante la preparazione del matrimonio Don Ascalone si ammala, ma pur di non interrompere il tanto atteso momento, chiede che non venga detto a nessuno.

La pellicola pertanto non si conclude con un lieto fine: la volontà di emancipazione e di autodeterminazione di Agnese (che Diletta Pavesi, docente di storia del cinema all'Università degli Studi di Ferrara, definisce «i primi timidi segnali di rivolta»³⁴⁷) è soffocata da un sistema ancora troppo forte per essere scardinato da una persona senza alcuna rete di supporto. La studiosa Marga Cottino-Jones però riconosce al suo personaggio di rappresentare una volontà, da parte delle donne, di resistere all'oppressione sociale e familiare anche se sembra impossibile da cambiare realmente. A tal proposito, Lucia Cardone osserva in Agnese «una non sopita propensione alla disobbedienza» che la spinge a tentare di guastare il piano architettato dalla famiglia. Scrive inoltre «certo Agnese non è Franca Viola. (...) Eppure, (...) nel [suo] grido (...) risuona l'eco di una ribellione possibile, una ribellione forse solo rimandata»³⁴⁸.

È evidente però che la mentalità patriarcale violenta e controllante non appartiene solo agli uomini ma anche alle donne, che sembrano allinearsi senza remore e con passività agli ordini imposti, in quanto questo rappresenta l'unica loro possibilità di appropriarsi (parzialmente e di riflesso) del potere e dell'autorità³⁴⁹. Inoltre, Jacqueline Reich scrive che Germi ha considerato diverse volte il codice d'onore da una prospettiva femminile, in *Divorzio all'italiana* tramite il caso di Mariannina Terranova e in *Sedotta e abbandonata* attraverso Agnese, a riprova che nessuno è salvo dalle ripercussioni di questa feroce pratica³⁵⁰.

Pavesi, nel saggio *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso Franca Viola* (2022), si interroga sul rapporto tra il matrimonio riparatore e la cinematografia italiana e soprattutto si chiede se nelle protagoniste

³⁴⁷ D. Pavesi, *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso Franca Viola*, in M. Giori, T. Subini (a cura di), *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, VI, n. 11, Milano University Press, 2022. pp. 77-90.

³⁴⁸ L. Cardone, *Divorzio all'italiana e Sedotta e abbandonata*, pp. 57- 58.

³⁴⁹ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

Germi stesso ci tiene a sottolineare tale problema: è senza dubbio presente una polemica contro gli aspetti arretrati della legge, ma l'aspetto più sconvolgente non è l'esistenza di una legge anacronistica, «ma è il fatto che le donne, in maggioranza, accetterebbero di essere sposate». (G. Gambetti, *Sedotta e abbandonata*, p. 33)

³⁵⁰ J. Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*.

tra anni Cinquanta e Sessanta si possano ravvisare degli indizi che anticipino la rivoluzione portata da Franca Viola³⁵¹.

Nell'articolo *La rivolta delle "rapite" contro gli ex fidanzati. Franca Viola e la ragazza di Salemi nuovi simboli della moderna Sicilia*, pubblicato su *La Stampa* il 28 dicembre 1966, il giornalista Gigi Ghirotti scrive:

I recenti clamorosi episodi dimostrano che qualcosa è cambiato nella mentalità dei siciliani (specie dei giovani). (...)

Mattea Ciaravolo, la ragazza rapita di Salemi, ha oggi fatto sapere di volersi incontrare quanto prima con Franca Viola, la ragazza che ha dato a lei, e a tutte le siciliane minacciate di ratto, la forza per resistere alla sopraffazione e il diritto di scegliersi in altro modo il proprio marito. Non so se sarà un incontro storico : c'è da sperare che questi siano gli ultimi episodi d'un costume al tramonto, oppure c'è da temere il contrario? (...) L'assassinio honoris causa in Italia, in virtù dell'art. 587 del Codice Penale, non ancora rimosso dai nostri ordinamenti, è stato definito una autorizzazione ad uccidere. (...) Il prof. Francesco Corrao, psicanalista, direttore del gabinetto medico psico-pedagogico del Centro di rieducazione per minorenni di Palermo, mi dice che negli ultimi due anni sono stati esaminati 41 episodi di ragazzine fuggite di casa (l'indagine riguarda le province di Palermo, di Enna, di Caltanissetta). La metà di questi casi sono stati oggetto di denuncia penale. Gli altri si risolvono senza gravi conseguenze: dopo una piccola sosta di penitenza e di ravvedimento al «Buon Pastore» di Palermo, le figliole vengono richiamate a casa e perdonate. Una volta, queste ragazze venivano cacciate, erano le «disonorate» della famiglia, categoria tristissima di ragazze, dannate a ramingare tra ospizi, conventi, riformatori e marciapiedi. «Ora — mi dice il prof. Corrao — la situazione in Sicilia mi sembra non diversa da quella di tutte le altre regioni d'Italia»³⁵².

Corrao attribuisce al cinema un ruolo primario tra i molteplici elementi distintivi della modernità che hanno contribuito a ridurre l'isolamento delle famiglie contadine e, di conseguenza, a minare l'importanza dell'articolo 544 sulle loro esistenze.

Anche il sociologo Filippo Barbano, nell'introduzione del libro di Giulietta Rovera *Delitto d'onore* (1984) sostiene che i mezzi di comunicazione di massa, in particolare il cinema, sono riusciti nell'intento di disinnescare il retaggio patriarcale dall'aspetto grottesco³⁵³.

In un'intervista pubblicata da *Noi donne* il 10 agosto 1963, Germi dichiara: «[In *Sedotta e abbandonata*], mostrai come la legge pretende di tutelare ad ogni costo "l'onore" a dispetto della vita stessa; con questo, voglio mostrare come la legge pretende di stabilire matrimoni in

³⁵¹ D. Pavesi, *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso Franca Viola*.

³⁵² *La Stampa*, 28 Dicembre 1966, p. 7.

http://www.archiviola stampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod.libera/action.viewer/Itemid.3/page.7/articleid.0112_01_1966_0292_0007_5460160/, consultato il 23/06/2023.

³⁵³ F. Barbano, *Introduzione*, in G. Rovera, *Delitto d'onore*, Eri, Torino, 1984.

condizioni anormali»³⁵⁴.

Pavesi conduce un'interessante riflessione sul corpo della protagonista, che

diverrà l'indifeso terreno di continui assalti: dall'umiliante ispezione della levatrice passando per i collerici sfoghi del patriarca Ascalone (Saro Urzi) fino ad arrivare al rapimento organizzato da Peppino e compari, che pur nella sua goffa teatralità rasenta a tratti uno stupro di gruppo. Insultato, stratonato e colpito, questo corpo è progressivamente spogliato di qualsiasi dignità decisionale, persino di quella modesta libertà che gli consentiva – come mostrano le immagini sui titoli di testa – di attraversare le strade di Sciacca, flessuoso e fasciato di nero, per andare a confessarsi³⁵⁵.

Il regista cerca di creare una netta demarcazione tra maschile e femminile anche nella rappresentazione degli ambienti: come nota Wodzka, le donne vengono principalmente relegate all'interno delle mura domestiche alle prese con le faccende di casa, mentre gli uomini sono solitamente presentati all'esterno, in spazi pubblici o luoghi di lavoro.

Quando Agnese prende la decisione di intervenire per preservare la vita di Peppino e si dirige alla stazione di polizia per denunciare suo fratello, il quale è incaricato di ucciderlo, scatena una serie di avvenimenti che culminano di fronte al magistrato locale. In questo contesto, Agnese si trova in difficoltà nel rapportarsi con gli uomini e, provando un senso di sopraffazione, risulta incapace di fornire una testimonianza completa riguardante gli eventi che hanno coinvolto lei e Peppino. La macchina da presa evidenzia questa dinamica spingendo la sua figura «fisicamente via dalle inquadrature, mentre gli uomini occupano tutto lo spazio primario, sovrastando la ragazza con le loro possenti figure»³⁵⁶.

Inoltre, le rare volte in cui vediamo i personaggi femminili fuori dall'ambiente domestico, non sono mai sole, devono essere costantemente accompagnate (come confermano le testimonianze delle ragazze siciliane intervistate da Pasolini in *Comizi d'amore*, riportate nel capitolo precedente).

Come nota Thomas Harrison, *Sedotta* utilizza la stessa tecnica di *Divorzio all'italiana*: ragiona sull'assurdità di alcune leggi in vigore. Il film mette a nudo un corto circuito: «data l'importanza della verginità femminile, cosa succederebbe se il seduttore poi si rifiutasse di sposare la sua vittima, siccome non è più vergine?»³⁵⁷. L'anacronismo della legge viene messo in risalto da alcuni dialoghi: come spiega uno dei carabinieri con amara ironia, «il matrimonio

³⁵⁴ G. Nicolai, *La sincerità del matrimonio*, p. 28.

³⁵⁵ D. Pavesi, *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso Franca Viola*, p. 82.

³⁵⁶ I. A. Wodzka, *Gender and commedia all'italiana*, p. 8.

³⁵⁷ T. Harrison, *Divorce Italian style, or the Fiction of Marriage*, p.3.

estingue il reato. Rapimento, violenza carnale (...). Articolo 544. Il matrimonio cancella ogni cosa. È assai meglio di un'amnistia». Anche Peppino si rivela completamente cosciente della contraddizione di cui è partecipe: «E siccome fui io a disonorarla, allora non sarebbe disonorata? (...) Bella logica la sua, avvocato».

Ancora una volta, è anche grazie all'attenzione richiamata da Germi sul tema, che il discorso sull'abrogazione dell'articolo in questione acquisisce rilievo.

La Stampa, successivamente alla diffusione della pellicola nelle sale, scrive:

(...) Inferiore a *Divorzio all'italiana* nella felicità della trovata, e in qualche parte inevitabilmente ricalcato su quello, *Sedotta e abbandonata* gli va però innanzi nella complessità e corrosività della satira. L'aspetto deteriore della mentalità siciliana, residuo di feudalesimo non risolto, è centrato come un mostro dai mille tentacoli, e tutti ripetono «onore», parola d'ordine d'una società che vi fa poi colare dentro il peggio di se stessa. A Germi è bastato rappresentare l'interno della casa di don Vincenzo, con quelle figlie vestite di nero e col naso sul cucito, quella madre senza peso, quel padre oscenamente vitale, per infondere sangue nuovo in un repertorio consunto e dare alla sua commedia di costume i più paradossali e insieme coerenti sviluppi. *Sedotta e abbandonata* diverte senza fare mai dimenticare il suo fondo amarissimo, da cui è escluso, salvo il beneficio del tempo, ogni legittimo motivo di speranza³⁵⁸.

Ancora:

Il sarcasmo diventa ferocia, la satira si sfrena con violenza, il giudizio morale approda ad un'inequivocabile condanna. Dal padre della «sedotta» che sbraita sino a morire e vaneggia sanguinosa vendetta, al giovane che rifiuta una ragazza che è stata «disonorata» (e poco importa se proprio da lui), agli avvocati che danno esca al fuoco meno per dovere professionale che per intima convinzione, tutti i personaggi, anche i minori, sono davvero dei «mostri»³⁵⁹.

Anche all'estero il film dà modo di criticare i costumi e la legislazione italiani, considerati decisamente poco moderni. Sul *Monthly Film Bulletin*, rivista mensile pubblicata dal British Film Institute, il 1° gennaio 1965 si legge:

(...) in questo caso si ha l'impressione che si stiano esplorando gli angoli più bassi della cultura siciliana alla ricerca di materiale adeguato. La sceneggiatura, a differenza del precedente capolavoro, non raggiunge lo stesso livello di qualità, principalmente perché manca di un nucleo efficace (il piano di

³⁵⁸ *La Stampa*, 27 Febbraio 1964, p. 5.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.5/articleid.0095_01_1964_0049_0005_6058371/, consultato il 20/06/2023.

³⁵⁹ *La Stampa*, 27 Febbraio 1964, p. 8.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.8/articleid.1554_02_1964_0049_0008_21871809/, consultato il 20/06/2023.

assassinio di Peppino non possiede l'ironia che permeava l'analogo atto premeditato e appassionato in Divorzio all'italiana) e perché gli elementi di contorno non possiedono lo spirito che caratterizzava le sequenze interpretate nell'immaginazione del nobile italiano di Mastroianni³⁶⁰.

Sulla rivista *Cinéaste* di New York, lo scrittore James Monaco nel 2007 scrive:

In *Sedotta e Abbandonata*, Germi affronta una sezione del codice penale italiano dell'epoca ancora più trogloditica. Secondo l'articolo 544, uno stupratore o un abusatore di minori poteva evitare qualsiasi punizione sposando la sua vittima. Riuscite a immaginare una migliore codificazione della cultura del machismo? (Questo è il termine spagnolo che si è diffuso in inglese: in italiano, si chiama "gallismo".) (...) Tuttavia, Peppino decide di non sposare Agnese. "Voglio una vergine come moglie". Si confronta con i suoi genitori riguardo la situazione: "Voi l'avreste sposata mamma se si fosse comportata come Ascalone si comportò con me?" "No! È un diritto dell'uomo chiedere e un dovere della donna dire di no", risponde suo padre. (...) Siamo in Sicilia, l'Italia dell'Italia, una terra in cui il prete sostiene il seduttore, i carabinieri lasciano la città affinché venga organizzato un anacronistico rapimento, e la legge è nemica di tutti. I carabinieri, in missione dal continente, sono perplessi quanto noi: "Che credi? Che siamo a Treviso?", dice uno all'altro. "Qui siamo in Sicilia! Ha detto 'no' e forse vuol dire 'sì' "³⁶¹.

Andrea Pergolari, autore di testi cinematografici e storici, analizza la rappresentazione della giustizia nella commedia all'italiana, notando che ad «essere stigmatizzati sono gli avvocati difensori azzeccarbugli e i pubblici accusatori fanatici»³⁶². L'occhio vigile di Germi in questo panorama si volge verso il sistema legale italiano con riserbo ma con una certa fiducia nell'integrità e onestà di coloro che devono garantire l'ordine, per esempio i carabinieri, che hanno ancora la capacità di perseguire la giustizia. Lo studioso critica questo suo atteggiamento:

È come se Germi, capace di indignarsi e risentirsi di fronte a ogni minimo nonsense sociale, conservasse una fiducia illimitata ed ingenua nelle istituzioni, nello Stato, nell'ordine costituito. Che è poi l'unico punto debole della sua perfezione artistica, perché nel suo caso l'ideologia impedisce di scavare fino in fondo nel grottesco barocco del suo stile (che infatti, sul finire di *Sedotta e abbandonata*, si ingolfa e si disperde)³⁶³.

³⁶⁰ *Sedotta e abbandonata*, in *Monthly Film Bulletin*, vol. 32, n. 23, 1 gennaio 1965.

<https://www.proquest.com/magazines/sedotta-e-abbandonata/docview/1305825129/se-2>, consultato il 20/06/2023.

³⁶¹ J. Monaco, *Seduced and abandoned*, *Cineaste*, Vol. 32, Fasc. 3, New York, 2007.

<https://www.proquest.com/fiaf/docview/204841931/fulltext/4B4951915CBC4783PQ/7?accountid=13050>, consultato il 20/06/2023.

³⁶² A. Pergolari, *Una risata vi giudicherà. Giustizia e commedia (all'italiana)*, in G. Vitiello (a cura di), *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2013, p. 52.

³⁶³ *Ivi* p. 53.

Le famiglie Ascalone e Califano dimostrano una totale mancanza di volontà o necessità di mettere in discussione le tradizioni, gli usi e i costumi predominanti dell'epoca. Tale rappresentazione offre uno spaccato significativo dell'inerzia sociale e culturale che permea la società, evidenziando un atteggiamento di conservazione e resistenza al cambiamento³⁶⁴, ma anche di rassegnazione («Femmina è. O prima o dopo le doveva succedere», dicono di Agnese nel film).

Germi, nella monografia *Sedotta e Abbandonata* (Giacomo Gambetti, 1964) racconta di un'esperienza diretta che ha ispirato il film:

Durante la lavorazione di *Divorzio*, un giorno dovemmo sostituire in fretta e furia la [Daniela] Rocca che s'era ammalata. Si trattava di girare alcune scene nelle quali essa doveva apparire da lontano, sul fondo, e quindi ci bastava una ragazza che avesse pressapoco la sua taglia. Ne trovammo una che andava bene, aveva anche una vaga somiglianza. Una fortuna quindi: la produzione dovette discutere un paio di giorni con padre e fratelli, ma alla fine si convinsero e diedero il permesso. Avevamo garantito che essi avrebbero potuto stare sul set ogni volta che la loro congiunta doveva lavorare, e gli avevamo anche spiegato chiaramente come si trattasse di innocentissime scene di raccordo, ove la ragazza avrebbe dovuto solo camminare per una strada o entrare in una casa. Ebbene quando venne il momento di girare, al posto della ragazza sopraggiunse un parente, un fratello mi pare, il quale spiegò che tutto era andato a monte perché uno zio aveva detto: Se Rosaria va a fare il film, prima la caccio e poi la uccido (...)³⁶⁵.

Un'altra fonte d'ispirazione importante è proprio *Le svergognate* di Lieta Harrison. Il critico Giacomo Gambetti nel suo libro riporta che Germi aveva espresso la volontà di far condurre un'inchiesta analoga estesa a tutta Italia in occasione del lancio del film, e che alcune delle domande dell'inchiesta erano molto simili a quelle proposte da Germi e dall'ufficio stampa³⁶⁶.

Nell'intervista a Stefania Sandrelli, l'attrice spiega il suo punto di vista riguardo la trama e il personaggio che interpreta.

Sono tutti delle vittime, in questo film. Mi pare che l'unico personaggio che non sia un mostro, nel senso di Germi, sia Agnese: certo è Agnese, perché è la più giovane di tutti, non ha ancora assorbito la mentalità tradizionale del suo paese. (...) Lei poverina viene sopraffatta da un uomo che la pensa troppo all'italiana, e che poi ne subisce le conseguenze. E lei aveva già pensato, a modo suo, di scontare la sua colpa, mette i sassi nel letto... [Il personaggio principale del film è] Vincenzo (...), secondo me. Ma

³⁶⁴ S. Curti, S. Fornari, *Un'analisi sociologica della violenza di genere attraverso il cinema italiano*, in *Fuori Luogo. Rivista Di Sociologia Del Territorio, Turismo, Tecnologia*, Vol. 4, n. 2b, 2020, pp. 10-19.

³⁶⁵ G. Gambetti, *Sedotta e abbandonata*, p. 33.

³⁶⁶ *Ibidem*.

Agnese è il personaggio che si ricorda con più tenerezza... è in buona fede, è anche tradizionale in certe cose un po' isteriche, come quando distrugge la foto di Peppino³⁶⁷.

Sebbene, come afferma Sandrelli, il personaggio femminile di Agnese sia quello che rimane più impresso, il film offre un'analisi altrettanto interessante e articolata della mascolinità. Tutte le figure maschili, infatti, paiono a loro modo intrappolate in uno schema fondato su ipocrisia e falsità, incapaci di tenere sotto controllo le proprie pulsioni ma ossessionati da un ideale di rispetto e onore. Peppino, ad esempio, è frutto dell'educazione impartitagli dalla famiglia piccolo-borghese, che preferirebbe vederlo infelice piuttosto che rinunciare alle proprie convinzioni. Il barone, nuovo fidanzato di Matilde, incarna la tendenza di Germi a descrivere gli uomini in maniera ripugnante e grottesca per ridicolizzarli. L'emblema della debolezza maschile sembra essere infine Antonio, fratello di Agnese, incapace di ribellarsi all'omicidio ordinato dal padre ma nello stesso tempo terrorizzato dall'idea di metterlo in atto, alienato rispetto alla cultura patriarcale dell'onore che gli viene imposta e che non tiene conto della sua sensibilità.

3.4. Il rifiuto del matrimonio riparatore: il caso di Franca Viola

Quella del ratto al fine di matrimonio, come analizzato in precedenza, è una pratica nota e diffusa in Sicilia. Attraverso il rapimento, la vittima sarebbe compromessa nell'onore per aver trascorso del tempo sola con un uomo (che spesso comprende anche l'esercizio di violenza sessuale, ma non necessariamente). Per ripristinarlo, l'unica via percorribile è sposare il proprio rapitore, con il supporto della famiglia.

Infatti, la questione solitamente viene risolta tramite un accordo tra famiglie e la legge spesso non è coinvolta. In genere i rapimenti avvengono in luoghi pubblici: data la credenza condivisa per cui le donne perbene dovrebbero restare all'interno delle mura domestiche, il fatto che si mostrino in pubblico, soprattutto se non accompagnate da parenti uomini, costituisce nell'opinione pubblica quasi una partecipazione al rapimento, un'ammissione di colpa.

In questo panorama, il caso della diciannovenne di Alcamo Franca Viola è particolare per diverse ragioni, che lo rendono un evento storico (come ricordano diversi titoli di articoli riguardo la vicenda, «la sua testimonianza costrinse a cambiare il Codice»³⁶⁸).

³⁶⁷Ivi p. 74.

³⁶⁸ L. Pronzato, *Franca Viola, il coraggio di dire no*, in *Corriere della Sera*, <https://archivio.corriere.it/Archivio/i-percorsi/franca-viola-nozze-riparatrici-codice-donne-122016.sht>

Il 26 dicembre 1965 Viola viene rapita dall'ex fidanzato Filippo Melodia, aiutato da altri dodici uomini. La ragazza viene poi trattenuta per diversi giorni, viene violentata, picchiata e maltrattata. Melodia e i complici speravano che la loro azione avrebbe portato la famiglia e la città intera a richiedere il matrimonio, senza ulteriori complicazioni.

Durante lo stesso periodo, il quotidiano siciliano *Giornale di Sicilia* riporta le notizie di vari altri rapimenti di ragazze, risoltisi con il ritiro delle accuse da parte della famiglia e in seguito con il matrimonio riparatore.

Tuttavia, la portata della violenza impiegata nel rapimento di Viola risulta estremamente superiore rispetto alla consuetudine della maggior parte dei sequestri a scopo matrimoniale; in questo caso il fatto avviene all'interno della casa e viene sequestrato anche il fratello minore della ragazza. Inoltre, non si estingue con un accordo di "comune intesa" come avviene solitamente in circostanze simili: Viola viene liberata soltanto dopo sette giorni grazie all'intervento della polizia e Melodia è prontamente arrestato³⁶⁹. Rivoluzionario è il comportamento del padre della vittima: è infatti lui per primo, in antitesi con il comportamento mostrato dal personaggio di Don Ascalone, a rifiutare il matrimonio riparatore proposto dal rapitore. Quest'ultimo, insieme ai suoi collaboratori, fornisce poi una versione dei fatti per cui la vicenda si basasse sul forte sentimento d'amore tra i due, ostacolato dal padre di lei. Viola, dal canto suo, nonostante abbia sempre voluto evitare l'attenzione mediatica e politica, è supportata a pronunciarsi dai giornalisti che stanno seguendo il caso, ed espone la sua visione personale dell'amore. Inconsapevolmente, con poche dichiarazioni cambia il corso della storia italiana: «sposerò l'uomo che amo»³⁷⁰, «io non sono proprietà di nessuno, nessuno può costringermi ad amare una persona che non rispetto, l'onore lo perde chi fa certe cose, non chi le subisce»³⁷¹, dichiara. Rifiutando il prevedibile matrimonio riparatore, ha il coraggio di interrompere un sistema di abusi che è stato tollerato e favorito per troppo tempo.

Il solo giornale ad affrontare in modo diretto la questione dello stupro è il quotidiano *La Stampa*, spostando il focus dall'amore alla violenza sessuale, mentre la scelta di ricondurre il reato nell'ambito dell'onore mira a consentire alla squadra difensiva del rapitore di

[ml](#), consultato il 15/06/2023.

³⁶⁹ N. Cullen, *The case of Franca Viola: Debating Gender, Nation and Modernity in 1960s Italy*, in *Contemporary European History*, Vol. 25, n. 1, Cambridge University Press, febbraio 2016, pp. 97-115.

³⁷⁰ E. Serio, *Gli gridai: Se mio padre non ti denuncia lo farò io*, in *Giornale di Sicilia*, 12 dicembre 1966, p. 1.

³⁷¹ *La Stampa*, 15 Agosto 1992,

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.15/articleid.0839_01_1992_0223_0015_25147367/, consultato il 24/06/2023.

ridimensionare il crimine di stupro durante le dichiarazioni conclusive.

Affrontare tali tematiche significa mettere il pubblico italiano di fronte alla problematica della violenza di genere e il suo ruolo culturale e sociale all'interno del contesto nazionale e ancora una volta i media dimostrano quanto sia stato lungo e difficile separare la sfera emotiva dai crimini d'onore e dalla violenza di genere.

L'8 marzo 2014, in occasione della Giornata Internazionale della Donna, a Viola è stato consegnato uno speciale riconoscimento dal Presidente della Repubblica. Nella motivazione viene descritta la sua importanza per la storia dell'emancipazione delle donne italiane e il suo coraggio, che ha portato all'abolizione dell'art. 544³⁷². Da quel momento in poi, si innesca un graduale ma inarrestabile processo di trasformazione che, smantellando una determinata forma di cultura e tradizione radicata principalmente in alcune zone del meridione (ma non solo), ha favorito l'implementazione di una serie di misure legislative di notevole importanza politica e sociale³⁷³.

3.5. Questa volta parliamo di uomini: tra sovversione del punto di vista...

«Come si fa a riconoscere la purezza di un uomo?
Quanti uomini, solo perché coperti da un abito di rispettabilità,
vengono considerati puri?»
-*Questa volta parliamo di uomini*

L'industria cinematografica italiana è tradizionalmente un ambiente quasi esclusivamente maschile: le donne vengono raccontate dagli uomini, non si raccontano in prima persona, e il cinema di conseguenza rappresenta un punto di vista principalmente maschile. In questa sezione verrà indagato uno degli esempi che, all'apparenza, parrebbe sovvertire questa tendenza. Tuttavia alla luce della lettura critica che ne è derivata, soprattutto nei decenni immediatamente successivi, è bene analizzare il panorama cinematografico di questi anni con una certa attenzione.

Nel periodo del dopoguerra si verificano alcuni importanti cambiamenti riguardanti la partecipazione femminile all'interno dell'ambiente, incarnati ad esempio dalla figura della

³⁷² *Napolitano premia donna di Alcamo che rifiutò nozze riparatrici*, 8 marzo 2014, <https://video.repubblica.it/politica/napolitano-premia-donna-di-alcamo-che-rifiuto-nozze-riparatrici/158513/157006>, consultato il 20/06/2023.

³⁷³ V. Calabrò, *Storia di un contrastato tramonto: la legge abrogativa della causa d'onore e del matrimonio riparatore*.

sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico³⁷⁴, mentre dal punto di vista registico le uniche due figure femminili che riescono ad imporsi negli anni '60 sono Lina Wertmüller e Liliana Cavani, che resteranno praticamente le sole fino agli anni '80.

Nel 1964 esce in sala il film di debutto del regista Ettore Scola, *Se permettete parliamo di donne*. Dal giornale *Noi Donne* viene così descritto:

Una serie di barzellette sceneggiate dalla durata media di 10-15 minuti. Le donne che vi compaiono interpretate da attrici note come Eleonora Rossi Drago, Jeanne Valérie, Antonella Lualdi, Sylva Koscina, Giovanna Ralli, ecc. sono considerate semplicemente come prede a perenne disposizione del maschio. La massima parte degli episodi presenta Vittorio Gassman nei suoi tentativi, generalmente fortunati, di portarsi a letto varie appartenenti all'altro sesso³⁷⁵.

Il titolo non rispecchia realmente la volontà di parlare delle donne, in quanto queste vengono, in ogni episodio, rinchiusi nei soliti stereotipi (che rientrano nella dicotomia “mogli fedeli” o “prostitute”) e non hanno caratterizzazione se non attraverso la loro relazione con gli uomini.

Lina Wertmüller risponde a questa pellicola l'anno successivo con la sua seconda opera, *Questa volta parliamo di uomini* (1965).

Il film ha come obiettivo una critica delle relazioni tra uomini e donne e costituisce a tutti gli effetti una satira della mascolinità italiana. La sua enfasi inoltre si concentra sui meccanismi sociali che modellano e controllano l'individuo attraverso il pensiero patriarcale o istituzioni come quella della famiglia³⁷⁶.

Nell'analisi critica la stampa si concentra molto sul genere della regista, tant'è che gli articoli ad esso dedicati recitano: *è una donna la regista del film «Questa volta parliamo di uomini»*³⁷⁷ o *Una chiacchierata con Lina Wertmüller, unica regista del cinema italiano*³⁷⁸.

³⁷⁴ Pseudonimo di Giovanna Cecchi D'Amico (Roma, 21 luglio 1914 – Roma, 31 luglio 2010), ha iniziato la sua carriera collaborando con numerose figure di spicco del cinema del Dopoguerra (Luigi Zampa, Alberto Lattuada, Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Luigi Comencini) ed è la sceneggiatrice di alcuni dei film più importanti del periodo, tra cui *Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1948), *Miracolo a Milano* (V. De Sica, 1951), *I soliti ignoti* (M. Monicelli, 1958) e *Rocco e i suoi fratelli* (L. Visconti, 1960).

³⁷⁵ M. Vicini, *Se permettete parliamo di donne*, in *Noi Donne*, Anno XX, N. 21, 23 maggio 1964, p. 4.

³⁷⁶ G. Russo Bullaro, *Gender role and sexual identity in the works of D. H. Lawrence, Lina Wertmüller, and Jean Genet*, State University of New York, New York, 1993.

<https://www.proquest.com/openview/d7a2cc9257fdce7bd00663748043f6ff/1?cbl=18750&diss=y&pq-origsite=gscholar>, consultato il 5/06/2023.

³⁷⁷ *La Stampa*, 22 gennaio 1965.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.8/articleid.1548_02_1965_0017_0008_23331905/, consultato il 3/06/2023.

³⁷⁸ M. Maffei, *Questa volta parliamo di uomini*, in *Noi donne*, Anno XXI, n. 10, 6 marzo 1965, p. 24.

Anche in tempi più recenti l'autrice Claudia Cascone scrive nel libro *Il sud di Lina Wertmüller* (2006) «L'eccezionalità del successo di Lina Wertmüller si deve misurare anche tenendo conto del fatto che lei sia una donna»³⁷⁹. Nel periodo in cui si affaccia alla regia, in effetti, non esiste ancora niente che somigli al “cinema delle donne”, per questo la critica cinematografica femminista Molly Haskell la definisce «the woman director to put woman-directing on the map»³⁸⁰ (la cineasta sarà la prima donna ad essere nominata agli Oscar come Miglior Regista per il suo *Pasqualino Settebellezze* del 1975³⁸¹).

Il dibattito intorno a questo film è molto vivace e il fulcro della discussione riguarda il confronto tra la sua presunta connotazione proto-femminista e la facile adesione alle dinamiche della commedia all'italiana e ai suoi stereotipi.

Wertmüller è l'unica regista donna associabile a tale filone. Il film ne utilizza diversi elementi distintivi: adotta la struttura ad episodi tipica del periodo e l'attore protagonista Nino Manfredi appartiene allo star system del genere.

Il titolo, comprendendo l'espressione “questa volta”, richiama la volontà di sovvertire la narrazione dominante e di capovolgere, almeno per una volta, lo sguardo.

La trama racconta delle disavventure di un giovane chimico assistente all'Istituto delle malattie tropicali a Roma. Una mattina, mentre aspetta che ritorni l'acqua per farsi la doccia, si chiude accidentalmente fuori dall'appartamento, nudo e insaponato. Si ritrova quindi, suo malgrado, ad ascoltare le storie di alcuni suoi vicini, che rappresentano «i vari modi in cui gli uomini italiani sfruttano le donne»³⁸². La prima, *Un uomo d'onore*, racconta di Federico, un uomo d'affari benestante, il quale scopre che la moglie Manuela, per noia, nei tre anni passati ha accumulato una ricchezza in gioielli rubati alle sue amiche nobili e ricche, per poi mandare loro lettere di ricatto e riscuotere il denaro. Inizialmente il marito la critica aspramente per questo, dicendole che ha perso tutto il suo onore, ma quando è costretto a gestire una crisi aziendale, decide di trattare con maggior riguardo la moglie e sfruttare il suo talento nascosto per poter continuare a condurre una vita agiata, facendo trionfare il materialismo sull'etica e dimenticando completamente i giudizi morali che aveva dato poco prima. Manuela, da mero complemento alla vita coniugale borghese che era, diventa la detentrica del potere nella coppia e l'artefice del suo destino.

La seconda storia, *Il lanciatore di coltelli*, ha come protagonista Morgas, un vecchio

³⁷⁹ C. Cascone, *Il sud di Lina Wertmüller*, Guida, Napoli, 2006, p. 15.

³⁸⁰ M. Haskell, *Holding My Own in No Man's Land. Women and Men and Film and Feminists*, Oxford University Press, Oxford, 1997, p. 82.

³⁸¹ G. Moliterno, *Historical Dictionary of Italian Cinema*, Scarecrow Press, Lanham, 2008.

³⁸² R. T. Whitcombe, *The New Italian Cinema*, Secker & Warburg, Londra, 1982, p. 241.

lanciatore di coltelli del circo, con gravi problemi di vista che si rifiuta categoricamente di risolvere comprando degli occhiali nuovi. Per il suo numero si esercita con la moglie Saturnia, già ferita dai numerosi tentativi sbagliati, che viene maltrattata e insultata dal marito burbero e narcisista, nonostante continui a sottoporsi al rischio pur di compiacerlo. Durante una prova, Morgas sbaglia ancora una volta la mira, ma questa volta l'errore si rivela fatale: Saturnia si accascia a terra, ma vedendo il compagno compiangere, muore felice. Non sa che il circense non è addolorato per il suo errore ma per il fastidio di dover trovare una sostituta con cui eseguire il numero.

La terza storia, *Un uomo superiore*, presenta Raffaele, un professore universitario che avanza costanti richieste alla moglie Lilly riguardo il suo abbigliamento, al fine di coinvolgerla in continui giochi di ruolo, salvo poi prenderla in giro e sminuirla chiamandola sempre "cretina". La moglie, stanca di questo trattamento, escogita col proprio amante un piano per uccidere Raffaele, che tuttavia lo scopre e intende mostrare la propria superiorità intellettuale anche nella progettazione del proprio omicidio. Espone così a Lilly come dovrà agire per riuscire a eliminarlo, ma quando questa, dopo la sua esortazione, trova il coraggio di sparargli, scopre che in realtà l'arma non è letale ed era tutta una farsa architettata dal marito al solo fine di divertirsi ed eccitarsi vedendola impaurita e sottomessa a lui.

Nella quarta storia, *Un brav'uomo*, Salvatore è un operaio agricolo che passa le sue giornate al bar insieme ai suoi amici a giocare a carte e bere, mentre la moglie, oltre ai lavori domestici e la cura dei figli, si occupa del lavoro nei campi. Quando Salvatore torna a casa, pensa solo a reclamare i suoi diritti coniugali prima di andare a dormire, trattando la moglie come mero oggetto sessuale, senza possibilità di opporsi³⁸³.

La regista dice del film:

Il mio secondo film è dedicato alle donne (...) e tra i diversi episodi, ce n'è uno di una realtà glaciale. È quella del paesano e di sua moglie. Amo quell'episodio perché è una fotografia notevole, una sorta di striscione per un femminismo serio. È semplicemente la storia di una giornata normale nella vita di una famiglia di contadini. Lui è un operaio agricolo, lei si occupa della loro terra. (...) Lei è la grande, l'immensa, la straordinaria vittima. Sapete, quando si lascia questa borghesia dannata, questa faccia dannata della nostra civiltà e vi unite alle classi sfavorite, è così, tragicamente così³⁸⁴.

In un articolo di *La Stampa* a ridosso dell'uscita nelle sale, si discute ancora del contenuto ideologico:

³⁸³ J. Déléas, *Lina Wertmüller: Un Rire Noir Chaussé De Lunettes Blanches*, Trafford Publishing, Bloomington, 2009.

³⁸⁴ *Ibidem*.

(...) Nino Manfredi, nudo e insaponato, sulle scale di un condominio romano - Questo è lo sketch che apre il film della Wertmüller. «Ha un significato simbolico: l'uomo messo a nudo, per l'appunto, smascherato nei suoi difetti». Lina Wertmüller ha lavorato a questo suo secondo film, come già al primo, *I basilischi*, con una troupe composta quasi esclusivamente di donne: le fanno da autoregiste Franca Santi e Gabriella Tagliaferri. «Non è vero che la donna può fare tutto quello che fa l'uomo», sospirano, in tre. «La regia cinematografica vuole un fisico da scaricatore di porto... Specialmente quando si cerca di risparmiare quattrini». (...) [Wertmüller] si preoccupa di chiarire il senso del film: è l'uomo che viene messo a nudo moralmente, smascherato nei suoi difetti da un acuto occhio femminile. «Ma non è un film femminista», dice subito Wertmüller. Chi sa perché le donne che lavorano in un settore tradizionalmente riservato agli uomini — scrittrici, registe — sono condizionate, oggi forse più di ieri, da questa paura: che la società (in gran parte, ancora, specie in Italia, una società maschile) le accusi di femminismo. «No - ripete la Wertmüller - il mio è un film che vuole divertire... Per quanto spero che non sia un film inutile. Ho scelto quattro casi limite, come esemplificazione di quattro difetti maschili: l'intellettuale, l'uomo di scienza, che giudica la moglie una sciocchina, il contadino, che tratta la moglie più o meno da schiava, ancora oggi, almeno in Italia, poi una figura patetica, una specie di saltimbanco, che fa della sua partner una docile vittima, e l'industriale che si è fatto da sé il quale si serve della moglie, svagata e bennata, come di una complice per le proprie truffe... »³⁸⁵.

Natalie Fullwood sostiene che la pellicola è «uno dei flebili indizi di femminismo nella commedia degli anni Sessanta. (...) Questo raro esempio di denuncia puntuale della disuguaglianza di genere sottolinea la portata con cui questa pervade la maggior parte del resto del genere»³⁸⁶. Nota anche che l'episodio finale include una satira pungente sul doppio standard nella comunità rurale, in cui le donne fanno tutto il lavoro eppure il potere appartiene comunque agli uomini.

La cineasta si propone esplicitamente di dipingere un ritratto delle perversioni e delle limitazioni degli uomini italiani del periodo, rappresentandoli come individui narcisisti, già a partire dai titoli di testa in cui vengono raffigurati in pose statuarie e accompagnati dal suono di una fanfara, per ridicolizzare l'idea tradizionale di mascolinità e machismo. Il tema della crisi di questi valori, rappresentato in chiave comica come in molti dei suoi film soprattutto appartenenti al primo periodo³⁸⁷, è inoltre evidente nella metaforica cornice dell'intera trama, costituita dal chimico che rimane nudo e insaponato chiuso fuori dal pianerottolo della propria abitazione, temendo di diventare oggetto dello sguardo altrui.

³⁸⁵ *La Stampa*, 27 febbraio 1965.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.9/articleid.1548_02_1965_0049_0009_23335909/, consultato il 3/06/2023.

³⁸⁶ N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, p. 202.

³⁸⁷ W. W. Dixon, G.A. Foster, *A short history of film*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2013.

Nel contesto di questa narrazione, la regista sembra tracciare un quadro in cui la condizione delle donne è ristretta esclusivamente alla sfera dell'oggettificazione e della desiderabilità, alla mercé di individui spietati: le protagoniste stesse sono private di qualsiasi opportunità per emanciparsi dalla loro condizione di subordinazione³⁸⁸ («nel vernacolare di Wertmüller (...) le donne sono raffigurate come strumenti o ornamenti di quel sistema»³⁸⁹).

La studiosa Josette Déléas nel libro *Lina Wertmüller: Un rire noir chaussé de lunettes blanches* (2009) sostiene che nel secondo episodio, come il coltello penetra nel corpo di Saturnia silenziosamente, così nella realtà agisce la violenza esercitata dagli uomini contro le donne³⁹⁰. In effetti, l'intento primario della regista consiste nel decostruire le posizioni politiche, sociali ed economiche che l'uomo ha tradizionalmente ricoperto.

Una delle influenze predominanti sulla visione di Lina Wertmüller in ambito tecnico e tematico è senza dubbio Pietro Germi. La visione della vita dell'Italia del sud e delle tradizioni antiquate è un ingrediente base delle sue commedie ed è stata introdotta da *Divorzio all'italiana*³⁹¹ (analogamente a Germi, infatti, la stessa Wertmüller ammette: «I miei film sono intenzionalmente provocatori, vogliono agitare problemi, esporli ad un pubblico. Il mio scopo è di suscitare e discutere problemi»³⁹²).

Peter Bondanella sostiene che la regista porta una prospettiva femminile e dei personaggi femminili forti in un genere in cui solitamente scarseggiavano³⁹³.

Sebbene la cineasta sia consapevole che «c'è un bisogno di una secessione, e nella nostra società, patriarcale per molti millenni, la secessione dev'essere polemica e aggressiva»³⁹⁴, diversi critici notano che la sua satira non è direttamente riferita agli uomini e alle loro mancanze, ma alla società in generale: lo studioso John Michalczyk, professore di Film Studies al Morrissey College of Arts and Sciences, scrive che la regista «trascende i generi nel fare film che riflettono la sua preoccupazione per la società»³⁹⁵ e anche il professore Antonio

³⁸⁸ J. Déléas, *Lina Wertmüller: Un Rire Noir Chaussé De Lunettes Blanches*.

³⁸⁹ D. Jacobs, B. Riley, *Lina Wertmüller*, Film Comment, 12, 2, 1976, p. 48.

<https://www.proquest.com/scholarly-journals/lina-wertmuller/docview/210265585/se-2>, consultato il 2/06/2023.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ G. Russo Bullaro, *Man in Disorder: The Cinema of Lina Wertmüller in the 1970s*, Troubador Publishing Ltd, Market Harborough, 2006.

³⁹² G. Blumenfeld & P. McIsaac, *You Cannot Make the Revolution on Film. An Interview with Lina Wertmüller*, Cineastes 7, 2, 1976, pp. 6-9, in D. Georgakas & L. Rubinstein (a cura di), *The Cineaste Interviews. On the Arts and Politics of the Cinema*, Chicago, Lakeview Press, 1983, p. 133.

³⁹³ P. Bondanella, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Frederick Ungar Publishing Company, New York, 1983.

³⁹⁴ G. Bachmann, *Look, Gideon...*, in *Film Quarterly*, Vol.30, N. 3, 1977, p. 6.

³⁹⁵ J. Michalczyk, *Italian Political Filmmakers*, Fairleigh University Press, Rutherford, 1986, p. 264.

Javier Marqués Delgado sostiene che «Wertmüller faceva film sulle persone, non sui generi, denunciando gli abusi dei potenti e illuminando eroi ed eroine indipendentemente dal loro sesso, sebbene sempre con una sensibilità speciale per il tema della donna e la uguaglianza rispetto agli uomini»³⁹⁶. In occasione dell'uscita del film, un articolo su *La Stampa* intitolato *Le segrete debolezze degli uomini rivelate da una donna regista* riporta: «Lina Wertmüller (...) ha rivoltato la frittata, togliendo ad argomento di affilata canzonatura l'uomo nelle sue sepolte magagne, e ciò muovendo non già dalla morale femminile, che sarebbe stata una facile ritorzione, ma dalla morale senza più, che tutti ci accomuna»³⁹⁷.

3.5.1. ...E continuità

Se negli Stati Uniti la regista viene considerata d'avanguardia, in Italia viene accostata solitamente al cinema popolare e diversi studiosi, tra cui Lino Micciché e Gian Piero Brunetta, sottolineano la tendenza tipicamente di questo filone al ripetuto utilizzo di stereotipi per i suoi personaggi³⁹⁸. I temi principali delle sue narrazioni, per esempio il conservatorismo del sud, l'insicurezza emotiva del "macho", la pigrizia intellettuale dell'italiano medio³⁹⁹, inoltre, possono essere associati senza forzature alla cultura della commedia all'italiana.

Nel libro *The Parables of Lina Wertmüller* (1977) lo studioso Ernest Ferlita considera *Questa volta parliamo di uomini* un film femminista, ma altri studiosi non sono d'accordo: R.T. Whitcombe, autore del testo *The New Italian Cinema* (1982) ricorda che «Wertmüller ha chiamato il film il suo studio femminista, ma la tendenza alla caricatura rivela un impegno puramente nominale alle implicazioni di questa ideologia»⁴⁰⁰.

Questa affermazione segue la scia delle varie critiche mosse dalle femministe, che negli anni Settanta e Ottanta rimproverano alla regista di non aver proposto alle spettatrici nulla di nuovo rispetto ad una evocazione grottesca della femmina alienata, senza mai offrire la

³⁹⁶ A.J. Marqués Salgado, *Las grandes heroínas del cine. Las primeras escritoras y directoras en un mundo de hombres*, in *Revista internacional de culturas y literaturas*, n.13, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2013, p. 84.

³⁹⁷ *La Stampa*, 18 marzo 1965.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task.search/mod.libera/action.viewer/Itemid.3/page.5/articleid.0102_01_1965_0065_0005_4896963/, consultato il 6/06/2023.

³⁹⁸ G.P. Brunetta, L. Micciché, *Cinema Italiano degli anni 70: Cronache, 1969-1978*, Marsilio, Venezia, 1980.

³⁹⁹ G. Russo Bullaro, *Man in Disorder: The Cinema of Lina Wertmüller in the 1970s*.

⁴⁰⁰ R. T. Whitcombe, *The New Italian Cinema*, p. 242. Lina Wertmüller stessa non si riconosce nel movimento femminista, sottolineando un problema interno: pur riconoscendo che gli uomini hanno ridotto in schiavitù le donne, il loro spirito guerriero preclude loro la capacità di ironizzare, di ridere di se stesse (J. Déléas, *Lina Wertmüller: Un Rire Noir Chaussé De Lunettes Blanches*).

speranza di un possibile cambiamento⁴⁰¹ (secondo la lettura femminista, infatti, il cinema attraverso i lavori di creatrici cinematografiche donne diventa un luogo di speranza per le possibilità di decostruzione e trasformazione).

Guido Aristarco, il 25 maggio 1965, scrive sulle pagine della *Stampa* un articolo intitolato *Scarso contributo ai problemi femminili. Le donne registe*:

(...) «Nel momento in cui le donne cominciano a prendere parte all'elaborarsi dei fatti umani nel mondo — conclude la de Beauvoir — si trovano davanti a un filando che appartiene ancora agli uomini». D'altra parte non ci sembra che la Wertmüller abbia saputo cogliere la realtà della donna, in ispecie nel meridione, in quanto si è limitata a un'interpretazione troppo schematica, sui moduli del Germi di *Divorzio all'italiana*, tutti artificiali e legati alla facile risata, più che su una analisi di autentica satira. (...) Potremmo dire della Wertmüller, così velleitariamente intellettualistica, quanto la de Beauvoir dice di taluni femministi: che cioè l'intenzione polemica — «questa volta parliamo di uomini», avverte il titolo — toglie ogni valore. «Se la questione femminile è tanto oziosa, ciò si deve al fatto che gli uomini ne hanno fatto una "disputa" e quando si litiga non si ragiona più come si dovrebbe». Anche la Wertmüller cerca di provare che la donna è superiore, inferiore o uguale all'uomo. Un'autentica vittoria, egemonia, consisterebbe invece nel raggiungere l'esito indicato dalla de Beauvoir: il problema non consiste soltanto nella verifica del fatto che le donne sono ancora inferiori agli uomini e vivono in una situazione che apre loro minori possibilità; il problema è di sapere se questo stato di cose deve perpetuarsi o finire. Anche per queste donne registe la questione non è più quella di interpretare in modi diversi la loro condizione, ma di contribuire a mutarla⁴⁰².

La critica femminista Molly Haskell nel saggio *Are women directors different?* si interroga su quanto il genere della regista sia influente:

C'è, quindi, tra quelle che hanno sfondato - Wertmüller, Cavani, Nelly Kaplan, Elaine May - il cosiddetto “punto di vista femminile”, un distinto approccio “femminile” alla regia? (...) Il mio pensiero, comunque, è che sebbene si possano riscontrare delle qualità distintamente “femminili” in ciascuna di queste registe, non possiamo generalizzarle a “sensibilità femminile”⁴⁰³.

Anche la critica cinematografica Aurora Santuari, intervistata dalla giornalista Federica Giuglietti nel 1977, ha commentato la questione: «c'è da dire che la Cavani e la Wertmüller sono le due registe che si sono più impadronite del linguaggio maschile nel cinema».

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *La Stampa*, 25 maggio 1965.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.3/articleid.0103_01_1965_0122_0003_5236653/, consultato il 30/05/2023.

⁴⁰³ M. Haskell, *Are women directors different?*, in K. Kay, G. Peary (a cura di), *Women and the cinema: a critical anthology*, Dutton, New York, 1977, p. 430.

Asserisce inoltre che a suo parere decisamente non è ravvisabile, nelle opere della Wertmüller, un modo di esprimersi “femminile”⁴⁰⁴.

Marga Cottino-Jones rileva nell’atteggiamento della regista una mancanza di volontà di considerare le donne come individui autonomi e anche quando queste ultime sembrano incarnare una sovversione, poi non si compie mai veramente⁴⁰⁵. Scrive addirittura:

Questa sua preferenza per le generalizzazioni poco lusinghiere e ridicolizzazioni nella rappresentazione delle donne è molto disturbante, siccome sembra rivelare una visione misogina delle donne ancora più sentita e al vetriolo rispetto a quella mostrata solitamente dai registi uomini italiani nella loro rappresentazione delle donne sullo schermo⁴⁰⁶.

Wertmüller in questa lettura sembra proporre il messaggio che le donne stanno meglio e sono più felici quando assoggettate all’uomo, e lo fa ridicolizzandole quando provano a scappare dai ruoli prestabiliti e dimostrare il proprio controllo sul mondo che le circonda⁴⁰⁷.

L’autrice Rodica Diaconescu-Blumenfeld nel libro *Regista di Clausura: Lina Wertmüller and Her Feminism of Despair* (1999) sostiene che l’imposizione subita dalle registe donne di attuare pratiche cinematografiche “femministe” è problematica di per sé. Secondo la critica, questa «richiesta di “femminismo” non può mai essere dottrina, e quelli che si vendono ad un ordine di rappresentazione non possono mai essere giudicati sommariamente» in quanto «siccome i sistemi di significato hanno tradizionalmente asservito l’uomo, la sovversione non è una cosa scontata»⁴⁰⁸.

A tal proposito, la professoressa Tonia Caterina Riviello osserva che questo tipo di film «rovescia polemicamente la tradizione e delinea un’ottica e una koinè femminile alternativa, ma non per questo automaticamente positiva»⁴⁰⁹. La sua considerazione affronta un argomento molto interessante. Nonostante la regia sia di una donna (si utilizza spesso il termine “regia al femminile”, che finisce per essere però ghezzante e limitante, come se costituisse un diverso ambito, e fosse, per riprendere un concetto di Simone De Beauvoir, “Altro” dalla norma), ciò non rende automaticamente la narrazione un’espressione del punto

⁴⁰⁴ F. Giuglietti, *Per chi critica la critica. Intervista ad Aurora Santuari, critica cinematografica di “paese sera*, in *Effe*, aprile 1977. <https://efferivistafemminista.it/2014/11/per-chi-critica-la-critica/>, consultato il 30/05/2023.

⁴⁰⁵ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

⁴⁰⁶ *Ivi* p. 159.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ R. Diaconescu-Blumenfeld, *Regista di Clausura: Lina Wertmüller and Her Feminism of Despair*, *Italica*, Vol. 76, n. 3, 1999, p. 389.

⁴⁰⁹ T. C. Riviello, *La donna nel cinema italiano*, Croce, Roma, 2001, p. 127.

di vista femminile: in primo luogo perché, ammessa l'esistenza di un "punto di vista femminile", questo non può di certo essere universale e totalizzante; in secondo luogo lo sguardo maschile, che viene a coincidere in questo periodo con lo sguardo della società in toto, pervade anche la mentalità delle donne, quindi risulta difficile trovare una netta impronta autoriale in un prodotto culturalmente costruito. La stessa Wertmüller rifiuta l'etichetta di "regista donna" fin da subito: «mi fa paura il pensiero di essere una regista donna», ha detto all'inizio della sua carriera⁴¹⁰; inoltre nell'intervista con il regista e giornalista Gideon Bachmann del 1977 la cineasta confessa: «Ciò che mi renderebbe molto triste sarebbe la realizzazione che il mio successo è dovuto all'essere una donna. Ma non penso che sia così»⁴¹¹. Ancora in un'intervista rilasciata nel 2017 per *Lenny Letter*, la newsletter di Lena Dunham e Jenni Konner, afferma: «Non ho mai creduto nel movimento femminista. Le femministe hanno sempre criticato me e i miei film (...). Dobbiamo considerarci registi e basta, non registe donne»⁴¹².

In conclusione, il film in questione non presenta un valore legato necessariamente alla riflessione sulla condizione femminile, in quanto non mostra un deciso punto di rottura né propone nuovi modelli. Piuttosto si configura come un'immersione della regista in un genere popolare tradizionalmente maschile, come la commedia all'italiana, riuscendo a sviluppare una propria identità anche attraverso la sua vena farsesca e offrendo così un'alternativa alla prospettiva, considerata misogina, prevalente nel contesto cinematografico italiano dell'epoca.

4.1. Il Sessantotto

Il movimento del Sessantotto è caratterizzato da un forte antiautoritarismo, un'opposizione alle istituzioni e una profonda critica alle strutture militari, culturali ed economiche; vi è una decisa volontà di rompere con il passato e di immaginare un nuovo tipo di società, in cui siano compresi diversi modelli di relazioni sociali che superino le convenzioni tradizionali tipiche della società borghese.

Parte fondamentale di questa riflessione è la cosiddetta "rivoluzione sessuale", che

⁴¹⁰ I. Weber, *Damen sind auf Regiestühle einen Ranit Der Tagesspiegel*, 1964, cit. in C. Cascone, *Il sud di Lina Wertmüller*, p. 20.

⁴¹¹ G. Bachmann, *Look, Gideon...*, p. 3.

⁴¹² Lenny Letter, *Director Lina Wertmüller on why she's not a feminist*, 30 marzo 2018.

<https://www.lennyletter.com/story/director-lina-wertmüller-on-why-shes-not-a-feminist>, consultato il 25/05/2023.

continua e sviluppa le rivendicazioni già in corso sulla soggettività femminile e sfocia nell'emersione del movimento femminista (fondamentale sia per i temi affrontati che per la presenza politica ricoperta rispetto ai partiti di sinistra, primo tra tutti il PCI).

Tra i molteplici cambiamenti che attraversano il paese, il passaggio dall'economia agricola a una prevalenza dell'economia industriale e terziaria porta ad un'intensa migrazione interna: tra il 1955 e il 1970 si registrano 25 milioni di cambi di residenza. Da tale dato deriva un sostanziale allontanamento di una larga parte della popolazione da vecchie tradizioni e dal contesto familiare che, come visto in precedenza, è solitamente stato veicolo di credenze e usanze piuttosto conservatrici⁴¹³.

I mutamenti della società italiana a cavallo tra gli anni '60 e '70 non possono che comportare un aggiornamento dei valori etici e culturali. In particolare il Movimento Studentesco del '68 si batte animatamente contro ogni costrizione all'interno della vita privata, soprattutto per quanto riguarda il rapporto col corpo e le relazioni sentimentali, dando un importante contributo all'abolizione dei tabù più resistenti e promuovendo al contrario apertura e libertà sessuale.

La famiglia è una delle istituzioni sulle quali la trasformazione sociale ha un maggior impatto e viene riconsiderato il rapporto tra questa, la società e la politica, contribuendo alla modernizzazione del Paese⁴¹⁴.

Il modello della famiglia coniugale viene contestato dai partecipanti al movimento, in un clima in cui le relazioni tra ragazze e ragazzi sono vissute con più spensieratezza, data anche la vicinanza negli spazi delle assemblee⁴¹⁵.

L'argomento del divorzio è affrontato spesso dai media di massa e dalla stampa alla fine degli anni '60 (riviste come *ABC* affrontano il tema in ottica militante e coraggiosa⁴¹⁶) e spesso è accompagnato da una riflessione sull'adulterio femminile (va ricordato che questo veniva giudicato in maniera drasticamente diversa rispetto a quello maschile, che era punito solo ed esclusivamente se commesso all'interno dell'abitazione). È proprio nel 1968 che quest'ultimo viene depenalizzato dalla Corte Costituzionale, mentre le restanti leggi sull'adulterio vengono abrogate negli anni successivi. Il divorzio invece viene legalizzato solo

⁴¹³ T. Cioncolini, «Questa legge non deve passare!» Chiesa, DC e Movimento cattolico nella battaglia sul divorzio (1968-1974), Europa Edizioni, Roma, 2019.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ G. Maina, F. Zecca, *Introduzione in Cinergie. Il cinema e le altre arti, Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, n. 5, 2014.

⁴¹⁶ *Ibidem*. *ABC* era un periodico milanese che trattava di attualità e cronaca, pubblicato dal 1960 al 1981. La sua linea era anticlericale e socialista e i temi trattati spaziavano dalla sessualità al cinema alla musica e il divorzio è sempre stato una delle battaglie sostenute fortemente dalla redazione.

nel 1970 (e confermato con il referendum del 1974).

Sempre nel 1968, in occasione della conclusione della quarta legislatura, il 19 maggio si tengono le nuove elezioni mentre è in discussione la proposta di legge per il divorzio e sulla pillola anticoncezionale (a seguito dell'inchiesta promossa l'anno precedente dal Ministro della Sanità Luigi Mariotti⁴¹⁷). Nel 1975 viene ratificata la riforma del diritto di famiglia, che, tra le altre cose, interrompe (o almeno ci prova) la supremazia del marito come capofamiglia. Queste riforme costituiscono un significativo passo avanti in direzione dell'uguaglianza tra coniugi e, in generale, tra uomini e donne, ponendo un ulteriore tassello per la ristrutturazione delle dinamiche familiari all'interno della società⁴¹⁸. Tuttavia la mentalità comune muta lentamente: nonostante i cambiamenti legislativi apportati e la crescente presa di consapevolezza delle donne riguardo i loro diritti, negli anni '70 si assiste ad una persistenza del dominio maschile e questa ambiguità tra i due aspetti viene analizzata anche grazie al contributo del cinema⁴¹⁹.

La sessualità femminile, inoltre, deve affrontare alcuni problemi emergenti: l'egemonia maschile talvolta si ripropone in una modalità che fa della libertà e della disponibilità del corpo femminile un'ulteriore forma di oppressione. La vicinanza dei corpi negli spazi di lotta contribuisce alla fusione tra spazi maschili e femminili (o per lo meno allo scioglimento della rigidità dei confini tra l'uno e l'altro) e in generale si riscontra un crescente interesse per la vita sessuale della popolazione italiana. Anche la stampa indaga ampiamente il nuovo ruolo del sesso e della pornografia nel mondo del cinema e della pubblicità⁴²⁰, riflettendo la complessità morale con cui il paese si interfaccia. Tuttavia, nonostante il tentativo di offrire informazioni dirette, alcune riviste come *L'Espresso* e *Panorama* continuano a proporre a livello visivo uno sguardo maschile sessualizzato: è in crescita l'utilizzo di immagini del corpo nudo femminile sulle copertine al fine di attirare lettori uomini e aumentare i guadagni⁴²¹.

La giornalista Giuliana Del Pozzo offre una prospettiva diversa sull'argomento:

⁴¹⁷ Mariotti è stato Ministro della Sanità per 4 volte ed ha contribuito in maniera decisiva all'istituzione del servizio sanitario nazionale, ultimata nel 1978. Ha istituito la commissione per lo studio della diffusione della pillola in Italia, che nell'ottobre 1967 ha calcolato che il consumo di pillole annuo in Italia è di circa 5.000.000 e ad utilizzarla sono 25.000 donne. (*La rivoluzione contraccettiva per una maternità consapevole*,

<https://rivoluzioni.modena900.it/timeline/1941-1960/noi-e-il-nostro-corpo>, consultato il 25/07/2023).

⁴¹⁸ N. Cullen, *The jealous Latin lover: Masculinity, emotions and national identity in 1950s and 1960s Italian popular culture*.

⁴¹⁹ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

⁴²⁰ F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*.

⁴²¹ *Ibidem*.

Può sembrare infatti, che qui la donna spogliata - dei suoi vestiti e del suo ruolo tradizionale - sia degradata a puro oggetto e strumento di piacere. Ma non sempre è così. Più dell'uomo vittima dei pregiudizi e della ignoranza sessuale, la donna sembra oggi esprimere, anche attraverso questi film, una sua positiva ricerca di nuovi ruoli, basata sulla demolizione dei tabù del passato. (...) Più dell'uomo essa è stata vittima dei pregiudizi sessuali, dell'ignoranza, dei doveri collegati al concetto di verginità, di onore, di astinenza, di castità per cui oggi, ottenuta una maggiore libertà di parola, riesce anche attraverso il linguaggio sessuale a raccontare di se stessa e dei suoi problemi. Nei film sessuali l'uomo è il grande assente⁴²².

Come scrive Sandro Bellassai, infatti:

L'insopprimibile maschilismo della società italiana, nel 1968, deve fare i conti con il desiderio di libertà cui aspira la donna: e per questo adotta strategie in linea con la "mascolinità riformata, non più tirannicamente patriarcale" che si afferma all'inizio del decennio come risposta strategicamente accorta alla crisi della mascolinità nella società moderna⁴²³.

4.2. Il Sessantotto del cinema italiano

Nel clima della Contestazione anche il cinema italiano, in linea con la tendenza europea sebbene in maniera meno decisa, anticipa i temi più caldi del periodo: il conflitto generazionale, il complesso rapporto con gli ideali politici (*Le stagioni del nostro amore*, Florestano Vancini, 1966) e la critica al consumismo e alla vita borghese (*I mostri*, Dino Risi, 1963 e *La voglia matta*, Luciano Salce, 1962), come racconta *Prima della rivoluzione* (1964) di uno dei più importanti registi del periodo, Marco Bellocchio⁴²⁴. È proprio lui a parlare del ruolo, delle criticità e degli obiettivi del cinema nel 1966, in un'intervista per *L'Espresso*:

Qui da noi manca una carica provocatoria, educativa non in senso didascalico. O meglio, c'è, ma solo a livello delle élite. Per il resto, tu mi provochi, e io me ne frego. E invece bisogna provocare, perché i conti non tornano con una certa società borghese, puntellata dal regime e dalla socialdemocrazia. Nel periodo della Resistenza erano i fatti esterni a stimolare, tutti erano più all'erta, più dialettici. Ma oggi, mancano perfino le occasioni per avviare un discorso. E allora, bisogna crearle artificialmente. Poesia e

⁴²² G. Del Pozzo, *Sesso a schermo panoramico* in *Noi Donne*, n. 41, 19 ottobre 1968, pp. 14-17.

⁴²³ S. Bellassai, *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003, p. 125.

⁴²⁴ C. Ugolotti, *Sessantotto: cinema e contestazione*, 10 luglio 2018.

<https://www.edizionidelcapricorno.it/chirone/oltre/sessantotto-cinema-e-contestazione/>, consultato il 10/07/2023.

letteratura sono impotenti, solo il cinema può tentare, anche se senza troppe illusioni⁴²⁵.

Il 1968 è caratterizzato dalla produzione di film di denuncia politica, contestazione sociale, documentari critici verso la guerra in Vietnam o che promuovono la liberazione sessuale («il nudo al cinema non scandalizza più»⁴²⁶). Nonostante ciò, sono ancora le produzioni più convenzionali ad ottenere maggior successo al botteghino, come *Il medico della mutua* (Luigi Zampa, 1968), *Mayerling* (Terence Young, 1968) e *Straziarmi ma di baci saziarmi* (Dino Risi, 1968)⁴²⁷.

Il movimento del Sessantotto, che in Italia dura almeno dal 1966 al 1976, influenza l'intero panorama cinematografico nazionale, non fondando un "cinema italiano del '68" come precisa identità, ma dando vita a prodotti (sia autoriali che popolari) permeati dalla "cultura del Sessantotto". In questi anni si avverte una volontà di costruire più politicamente i film rispetto al passato: ciò non significa necessariamente scrivere film politici (anche perché questi rischiano di scaturire l'effetto opposto, ovvero di mancare di efficacia), ma che possano coinvolgere politicamente lo spettatore.

Negli anni precedenti si era avviato un processo di riduzione della produzione cinematografica, di pari passo con una diminuzione della partecipazione del pubblico, fino a raggiungere cifre infime rispetto al passato: alla fine degli anni Sessanta si attestano poco più di 500 milioni di biglietti venduti⁴²⁸. Per arginare il problema vengono incrementate le coproduzioni⁴²⁹, ma centinaia di sale cinematografiche sono costrette a chiudere. Oltre a tutto ciò, la televisione inizia a prendere il posto del cinema come mezzo privilegiato per la costruzione dell'immaginario collettivo e del gusto (anche cinematografico) degli spettatori italiani, e il processo è destinato ad intensificarsi ulteriormente nel corso degli anni Settanta.

Nonostante questo quadro generale, è proprio nei film del decennio che la fiamma della rivoluzione viene tenuta accesa, riuscendo a veicolare, almeno ancora per i giovani, ideali potenti e speranze per un rinnovamento della società⁴³⁰. La gioventù infatti è appassionata di

⁴²⁵ A. Barbato, *Il successo di Marco Bellocchio. L'arrabbiato di Piacenza*, 23 gennaio 1966.

<http://temi.repubblica.it/espresso-il68/1966/01/23/1%E2%80%99arrabbiato-di-piacenza/?printpage=undefined>, consultato il 10/07/2023.

⁴²⁶ *La stampa*, 25 ottobre 1967.

http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod_libera/action_viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0116_01_1967_0252_0007_6970923/, consultato il 13/07/2023.

⁴²⁷ C. Ugolotti, *Sessantotto: cinema e contestazione*.

⁴²⁸ L. Solaroli, *72 milioni di spettatori perduti nel cinema in Italia in quattro anni*, in *Filmcritica*, XI, n. 101, settembre 1960, pp. 616-19 cit. in G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*, Einaudi, Torino, 2003.

⁴²⁹ G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*.

⁴³⁰ *Ibidem*.

cinema, in cui non trova solo una fonte di intrattenimento ma, come sottolinea lo studioso Peppino Ortoleva, «un orizzonte culturale essenziale, rivendicabile come proprio»⁴³¹. Questa forza deve però confrontarsi con le Commissioni di censura, che fanno capo al Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Queste applicano restrizioni di età (sia divieto ai minori di 14 che di 18 anni) con grande facilità al fine di contenere la proliferazione di immagini di nudità femminile e di ideali politici considerati pericolosi. Tale manovra però si rivela controproducente, in quanto questi divieti diventano oggetto pubblicitario usato anche sulle locandine dei film alla loro uscita per attrarre gli spettatori più trasgressivi della stagione del “vietato vietare”⁴³². Come scrive Giuliana Del Pozzo nelle pagine di *Noi Donne*:

Ma le novità sono novità e poiché viviamo in un Paese dove l'ignoranza sessuale è sconfinata, i film del proibito sono stati un filone d'oro per molti produttori che considerano ormai esauriti altri generi cinematografici. La donna, l'amplesso, il parto, l'omosessualità si sono dimostrati alla resa dei conti più redditizi del vecchio James Bond, del commissario Maigret e di Buffalo Bill⁴³³.

Nel 1968, infatti, la quantità di film che alludono a elementi prima di allora evitati e nascosti è notevole.

Tra il 1968 e il 1969 il rapporto tra erotismo e cultura italiana si intensifica e vengono prodotti diversi titoli che, come sostiene Giovanna Maina, «plasmeranno la fisionomia (erotica) del successivo cinema di genere nazionale, come il genere esotico-erotico, il sexy-thrilling e il melodramma familiare 'alla Samperi'»⁴³⁴.

Secondo la studiosa Dagmar Herzog, tale rivoluzione in atto è caratterizzata da un'unione di processi di liberalizzazione, politicizzazione e commercializzazione del sesso⁴³⁵.

Pilastro fondamentale per lo sviluppo del cinema successivo è l'uscita del *Decameron* di Pasolini nel 1971, per il quale viene ordinato un sequestro che subisce però un'opposizione tale da aprire la strada al cosiddetto filone decamerotico e alla commedia-sexy degli anni Settanta. Giacomo Manzoli, a tal proposito, nota che:

⁴³¹ P. Ortoleva, *Naturalmente cinefili: il '68 al cinema*, in: G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, Vol. I, L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999, 937-938.

⁴³² G. Fissore, *Al cinema nel Sessantotto*, in *Storicamente*, n. 5, 2009. G. Fissore, *Al cinema nel Sessantotto*, in *Storicamente*, n. 5, 2009. <https://storicamente.org/cinema-del-sessantotto>, consultato il 15/07/2023.

⁴³³ G. Del Pozzo, *Sesso a schermo panoramico*.

⁴³⁴ G. Maina, *Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta*, in *Bianco e Nero*, n. 573, 2012, p. 62.

⁴³⁵ D. Herzog, *Sex After Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, Princeton University Press, Princeton, 2005.

Nel momento in cui il trattamento censorio favorevole verso il film di Pasolini indica un cambio di politica da parte delle commissioni ministeriali, si assiste a una vera e propria esplosione produttiva di film che offrono una particolare ma uniforme rappresentazione della rivoluzione sessuale⁴³⁶.

Nel 1969 viene pubblicato un volume di grande importanza, ossia *La scalata al sesso* del critico cinematografico Callisto Cosulich. Al suo interno, egli spiega: «La sessualizzazione dei film non è che un aspetto della sessualizzazione dei costumi, la quale, a sua volta, è strettamente connessa al progressivo affermarsi della società del benessere»⁴³⁷. La diffusione di un nuovo immaginario sessuale sul grande schermo è in gran parte basata sull'erotizzazione del corpo femminile, così come per le riviste pornografiche che iniziano a proliferare. In maniera sempre crescente, la pornografia cinematografica riesce ad uscire dai canali di distribuzione più sotterranei per avvicinarsi ad una produzione di massa (ad esempio grazie alla nascita delle sale a luci rosse).

Un articolo pubblicato su *La Stampa* dal titolo *Perché l'erotismo? Un fenomeno inquietante del nostro tempo* analizza il fenomeno del dilagare dell'erotismo nei prodotti culturali alla fine del 1967:

Perché l'erotismo? La diffusione crescente dell'erotismo nella letteratura, nel cinema e nella stampa periodica è un fatto incontestabile. Talvolta l'erotismo è l'occasione o l'ingrediente di una situazione che ha interesse umano o validità artistica; tal altra è il pimento o la droga che serve a rendere interessante o accettabile qualche prodotto che non è tale di per sé; tal altra ancora è fine a se stesso nel senso che è l'unico significato riscontrabile di certi prodotti culturali o subculturali⁴³⁸.

E ancora, alla fine del 1968, diversi articoli trattano il tema:

Siamo sommersi da un'ondata di sesso - L'erotismo nel cinema. Combattere i tabù e guardare tutta la realtà, sta bene - Ma molti film sono pornografia mercantile o un ambiguo sfruttamento di vecchie ossessioni. I tempi cambiano. Per quanto riguarda il sesso, a esempio, uno specchio probante e significativo l'offre il cinema. (...) Il sesso detiene, in misura crescente insieme con la violenza, il primato⁴³⁹.

⁴³⁶ G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2013, p. 180.

⁴³⁷ C. Cosulich, *La scalata al sesso*, Immordino Editore, Milano 1969, p. 187.

⁴³⁸ *La Stampa*, 16 Dicembre 1967.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.3/articleid.0117_01_1967_0297_0003_5063171/, consultato il 14/07/2023.

⁴³⁹ *La Stampa*, 17 novembre 1968.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.11/articleid.0123_01_1968_0264_0011_7743653/, consultato il 10/07/2023.

Sesso e violenza si contendono il primato degli aggettivi, ma sono poi sempre gli stessi, nella pubblicità cinematografica sui quotidiani, tra un'orgia di nudi, che per fortuna una saggia autocensura contiene nei limiti della decenza, e un vortice d'immagini di sangue ed orrore⁴⁴⁰.

È un delirio erotico la pubblicità dei film. Esaspera i difetti d'un cinema volgare⁴⁴¹.

4.2.1. *La ragazza con la pistola: il Sessantotto di Assunta*

Come visto in precedenza, la seconda metà degli anni Sessanta segna un cambiamento all'interno dei racconti cinematografici.

Mario Monicelli è uno dei registi del periodo che più approfondisce lo studio antropologico nelle sue opere, soprattutto per quanto riguarda la condizione umana di personaggi che riescono a superare le avversità.

Nell'anno della Contestazione, decide di affrontare l'attualità con il film *La ragazza con la pistola*: Monica Vitti interpreta Assunta, una ragazza siciliana che, attraverso un complicato percorso, tenta di emanciparsi dal contesto tradizionale e oppressivo del paese d'origine e della famiglia scoprendo il mondo anglosassone, più libero e moderno.

Lo scopo del regista è di ridicolizzare i costumi della vita di coppia vigenti nel sud Italia utilizzando l'ironia della commedia per educare il pubblico⁴⁴².

Questo film, qualche anno dopo l'uscita di *Sedotta e abbandonata*, propone una situazione simile ma si sviluppa in maniera completamente diversa (in linea, per l'appunto, con i numerosi cambiamenti che stanno rivoluzionando gli usi e i costumi sociali). Infatti, il regista offre una «immagine molto più ottimista della resistenza femminile nei confronti della violenza sessuale maschile»⁴⁴³. Pavesi, considerando entrambi i film, scrive che «proprio questa vocazione a trasporre sullo schermo mutamenti in atto nella femminilità contemporanea conduce verso un'altra interprete e un altro film, che senza deporre le armi della satira, spingono alle estreme conseguenze l'incompiuta rivolta di Agnese»⁴⁴⁴.

⁴⁴⁰ *Europa*, 2 Ottobre 1968.

http://www.archiviola stampa.it/component/option.com_lastampa/task.search/mod.libera/action.viewer/Itemid,3/page,7/articleid,1536_02_1968_0221_0007_21652166/, consultato il 10/07/2023.

⁴⁴¹ *La Stampa*, 12 Gennaio 1968.

http://www.archiviola stampa.it/component/option.com_lastampa/task.search/mod.libera/action.viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0118_01_1968_0010_0003_6708076/, consultato il 12/07/2023.

⁴⁴² M. Maffei, *Monica Vitti ha la pistola ma non spara*, in *Noi donne*, Anno XXII, n. 51, 30 dicembre 1967, p. 32.

⁴⁴³ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, p. 136.

⁴⁴⁴ D. Pavesi, *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema*

Il film viene così presentato in un articolo su *La Stampa* il mese seguente all'uscita:

Assunta è una «sicilianuzza» rapita, sedotta e abbandonata dal conterraneo Vincenzo che, dopo la galante impresa, è fuggito a Londra. Assunta è ora la vergogna della famiglia, la quale le pone in borsetta una rivoltella e la manda sulle rive del Tamigi, perché compia mortale vendetta sul fedifrago.⁴⁴⁵

Mentre Assunta si reca in farmacia insieme alla madre e alla cugina (impossibile andare in giro non accompagnata), viene rapita da due scagnozzi inviati dal compaesano Vincenzo e portata in un casolare isolato. Si ritrova davanti all'uomo che la guarda amareggiato: l'obiettivo del ratto, infatti, non era Assunta, ma sua cugina Concetta. Tuttavia, vista la situazione presentatasi, Vincenzo approfitta ugualmente di lei (Assunta dal canto suo gli ricorda che il suo onore sarebbe stato compromesso in ogni caso). La ragazza, che aveva fantasticato su di lui per molto tempo, non dimostra la tradizionale sottomissione e pudore nei confronti del sesso, ma si mostra attiva e coinvolta, prefigurando le scoperte che si realizzeranno pienamente durante il suo soggiorno londinese. Al culmine della passione, i due si promettono il matrimonio e passano la notte insieme, ma arrivata la mattina Assunta scopre di essere stata abbandonata. Vincenzo infatti è prontamente fuggito, cambiando addirittura nazione per non essere rintracciato.

Una volta tornata in paese, la situazione scatena reazioni tragiche: da una parte il fidanzato di Assunta non dimostra alcuna empatia nei suoi confronti, sostenendo che se l'è cercata per essere uscita in pubblico; dall'altra le donne del paese le consigliano di annegarsi in mare o di chiudersi in convento.

La decisione di vendetta di Agnese non è dettata dalla «spinta di una sua peculiare bellicosità» ma dall'obbligo popolare non scritto per cui colei che è stata sedotta e abbandonata deve ripulire il proprio nome e recuperare l'onore leso tramite l'omicidio⁴⁴⁶.

La famiglia di Assunta è composta da sole donne, la figura paterna autoritaria è assente, quindi è la figlia a dover provvedere autonomamente al ripristino del suo onore perduto.

Una volta scoperto che Vincenzo è fuggito in Inghilterra, Assunta tenta di raggiungerlo con l'obiettivo di regolare i conti. Così parte munita di una pistola, del biglietto di sola andata, di qualche soldo, di un santino di San Giovanni e dell'indirizzo dell'uomo. Arrivata a

italiano prima e dopo il caso Franca Viola, p. 83.

⁴⁴⁵ *La Stampa*, 26 Settembre 1968, p. 7.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod_libera/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,1536_02_1968_0216_0007_21651630/, consultato il 14/07/2023.

⁴⁴⁶ D. Pavesi, *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso Franca Viola*.

destinazione, tuttavia, inizia il suo viaggio personale all'interno di una cultura assai distante da quella di provenienza, che la introduce in un mondo caratterizzato da vari elementi di modernità: in primo luogo non esiste il tabù del lavoro femminile, per cui cerca autonomamente un lavoro per potersi sostenere. Durante il suo soggiorno, cresce in lei la consapevolezza di poter gestire in prima persona la propria vita e di avere la possibilità di creare da sé il suo destino. La sua parabola mostra quindi, a differenza del film di Germi, un tentativo riuscito di emancipazione dalla condizione di partenza, in favore di una maggiore libertà⁴⁴⁷. Già a partire dal titolo, viene sottolineato un protagonismo femminile, «che dopo aver ceduto a lungo il passo alle “signore” ora pare preferire a esse ben più festose e moderne “ragazze”»⁴⁴⁸. Il titolo dimostra inoltre una caratteristica inusuale: una donna che possiede una pistola, definita da Wodzka un «fallico simbolo del potere, oppressione e violenza»⁴⁴⁹, che viene però accantonata come possibilità, in quanto Assunta apprende che ci sono altre modalità più pacifiche per regolare i conti oltre alla violenza.

Il cambiamento che subisce il suo modo di ragionare si riflette anche sull'aspetto esterno, che diventa sempre meno conformista e castigato. Simbolicamente, comunica un maggior controllo sul proprio corpo modificando il modo di vestire: indossa vestiti più corti, taglia i lunghi capelli, spesso porta parrucche, rivisitando il suo stile e abbandonando i rigidi dettami siciliani⁴⁵⁰.

Nella scena finale Monicelli ricrea la scena di apertura ma i ruoli di genere vengono invertiti: questa volta è Assunta infatti a sedurre Vincenzo per poi lasciarlo solo, proprio come aveva fatto lui. Quindi non solo viene umiliato per essere stato abbandonato, ma anche perché è stato relegato in un ruolo femminile, il che costituisce un'onta inaccettabile per un uomo proveniente da una società tradizionale⁴⁵¹.

L'inizio già propone una divisione tra la sfera femminile e quella maschile. Gli uomini, infatti, vengono presentati mentre ballano su una terrazza di paese, invece le donne danzano, ma chiuse in casa e dietro le persiane, (mentre uno degli uomini, che si scoprirà poi essere Vincenzo, guarda insistentemente). Le sbarre alle finestre fungono da metafora della condizione femminile, un imprigionamento nelle mura domestiche ripreso dall'esterno, in contrapposizione con la libertà e spensieratezza maschile⁴⁵².

⁴⁴⁷ M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*.

⁴⁴⁸ C. Borsatti, *Monica Vitti*, p. 75 (versione digitale).

⁴⁴⁹ I. A. Wodzka, *Gender and commedia all'italiana*, p. 7.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² *Ibidem*.

Quando Assunta giunge in Inghilterra, all'inizio si dimostra particolarmente critica rispetto ai modi di fare delle ragazze inglesi: le definisce ripetutamente "puttane" per la loro morale più "rilassata". All'inizio del suo soggiorno vede una coppia scambiarsi un bacio appassionato in mezzo alla strada e rimane sconvolta da questa scena poco pudica («inizialmente scandalizzata dai costumi locali e dal fatto che le relazioni uomo-donna possano fondarsi sul rispetto reciproco»⁴⁵³).

Solo successivamente riesce ad imparare che la morale siciliana con cui è cresciuta non è l'unica esistente e che al di fuori di essa si aprono svariate possibilità di comportamento meno rigide. Wodzka scrive che «inizia a capire cosa Simone de Beauvoir e Judith Butler descrissero come costruzione di genere - che non nasciamo all'interno del nostro genere ma al contrario lo impariamo. È un costrutto sociale che si differenzia tra culture e società»⁴⁵⁴.

Come scrive Nadia Riccio riguardo al film «attraverso la mistificazione dell'ambientazione inglese di gran parte della vicenda (un escamotage che ricorda quello delle commedie ungheresi) si racconta di una società italiana cambiata, in cui la donna ha maggiore consapevolezza della propria identità, della sessualità e anche del proprio ruolo economico»⁴⁵⁵. Lo stesso Monicelli afferma: «Mi piaceva molto questo contrasto tra una civiltà moderna, trasgressiva alla moda, e una visione retrograda e maschilista»⁴⁵⁶.

Una volta presa confidenza con il nuovo stile di vita, Assunta intraprende una relazione con un medico, che ha divorziato dalla moglie senza alcun intoppo, altra grande differenza con il costume italiano e siciliano. Le reazioni della protagonista di fronte a questi shock culturali non sono altro che la rappresentazione della difficoltà della popolazione dell'intero paese nell'affrontare i profondi cambiamenti relazionali in atto. La ragazza riesce però infine a superare questi ostacoli quando, grazie alla scoperta dell'indipendenza decisionale ed economica, assimila le usanze del paese in cui decide di fermarsi⁴⁵⁷.

La scelta dell'attrice principale è tutt'altro che casuale: Monica Vitti fino a quel momento era stata conosciuta e apprezzata per i suoi ruoli drammatici e per essere la musa di Michelangelo Antonioni. Monicelli le affida il suo primo ruolo comico e grottesco (la «prova

⁴⁵³ Nadia Riccio, *Divorzi cinematografici. La problematica del divorzio nella commedia filmica italiana 1950-1970*, p. 188.

⁴⁵⁴ I. A. Wodzka, *Gender and commedia all'italiana*, p. 12.

⁴⁵⁵ Nadia Riccio, *Divorzi cinematografici. La problematica del divorzio nella commedia filmica italiana 1950-1970*, p. 188.

⁴⁵⁶ S. Mondadori, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 40.

⁴⁵⁷ Nadia Riccio, *Divorzi cinematografici. La problematica del divorzio nella commedia filmica italiana 1950-1970*.

della [sua] rinascita in chiave brillante»⁴⁵⁸), peraltro da protagonista indiscussa⁴⁵⁹ (per la prima volta in Italia, un film brillante viene retto completamente da un'attrice donna⁴⁶⁰).

Anche la fisicità dell'attrice diventa importante ai fini del messaggio del film: non assimilabile al canone di bellezza mediterraneo, è come se producesse «un cortocircuito rispetto alle tradizionali aspettative connesse al ruolo di moglie e di madre»⁴⁶¹. È proprio la sua bellezza anticonvenzionale e moderna a modificare gli standard estetici per quanto riguarda le attrici italiane del periodo. Per interpretare Assunta, il suo aspetto viene evidentemente modificato e “sicilianizzato”, ma comunque traspare la sua peculiarità dando quindi al personaggio una particolare sfumatura e una credibilità maggiore nel momento in cui si deve adattare all'ambiente britannico.

Anche a livello visivo viene curata dal direttore della fotografia Carlo di Palma (allora compagno della Vitti) un'immagine «molto colorata, molto pop, lucida come le riviste di moda, in stile con una Londra un po' idealizzata, come la vedevamo noi italiani provinciali»⁴⁶². Il regista afferma che l'ambientazione del film poteva essere anche la Francia o la Germania, ma l'Inghilterra in ultima istanza è «il paese più evoluto per ciò che riguarda i rapporti fra uomo e donna», argomento principe del film⁴⁶³.

Il viaggio di Assunta si compone di diverse tappe (non solo geografiche, ma anche emotive

⁴⁵⁸ D. Pavesi, *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso Franca Viola*, p. 83.

⁴⁵⁹ Monicelli racconta a riguardo: «Quindi nel pensare alla protagonista del soggetto de *La ragazza con la pistola* ho pensato a lei. Non l'avessi mai fatto: è stata una tragedia, il produttore si voleva ritirare. Mi disse: «Perché proprio la Vitti che è un personaggio tragico?». Ma io ho insistito, ho tenuto duro e il film è slittato di un anno almeno, intanto mi proponevano altre attrici». (C. Borsatti, *Monica Vitti*, p. 81 versione digitale). Inoltre sostiene: «mi sembra che abbia le doti Istrioniche adatte per fare una parte comica. E l'unica attrice comica italiana sulla quale si possa costruire un personaggio comico, come si farebbe per un Gassman, un Sordi, un Manfredi...» (M. Maffei, *Monica Vitti ha la pistola ma non spara*, in *Noi donne*, 30 dicembre 1967, p. 33).

«Analogamente al caso di Sandrelli, il fatto che questa parabola si incardini su Vitti, attrice-diva della quale la stampa sottolinea a più riprese l'inconsueta scelta di restare nubile, invita a interrogarsi su una possibile incidenza dello stardom nell'atteggiamento di rifiuto non solo nei confronti del matrimonio riparatore ma anche del matrimonio in genere, almeno laddove percepito come unico luogo di realizzazione femminile» (D. Pavesi, *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso Franca Viola*, p. 84).

La stessa Vitti afferma: «Per una donna non avere un marito alle spalle può essere un handicap, la donna che si avventura da sola nella vita si trova in difficoltà. Anche se lavora, produce ed è in gamba, è sempre una donna. Nei suoi riguardi si ragiona in modo razzista. La si vorrebbe solo moglie e madre». (M. Maffei, *Monica Vitti "ragazza con la pistola" spara sul cinema italiano*, in *Noi donne*, n. 43, 2 novembre 1968, pp. 4-5).

⁴⁶⁰ C. Borsatti, *Monica Vitti*.

⁴⁶¹ D. Pavesi, *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso Franca Viola*, p. 85.

⁴⁶² S. Mondadori, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, p. 40.

⁴⁶³ M. Maffei, *Monica Vitti ha la pistola ma non spara*, in *Noi donne*, Anno XII, n. 51, 30 dicembre 1967, p. 33.

e sentimentali) e in ognuna di queste prende consapevolezza dei propri limiti e inizia a decostruire una parte della cultura che ha sempre assimilato. Tuttavia, verosimilmente, il percorso non è privo di ostacoli, di cui seguono alcuni esempi.

Durante un soggiorno a Sheffield, Assunta conosce e si affeziona a John, un meccanico che la aiuta nella sua ricerca di Vincenzo. La porta in una discoteca pomeridiana, dove un ragazzo cerca di ballare con insistenza con lei che, per difendersi, lo colpisce con la borsa, ma poi chiede a John di prendere le sue parti e di dargli una lezione, in qualità di uomo. La sua idea è che la protezione femminile debba provenire obbligatoriamente da una figura maschile, in quanto considerata più autorevole e rispettabile, e dalla violenza come unico mezzo per preservare l'onore. John decide di assecondare il desiderio della ragazza pur non essendo convinto. La invita poi a casa sua, promettendole di rispettare la sua volontà e assicurandola riguardo le proprie intenzioni. Mentre guardano la televisione, però, Assunta rimane delusa dall'attenzione di John verso la partita piuttosto che al suo corpo, associando l'assenza di *avances* con la mancanza di mascolinità. Esprime questo concetto con una frase che riprende il discorso pronunciato dal padre di Peppino Califano in *Sedotta e abbandonata*: «Il vero uomo ci deve provare, ma la vera donna si deve difendere».

Quando John decide di tentare un approccio, Assunta reagisce molto male e lo respinge con forza per poi rinchiudersi a chiave nella sua stanza, nella completa confusione di John che non capisce il comportamento della ragazza e quali siano le sue reali aspettative.

Il pregiudizio di Assunta però non riguarda solo gli uomini, ma anche l'atteggiamento delle ragazze inglesi, di cui non comprende i comportamenti libertini e indipendenti anche all'interno della coppia: secondo la sua opinione, sono delle scostumate senza pudore.

Un altro episodio significativo avviene a Bath, quando Assunta all'ospedale conosce il dottor Osborne e se ne innamora. Il medico, che non comprende né condivide gli ideali e gli obiettivi della ragazza, riesce gradualmente a dissuaderla dal suo desiderio di vendetta, ad emanciparsi economicamente e adottare le usanze inglesi, sebbene ancora con alcune remore perché le sue perplessità non sono facili da eliminare. In seguito a un'udienza in tribunale tra Osborne e la ex moglie, che mantengono rapporti pacifici, il dottore propone di organizzare una visita allo zoo tutti insieme e Assunta dimostra che la distanza culturale non è ancora stata appianata: non comprende come conciliare questa situazione con la sua morale intrisa di una possessività e di una gelosia estrema nella vita di coppia. Verò è che l'emancipazione di Assunta non appare soltanto frutto della sua consapevolezza e volontà autonoma, ma in parte si plasma (o per lo meno viene stimolata) sugli ideali dell'uomo amato.

La prova finale del percorso di Assunta si manifesta con la riapparizione di Vincenzo, che

la costringe a scegliere, se restare convinta dei suoi ideali e portare a termine la missione che si era imposta, o se tentare di cambiare la sua vita con i mezzi offerti dal nuovo ambiente in cui si trova. L'uomo suppone di avere un potere su Assunta visti i loro trascorsi e la considera sottomessa, così è lui a dettare le condizioni di un possibile futuro insieme: in primo luogo le fa una proposta di matrimonio; a cui dovrebbe far seguito un trasferimento a Catania, dove nessuno possa avere pregiudizi nei loro confronti in modo da poter ripartire da zero. Questo, chiaramente, comporterebbe una totale perdita di libertà e di autonomia da parte della ragazza.

Sebbene Vincenzo abbia trascorso più tempo in Inghilterra, lontano dalla Sicilia, non è riuscito a creare rapporti significativi con le donne inglesi perché è ancora pervaso dalla mentalità maschilista del suo paese. Da un lato, fino all'arrivo di Assunta, per Vincenzo l'Inghilterra costituisce la condizione ideale, per cui può frequentare diverse donne senza doverle sposare o temere una vendetta da parte delle famiglie⁴⁶⁴. Dall'altro, però, la sua volontà è di possedere le sue donne e controllarle, come gli è stato insegnato. Per lui ciò che è successo con Assunta gli dà il diritto decisionale su lei e il suo corpo.

La ragazza indulge nelle attenzioni dell'uomo, accetta le sue proposte e passa con lui la notte. La mattina successiva, però, è Vincenzo a ritrovarsi solo e abbandonato. Assunta è in viaggio per raggiungere l'uomo che ama davvero, il dottor Osborne, pronta ad allontanarsi dal suo passato, dall'oppressione della sua educazione e tradizione per abbracciare un nuovo orizzonte, proprio nello spirito del Sessantotto. La scena finale in cui la ragazza è sulla nave e fuma una sigaretta con aria impenetrabile mostra la sua nuova serenità e libertà, lontana da Vincenzo che nel mentre la maledice: «bottana eri e bottana sei rimasta».

Nell'ultimo scambio tra i due conterranei si può osservare la loro sostanziale differenza, che rappresenta la discrepanza che il regista nota tra lo spirito di adattamento delle donne, dotate di una maggiore apertura mentale e in prima linea nella sfida allo status quo, e degli uomini, più ancorati alle tradizioni patriarcali⁴⁶⁵. Monicelli infatti, in un'intervista per *Noi Donne*, dichiara:

Le forme di ribellioni più evidenti sono originate dalle donne, se qualcosa cambia in meridione è merito delle donne. L'uomo in generale è sempre più restio ad ammettere che le proprie donne (la moglie, la

⁴⁶⁴ I.A. Wodzka, *Gender and commedia all'italiana*.

⁴⁶⁵ «Invero, l'epilogo derisoriamente circolare de *La ragazza con la pistola*, in cui è l'ormai spregiudicata Assunta a sedurre e abbandonare Macaluso, non potrebbe inscenare meglio la rabbiosa incredulità del maschio di fronte a una femminilità che non solo non si adegua più alla consueta assegnazione delle parti ma che addirittura le ribalta per gettare il maschio nel ridicolo». (D. Pavesi, *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso Franca Viola*, p. 85).

fidanzata, la sorella) possano raggiungere l'emancipazione in fatto di sentimenti. Sono possessivi, conservatori, così come le donne sono moderne e disponibili verso idee nuove⁴⁶⁶.

Nell'ottobre del 1968 Suso Cecchi D'Amico commenta che «il film fa la radiografia di una società che per fortuna piano piano sta scomparendo, almeno è nei voti...»⁴⁶⁷.

Seppur basato su situazioni reali e comuni, chiaramente questo tipo di scambi tra i personaggi è volutamente esagerato per portare all'estremo il lato ridicolo del codice d'onore. Nelle parole del regista: «Le regole dell'onore del Sud sono una fonte quasi banale di riso. La verginità è un valore intangibile, come le corna, e i meridionali reagivano allo scempio con violenza. L'uso sconsiderato, esasperato fino all'irrealtà, della violenza è un elemento comico»⁴⁶⁸. All'alba del 1968, è possibile prendersi gioco di queste usanze retrograde senza scatenare grande dissenso, in quanto sono ormai percepite come generalmente superate e lontane dalle vite dei cittadini, quindi si presume che non ci sia più bisogno di prendere troppo seriamente tali argomenti⁴⁶⁹. Sempre Monicelli spiega:

Il delitto d'onore è stato ampiamente trattato dal cinema, non credo di poter aggiungere altro. Del resto le cose in Sicilia stanno cambiando. Franca Viola insegna. Perciò io penso che oggi questo argomento vada visto in chiave ironica. A parte il fatto che secondo me la critica si fa meglio con la satira che col dramma, in quanto il dramma è sempre un'esaltazione dei valori che si vogliono distruggere»⁴⁷⁰.

Monica Vitti a tal proposito afferma: «Questo film (...) l'ho fatto per ridicolizzare il delitto d'onore, per prenderlo in giro. È possibile che per un furto uno vada in galera vent'anni e chi ammazza, con il pretesto dell'onore, se la cavi con poco? La gente ride, si diverte. Sono molto contenta di divertire»⁴⁷¹. La scelta stessa di un'interprete femminile come ipotetica autrice del delitto d'onore sembra costituire, oltre ad un'anomalia, un attacco implicito, attraverso la ridicolizzazione e il paradosso (con l'inversione dei ruoli di vittima e carnefice), a tale pratica, di retaggio quasi esclusivamente maschile.

⁴⁶⁶ M. Maffei, *Monica Vitti ha la pistola ma non spara*, in *Noi donne*, anno XXII, n. 51, 30 dicembre 1967, p. 33.

⁴⁶⁷ S.C. D'Amico, in *Gente*, Milano, 9 ottobre 1968.

⁴⁶⁸ S. Mondadori, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, p. 40.

⁴⁶⁹ N. Cullen, *Love, Honour, and Jealousy. An Intimate History of the Italian Economic Miracle*.

⁴⁷⁰ M. Maffei, *Monica Vitti ha la pistola ma non spara*, in *Noi donne*, Anno XXII, n. 51, 30 dicembre 1967, p. 33.

⁴⁷¹ M. Maffei, *Monica Vitti "ragazza con la pistola" spara sul cinema italiano*, pp. 4-5.

«E' un film sul delitto d'onore?»

«In un certo senso sì, ma è una commedia che si propone soprattutto di divertire. Il film verte sul contrasto fra la chiusa mentalità meridionale e quella aperta della gioventù inglese. Proprio da questi contrasti dovrebbero scaturire situazioni abbastanza divertenti, e, a loro modo, istruttive» (*Ibidem.*)

Su *La Stampa* un mese dopo l'uscita un articolo intitolato *Monica Vitti rinuncia al «delitto d'onore»* recita:

Durante quella caccia Assunta respira aria britannica e vi si adatta. Scopre che al mondo non ci sono solo i Vincenzi, conosce più giovanotti, s'innamora d'un medico, diventa fotomodella. Alla cupa siciliana, che mescolava insieme morale e sensualità, sottentra, anche nel fisico, una ragazza d'oggi, snodatissima. È allora che il siculo, rimasto sempre siculo, cala al vischio e vorrebbe sposare la trasformata Assunta. Ma in lei i vecchi impianti etnici sono crollati in un polverone di gioia; e il pretendente, che ormai non le dice più nulla, se ne va scornato, tra debiti lazzi. L'evoluzione della ragazza siciliana (di lei sola, si badi: l'uomo è irredimibile) al costume moderno, è la trovata del film⁴⁷².

4.2.2. *La matriarca*: il desiderio sessuale femminile in primo piano

Un altro esempio cinematografico che rappresenta il clima del 1968 è *La Matriarca*, film di Pasquale Festa Campanile uscito nel dicembre di quell'anno.

Racconta della storia di Margherita, detta Mimi, una giovane donna che solo dopo essere rimasta vedova scopre che il marito possedeva un altro appartamento a sua insaputa. Dopo aver trovato le chiavi, entra nella lussuosa *garçonniere* dove il defunto coniuge si incontrava con altre donne con cui sperimentava ogni tipo di pratica sessuale. Mimi rimane colpita dalla cosa non tanto per il tradimento, ma per non essere mai stata resa partecipe delle curiosità del marito. Decide quindi di iniziare ad usare l'appartamento al fine di scoprire sé stessa e le proprie inclinazioni e pulsioni sessuali, con l'aiuto del libro *Psychopatia sexualis* dello psichiatra Richard Freiherr von Krafft-Ebing (di cui cita anche alcuni passaggi), uno dei primi testi a trattare di patologie sessuali e diverse parafilie, sadismo, masochismo. Intraprende così un viaggio costellato di incontri con amici e sconosciuti, destando però i timori della madre, che la sollecita a farsi visitare nella clinica di un amico. Mimi incontra quindi il dottor De Marchi, con cui nasce una particolare simpatia. Infine il dottore, innamorato e deciso a non lasciarla andare, la convince a sposarlo.

Festa Campanile racconta così il suo film in alcuni articoli usciti durante la lavorazione:

Gli uomini che fanno arte, sia cinema che letteratura, o teatro, continuano a trattare la donna secondo la concezione tradizionale, con un misto di moralismo e di puritanesimo, negandole il diritto ad esprimersi

⁴⁷² *La Stampa*, 27 settembre 1968, p. 6.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid,3/page,6/articleid,0122_01_1968_0220_0006_7779851/, consultato il 20/07/2023.

liberamente e a vivere in autentica parità con l'uomo (...). Alla donna, cavallerescamente, ho dedicato il mio primo film, "Un tentativo sentimentale". E contro la curiosa ambiguità che l'uomo italiano continua a tenere nei suoi confronti, ho costruito anche quelli successivi. Ma ammetto che il mio è un punto di vista poco popolare. Presso gli uomini ed anche presso le donne, le quali non sempre hanno il coraggio di fare una vera scelta di vita⁴⁷³.

Sarà una demistificazione del sesso così come lo si intende oggi. Sarà il viaggio di una ragazza alla scoperta del mondo erotico dell'uomo contemporaneo. Un viaggio in chiave ironica, grottesca e corrosiva. (...) La ragazza (...) non è turbata per il fatto che il marito la tradiva, ma dalla constatazione che lo scomparso coniuge non le aveva mai neppure parlato di tali sistemi amatori. Così la vedova decide di vivere le stesse esperienze del marito per poter scoprire la complessità del mondo sessuale dell'uomo. Una scoperta che susciterà in lei molta ilarità⁴⁷⁴.

Sul percorso di Mimi, un articolo su *Europa* continua:

Comunque, anche il film che attualmente sta girando, «La matriarca», è una storia che ruota intorno ad un personaggio femminile, una giovane vedova che alla morte del marito scopre di essere stata «rispettata», esclusa cioè da quei piaceri che egli segretamente assaporava anche con le amiche più intime della moglie. In una chiave ironica e divertita, quindi, comincia questa specie di viaggio di Alice nel paese delle meraviglie, la scoperta delle complicazioni e varianti del sesso da parte dell'avvenente vedovella, fino a scoprire che l'erotismo può anche essere gioia e allegria, quando c'è l'amore e la sincerità del trasporto⁴⁷⁵.

Il film viene descritto all'epoca come una «satira dell'erotismo come fissazione morbosa»⁴⁷⁶, che si inserisce nel panorama del biennio del 1968-1969, in cui si allargano i temi rappresentabili sul grande schermo, di pari passo con un allentamento del controllo censorio: processo iniziato con *La dolce vita* nel 1960 e continuato poi con film come *Teorema* di Pier Paolo Pasolini, *Grazie zia* di Salvatore Samperi. Esso costituisce un esempio di come sia il cinema popolare che il cinema d'autore siano determinati a esplorare ambiti

⁴⁷³ *Europa*, 21 Maggio 1968, p. 10.

http://www.archiviola stampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod.libera/action_viewer/Itemid.3/page.10/articleid.1534_02_1968_0119_0010_21632909/, consultato il 14/07/2023.

⁴⁷⁴ *Europa*, 25 marzo 1968, p. 23.

http://www.archiviola stampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod.libera/action_viewer/Itemid.3/page.7/articleid.1533_02_1968_0072A_0023_23485293/, consultato il 14/07/2023.

⁴⁷⁵ *Europa*, 21 Maggio 1968, p. 10.

http://www.archiviola stampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod.libera/action_viewer/Itemid.3/page.10/articleid.1534_02_1968_0119_0010_21632909/, consultato il 15/07/2023.

⁴⁷⁶ *La Stampa*, 21 aprile 1968, p. 15.

http://www.archiviola stampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod.libera/action_viewer/Itemid.3/page.15/articleid.0119_01_1968_0096_0015_7728939/, consultato il 15/07/2023.

considerati tabù fino a quel momento, spesso ottenendo anche ottimi riscontri di pubblico nonostante il divieto ai minori di 18 anni. Il personaggio femminile non viene visto con sarcasmo o paura misogina, ma come identità libera e pensante.

La caratteristica più apprezzabile di *La Matriarca* è senza dubbio la centralità della protagonista non come oggetto desiderato ma come soggetto desiderante: a differenza di molti film degli anni Sessanta, in cui la libertà femminile quando rappresentata era misera e comunque piegata e ridimensionata per non disturbare il mondo maschile, Mimi non si fa sedurre ma è lei a prendere l'iniziativa⁴⁷⁷.

Il regista è solito trattare temi scabrosi, tant'è che molte delle sue opere ruotano intorno all'ossessione e alla gelosia, che rendono i personaggi estremamente paranoici. In questo caso, centrale è il tema delle perversioni sessuali, ma è altrettanto fondamentale il contesto in cui il film è stato prodotto: Mimi vive, come viene definita nel film, «la sua privata rivoluzione sessuale», da ricca donna borghese annoiata che esplora il mondo del sesso in maniera libera. Il regista non sembra prendere una posizione netta riguardo il nascente movimento femminista, ma la pellicola elogia la libertà femminile e la trasgressione, richiamando i propositi della contestazione in atto e «in un'ottica di normalizzazione e accettazione della rivoluzione sessuale»⁴⁷⁸.

Qualche giorno dopo l'uscita del film nelle sale, la recensione del *Monthly Film Bulletin* riporta: «avvilita dall'ipocrisia che ammette che gli uomini applichino una morale alle loro mogli e un'altra alle altre donne, Mimi è determinata ad esplorare il mondo di illeciti intrighi di globuli (...) munita di una copia di Krafft-Ebing»⁴⁷⁹.

Il finale tuttavia mostra che «Margherita si dimostra femminista ma non troppo e finisce per rifugiarsi ancora una volta nel detestato matrimonio borghese»⁴⁸⁰. Il patto tra i novelli sposi implica anche un certo grado di sperimentazione, cosa che solitamente viene esclusa dalle narrazioni matrimoniali e relegata a scappatelle extraconiugali. L'istituzione del matrimonio però non viene realmente messa in discussione e la modernizzazione della coppia appare solo parzialmente compiuta. Mimi ad esempio si spoglia senza alcun problema in presenza del compagno nei luoghi più disparati, ma quando lui la esorta a farlo in una stazione di servizio, sotto gli occhi di diverse persone indiscrete, la sua emancipazione pare crollare:

⁴⁷⁷ A. Pezzotta, *La commedia borghese della rivoluzione sessuale in Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 5, 2014.

⁴⁷⁸ *Ivi* p. 98.

⁴⁷⁹ *La matriarca*, in *Monthly Film Bulletin*, Londra, vol. 36, fasc. 420, 1 gennaio 1969, p. 216.

⁴⁸⁰ G. Lupi, *La Matriarca di Pasquale Festa Campanile*, 6 maggio 2011.

<https://www.ingenerecinema.com/2011/05/06/la-matriarca-di-pasquale-festa-campanile/>, consultato il 27/07/2023.

sembra che a dettare il suo comportamento quindi sia sempre lo sguardo maschile oggettificante, sebbene il distacco in favore della modernità da film come *Sedotta e abbandonata* sia estremamente evidente.

4.3. L'Italia degli anni Settanta

Nel corso degli anni Settanta in Italia si verificano diversi processi che rientrano, a livello scientifico, nell'ambito di studio della storia della sessualità. In seguito alla cosiddetta “rivoluzione sessuale”, che ha comportato un profondo cambiamento dei costumi e dell’approccio alla sfera sessuale, prende il via una serie di eventi destinati a segnare la storia contemporanea del paese. Fondamentale per giungere a questo punto è il testo del medico Wilhelm Reich dal titolo *The Sexual Revolution*, che viene pubblicato in tedesco per la prima volta nel 1936 e in inglese nel 1945. Proprio questo titolo dà origine allo slogan politico adottato dai giovani manifestanti e dai movimenti della Contestazione tra gli anni Sessanta e Settanta. Il discorso sulla sfera sessuale, dunque, attraverso un periodo costellato di proteste che mettono in discussione l’assetto politico e sociale occidentale, raggiunge il suo culmine, sebbene abbia origini più lontane: per questo motivo gli storici preferiscono usare il termine “liberalizzazione” piuttosto che “rivoluzione”⁴⁸¹. Un processo di grande rilevanza è costituito da una progressiva normalizzazione del discorso sessuale accompagnata da ciò che Fiammetta Balestracci e Catia Papa definiscono «nuove tendenze alla volgarizzazione maschile delle istanze rivoluzionarie»⁴⁸².

Il sesso viene ampiamente sfruttato commercialmente come oggetto di consumo dai media e dalle pubblicità, processo che anticipa la nascita del porno di massa e da cui originano un insieme di discorsi orbitanti che comprendono l’abuso sessuale sui minori e in generale i crimini sessuali. Taluni mettono in relazione la violenza sessuale (pubblica e domestica) alla liberazione dei costumi e alla crisi della società patriarcale.

Alcuni cambiamenti legislativi, tra cui la sentenza n. 126 che depenalizza l’adulterio femminile, la n. 898 che introduce il divorzio e la n.191 sulla legalizzazione delle pratiche contraccettive, hanno fatto sì che il campo della libertà sessuale si allargasse notevolmente, implicando un’evoluzione significativa dei diritti delle donne e dei giovani⁴⁸³.

⁴⁸¹ F. Balestracci, C. Papa (a cura di), *L'Italia degli anni Settanta. Narrazioni e interpretazioni a confronto*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2019.

⁴⁸² *Ivi* p. 170.

⁴⁸³ *Ibidem*.

In seguito alla riconsiderazione dei ruoli di genere e delle relazioni affettive ad essere messa in discussione è la conformazione dell'istituzione familiare. In particolare dell'oppressione insita in essa, che le giovani donne si rifiutano di accettare ulteriormente al fine di ottenere maggior spazio per costruire una vita privata in cui il proprio potere decisionale possa essere esercitato liberamente. Insomma, «essere libere e indipendenti diventava un obiettivo da raggiungere al più presto»⁴⁸⁴.

Il sociologo Anthony Giddens affronta questo discorso nel libro *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne* (1988), secondo il quale si è verificato un'emersione di discorsi solitamente regolati privatamente nella sfera pubblica, rendendoli di pertinenza collettiva, portando ad un indebolimento del senso del pudore.

4.3.1. L'approvazione della legge sul divorzio

Per la rivoluzione della concezione familiare italiana due sono le leggi fondamentali della prima metà degli anni '70: la legge n. 898 sul divorzio del 1970 (seguita dal referendum del 1974 che ne conferma la validità) e la legge n. 151 del 19 maggio 1975 sulla riforma del diritto di famiglia. Queste comportano una nuova parità nei ruoli genitoriali, mettendo in discussione l'autorità esclusiva della figura del *pater familias* sugli altri membri del nucleo familiare e sulle decisioni comuni⁴⁸⁵.

Già nel 1965 ha origine il processo che porta all'approvazione della legge nel 1970. Il deputato del PSI Loris Fortuna presenta un progetto di legge alla Camera che scatena un forte dibattito, portato avanti soprattutto dal Partito Radicale e dalla Lega italiana per l'istituzione del divorzio (LID)⁴⁸⁶. Tale proposta si combina ad un'altra e prende il nome di “Legge Fortuna-Baslini” n. 898, ossia *Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio*⁴⁸⁷.

I gruppi più conservatori insistono per l'istituzione di un referendum, convinti di poter abrogare la legge in tempi brevi. Con grande stupore, la partecipazione dei cittadini alle urne è molto alta, pari all'87,72%, di cui i no corrispondono al 59,26% (19.138.300 elettori) e i sì al 40,74% (13.157.558 elettori)⁴⁸⁸. I dati sottolineano che il discorso sta particolarmente a cuore

⁴⁸⁴ D. Giachetti, *Alle origini della rivoluzione sessuale*, 2013, p. 4.

⁴⁸⁵ S. Curti, S. Fornari, *Un'analisi sociologica della violenza di genere attraverso il cinema italiano*, in *Fuori Luogo. Rivista Di Sociologia Del Territorio, Turismo, Tecnologia*, Vol. 4, n. 2b, 2020, pp. 10-19.

⁴⁸⁶ M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Referendum sul divorzio - speciale 1974-2014*.

https://www.camera.it/leg17/537?shadow_mostra=23937, consultato il 4/07/2023.

agli italiani e li spinge a mobilitarsi, dimostrando anche agli scettici che la popolazione è più progressista di quanto si immaginasse. Il 1974 segna un ulteriore indizio di un cambiamento della mentalità nazionale in favore di un abbandono di alcune tradizioni verso la modernità⁴⁸⁹.

L'approvazione delle due leggi propone un ulteriore slittamento dal bene collettivo della famiglia e dell'istituzione religiosa alla preservazione del diritto individuale, più paritario e non più soggetto allo stringente «modello gerarchico tra i generi e le generazioni e [volto] a cancellare il principio secondo cui la famiglia era considerata una "società naturale" con strutture e confini immutabili»⁴⁹⁰.

4.3.2. La riforma sul diritto di famiglia

La riforma sul diritto di famiglia intende modificare diversi articoli del codice civile del 1942 e mettere in pratica quanto menzionato dall'art. 29 della Costituzione, che recita che «il matrimonio è ordinato sull'eguaglianza morale e giuridica dei coniugi», ma fino a quel momento messa in secondo piano per rispettare la «garanzia dell'unità familiare» menzionata in seguito. Come ampiamente discusso e dimostrato in precedenza, all'interno del nucleo familiare è il padre, il *pater familias*, il capo incaricato di dettare le regole: alla moglie non resta che seguire la condizione civile del coniuge, adottarne il cognome e seguirlo nei suoi spostamenti (art. 144).

Un articolo di *Europa* pubblicato il 23 Aprile 1975 dal titolo *La civile e attesa riforma diventa legge. Rivoluzione in famiglia* riporta:

Da settembre le famiglie italiane diventeranno più moderne e più libere. La rivoluzione pacifica del nuovo diritto di famiglia, diventato legge ieri sera, comincerà a sviluppare i suoi effetti dopo 120 giorni dalla pubblicazione sulla «Gazzetta Ufficiale». Nel frattempo, i mariti, le mogli e i figli potranno cominciare a rendersi conto di come cambierà radicalmente l'organizzazione interna della famiglia. «È un atto di liberazione, che viene approvato mentre si compie il trentesimo anniversario della resistenza antifascista», ha commentato il Ministro della Giustizia Reale. Ad essere «liberati» saranno le donne e i figli, l'«oppressore» del quale vengono limitati i diritti e i poteri, è il padre, finora capo famiglia assoluto. Finalmente la democrazia è entrata anche all'interno della famiglia.

L'articolo procede poi a ricapitolare i maggiori cambiamenti pratici che la legge comprende: riguardo la comunione dei beni, la legge precedente favoriva il marito, mentre

⁴⁸⁹ F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*.

⁴⁹⁰ *Ivi* p. 75.

adesso i beni accumulati durante il matrimonio sono effettivamente comuni a entrambi, salvo diverse richieste davanti al notaio. Per quanto riguarda la potestà genitoriale, che prima spettava solo al padre, il quale aveva il potere di decidere per i figli, dev'essere esercitata dai due genitori concordi, salvo decisioni del giudice. Sul riconoscimento dei figli, anche quelli nati all'esterno del matrimonio possono essere riconosciuti dal padre o dalla madre (anche se legati in matrimonio al concepimento), senza dover automaticamente dare il cognome del coniuge. I figli nati all'interno e all'esterno del matrimonio hanno, dunque, gli stessi diritti. Riguardo il cognome, la moglie può conservare il proprio al quale segue quello del marito, norma che «sottolinea il profondo rinnovamento provocato dalla legge»⁴⁹¹.

Lo stesso giorno *La Stampa* pubblica l'articolo *Dopo 9 anni e 3 legislature, definitivo consenso della Camera. Storica riforma del diritto di famiglia. Diventa assoluta la parità tra i coniugi*:

Anche stavolta ha ottenuto una larghissima messe di «sì»: hanno cioè votato in favore tutti i gruppi, dalla dc al pci, contro soltanto il msi mentre i liberali si sono astenuti. (...) Il ministro della Giustizia, on. Reale, che ne fu il primo presentatore, ha voluto esprimere stasera tutta la sua soddisfazione per il fatto che in circa dieci anni di discussione la riforma abbia conquistato sempre nuovi consensi, superando la diffidenza e le preoccupazioni con le quali era stata accolta all'inizio. «Che il momento conclusivo di questa realizzazione, che essendo prima di tutto un fatto di grande importanza morale vuole essere matrice di concordia, libertà e rispetto umano, si verifichi in questo momento, mentre la collettività italiana è turbata dalle risse, dalla violenza, dal rigurgito di disperate volontà di sopraffazione, è motivo insieme — ha aggiunto il ministro repubblicano — di riflessione amara e di fermo proposito di restituire al più presto al nostro Paese, con l'impegno di tutti gli onesti, il volto sereno della libertà e della democrazia». Il capo del gruppo democristiano della Camera, on. Piccoli, ha dichiarato che la riforma costituisce un atto legislativo tra i più qualificanti della legislatura ed ha auspicato che «la pace e la concordia familiare che la nuova legge esalta come pilastro dell'unità familiare possa, proiettandosi all'esterno, dare un ugual fondamento all'intera nazione»⁴⁹².

Sebbene la riforma stabilisca che «con il matrimonio il marito e la moglie acquistano gli stessi diritti e assumono i medesimi doveri» (nuovo art. 143), alcuni passaggi rimangono controversi. Per esempio, la moglie deve comunque aggiungere il nome del marito dopo il proprio e non può passarlo ai figli. Inoltre, nonostante le decisioni riguardanti la vita familiare

⁴⁹¹ *Europa*, 23 Aprile 1975, p. 1.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.1/articleid.1493_02_1975_0089_0001_20828328/, consultato il 14/07/2023.

⁴⁹² *La Stampa*, 23 Aprile 1975, p. 1.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid.3/page.1/articleid.1106_01_1975_0093_0001_15848261/, consultato il 14/07/2023.

debbano essere prese di comune accordo, in casi estremi, è solo il padre a poter prendere «provvedimenti urgenti e indifferibili». Perciò la situazione complessiva è nettamente migliorata, ma non del tutto risolta - come scrive la professoressa Antonella Sarti, «cacciato dalla porta, il capofamiglia rientrava, in alcune occasioni, dalla finestra»⁴⁹³.

4.4. Il cinema italiano nel 1970

Tanto nella storia del cinema quanto in quella della sessualità, gli anni Settanta costituiscono un punto di rottura. Fondamentale in tal senso è stata la pubblicazione dei tre volumi della *Storia della sessualità* di Michel Foucault (1976, 1984), che si è diffuso e ha portato importanti sviluppi teorici anche in Italia a partire dal 1978. Davanti a tale progresso il cinema non rimane indifferente: è infatti il mezzo prediletto del periodo per diffondere pubblicamente narrazioni sessuali con un forte riscontro popolare.

Nella stagione tra il 1969 e il 1970 si contano 74 titoli di film erotici, mentre nella stagione precedente sono 59. I titoli delle pellicole in questione manifestavano una nuova audacia nel trattare tematiche che fino a pochi anni prima erano decisamente considerate tabù: è il caso ad esempio di *Orgasmo* (Umberto Lenzi, 1969), *Dove vai tutta nuda?* (Pasquale Festa Campanile, 1969) e molti altri. Balestracci e Papa scrivono che «la rivoluzione sessuale del cinema e dei consumi degli anni Settanta aveva spogliato le donne e le aveva rese protagoniste della propria sessualità, riproponendo sullo schermo una versione aggiornata della proiezione del desiderio maschile»⁴⁹⁴.

La sala cinematografica, dunque, dona maggiore visibilità a tale tematica e favorisce la discussione pubblica, ma al contempo veicola una riconsiderazione identitaria.

La sceneggiatrice Cristina Borsatti tuttavia nota una tendenza dura a morire: «mentre si consumano un po' dappertutto le liberazioni sessuali e le rivoluzioni dei costumi», scrive, «l'italiano tipo che interessa alla commedia non è libero per niente. È incastrato all'interno di deprimenti matrimoni borghesi. Ma l'idea, al solito, è di mettere in burla, e questa Italia le occasioni per farlo le porge sempre su un piatto d'argento»⁴⁹⁵.

Tuttavia questa tesi viene confutata da alcuni interessanti film, come ad esempio *La cagna* (Marco Ferreri, 1972), tratto dalla novella *Melampus* di Ennio Flaiano. Il film racconta di un

⁴⁹³ R. Sarti, *19 maggio 1975: la riforma del diritto di famiglia*, 17 maggio 2019. <https://www.rivistailmulino.it/a/19-maggio-1975>, consultato il 15/07/2023.

⁴⁹⁴ F. Balestracci, C. Papa (a cura di), *L'Italia degli anni Settanta. Narrazioni e interpretazioni a confronto*, p. 183.

⁴⁹⁵ C. Borsatti, *Monica Vitti*, p. 90 (versione digitale).

rapporto di potere e sottomissione tra Liza, che svolge il ruolo della cagna, e Giorgio, che rappresenta il padrone, consumatosi su un'isola deserta. Evidente è la critica mossa dal regista all'istituzione della coppia e alla categoria degli intellettuali. Questi due temi sono fortemente discussi in seno ai movimenti del '68: per quanto riguarda il primo, si acuisce prima coi moti studenteschi e poi definitivamente con l'imporsi del movimento femminista, mentre il secondo, che si manifesta a partire dai primi anni Sessanta, nel decennio seguente raggiunge il proprio apice con la cosiddetta "ribellione delle professioni". Il film rispecchia il clima dentro il quale sorge, facendo accenni al neofemminismo e a come questo abbia influenzato la vita di coppia negli anni '70⁴⁹⁶.

4.4.1. *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*

«Ma come, vogliamo l'omo libero, siamo oltre il possesso dell'omo sull'omo, quindi s'ha da essere anche contro il possesso dell'omo sulla donna, non ti pare?»

-Nello Serafini in *Dramma della Gelosia*

Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca) è un film di Ettore Scola del 1970.

Per il regista e i colleghi del periodo le preoccupazioni morali sono solitamente secondarie, mentre l'enfasi viene posta sul presente grottesco che mira a dipingere la decadenza sociale moderna.

Anche in questo caso, come per il precedente lavoro *Il commissario Pepe* (1969), viene mostrato in particolar modo il quadro politico e culturale che li ha prodotti⁴⁹⁷ e rappresenta una svolta nel percorso non solo dell'autore ma di tutto il genere⁴⁹⁸. La pellicola racchiude al suo interno generi differenti: il melodramma sentimentale, il romanzo popolare, la tragedia, la parodia, la commedia e lo psicodramma.

Il critico cinematografico *Roberto Ellero* nota che:

Il nocciolo del film, come aveva già fatto Germi con 'Divorzio all'italiana', rientrava perfettamente in quella medesima prospettiva che al regista premeva evidenziare, nella quale i problemi dei sentimenti, dell'amore e del sesso, in Italia si risolvono con la frode, l'inganno, le mille furbizie ed anche con il delitto.

⁴⁹⁶ A. Tovaglieri, *La dirompente illusione. Il cinema italiano e il sessantotto 1965-1980*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2014.

⁴⁹⁷ E. Bispuri, *Ettore Scola. Un umanista nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma, 2006.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

La narrazione non è lineare, ma lega insieme diversi frammenti, narratori, punti di vista. I personaggi in questo modo possono raccontare in prima persona le loro azioni e le loro ragioni interiori. Queste diverse voci che intervengono unite a continui interrogativi (ad esempio le numerose domande poste dal commissario a Oreste) compromettono l'andamento della storia. Inoltre, vengono utilizzate soluzioni narrative "stranianti", che comprendono anche la frequente rottura della quarta parete e l'uso di sequenze in soggettiva durante il racconto, talvolta simulando un monologo ad alta voce o rivolgendosi direttamente allo spettatore. Il film non pretende di dare una spiegazione univoca all'andamento dei fatti, ma intende mostrare la molteplicità e diversità dei punti di vista offerti, sia dei personaggi che del regista. Costituisce inoltre una rivisitazione parodistica dei temi del romanzo popolare, come la passione, l'amicizia e la morte, in un mondo in cui i personaggi sono persone umili e semplici.

La storia si apre quando il dramma di cui parla il titolo già si è compiuto e carabinieri, giornalisti e fotoreporter sono sulla scena del delitto, tra le cassette della frutta del mercato, osservati da una folla di passanti. Due uomini, che si scoprono essere i protagonisti Oreste e Nello, inscenano un accoltellamento. Il ruolo di Adelaide viene invece impersonato da un uomo baffuto che si finge morto, scatenando un forte effetto comico, mentre la vera Adelaide è la voce narrante che introduce lo spettatore alla vicenda. Dopo questa prima scena, la storia viene raccontata attraverso un flashback che ripercorre gli episodi che hanno causato il delitto, ma il racconto viene spesso interrotto per dare spazio a interventi di vario genere.

Si riparte quindi dalla Festa dell'Unità in un'ambientazione desolante e colma di spazzatura, in cui la fioraia Adelaide si dichiara a Oreste, carpentiere comunista che aveva adocchiato in precedenza mentre passava davanti alla sua bancarella di fiori. L'uomo è però sposato con una donna più anziana che vuole che il tradimento venga punito e a tal fine si rivolge al maresciallo dei carabinieri. Quando le viene ricordato che l'adulterio non è più perseguibile, decide di farsi giustizia da sola sfogando violentemente la sua gelosia contro l'altra donna, che deve essere portata urgentemente in ospedale. Ad ostacolare ulteriormente la loro storia subentra Nello, un pizzaiolo toscano conosciuto da Oreste durante una manifestazione e diventato suo grande amico. In occasione di questo incontro i due confrontano le loro visioni riguardo la vita di coppia. Nello dichiara tranquillamente di intrattenersi con moltissime donne (il suo comportamento viene definito durante le indagini «le attitudini al libertinaggio di Serafini») e poi spiega al compagno: «all'amore unico e possessivo non ci credo mica. Anzi, non lo trovo giusto. Ma come, vogliamo l'omo libero, siamo oltre il possesso dell'omo sull'omo, quindi s'ha da essere anche contro il possesso

dell'omo sulla donna, non ti pare?». Oreste invece concepisce le relazioni amorose come una proprietà soprattutto del lato fisico della donna: molto spesso parlando di Adelaide il lato sessuale e passionale sono al centro, raccontando dettagli espliciti delle sue performance intime. Risponde all'amico che il possesso dell'amata amata è l'unica proprietà dell'uomo lavoratore, e che quindi va protetta a costo di uccidere.

Tempo prima Adelaide e Oreste erano stati alla pizzeria di Nello, che aveva fatto per lei una pizza a forma di cuore per conquistarla. I tre diventano inseparabili e presto Nello e Adelaide si avvicinano. Il triangolo amoroso però non è sostenibile, quindi una scelta diventa inevitabile e man mano che la storia si evolve, la gelosia diventa sempre più opprimente ed esasperante. Così la donna propone di continuare a frequentare entrambi e di eliminare smanie di possesso e di esclusività, ma le reazioni scatenate sono molto diverse. Nello si ritiene un sostenitore dell'amore libero e accetta di buon grado, ma Oreste non si rivela capace di controllare la gelosia e il tentativo sfocia in una rissa che spinge Adelaide a fuggire lasciando i due uomini nel letto.

La donna tenta così di rinunciare ad entrambi e di lasciarsi tutto alle spalle fidanzandosi, sotto consiglio della sorella, con un macellaio. Non riuscendoci tenta il suicidio, seguita da Nello, che non vuole vivere senza di lei. Sopravvissuti entrambi, Adelaide, commossa dalla sua devozione, accetta di sposarlo, mentre Oreste in preda al delirio cerca di riconquistarla con incantesimi d'amore. Insieme ad un compagno ad un comizio del sindaco di Roma, Oreste riflette sulle somiglianze tra l'amore e la politica, chiedendo «una sofferenza d'amore può in qualche modo essere collegata alla lotta di classe?», e arrivando alla conclusione che Adelaide gliel'abbia portata via il capitalismo⁴⁹⁹, cercando di aggrapparsi alla politica per risolvere i suoi dilemmi. In effetti questi sono gli anni in cui cresce la consapevolezza che anche il personale sia politico, diventando poi uno slogan femminista, e che quindi sia necessario confrontarsi pubblicamente a riguardo. Il film racconta anche della nascita dei partiti storici di sinistra e della partecipazione dei giovani alla vita politica, che crea anche forti legami personali come tra Oreste e Nello.

Quando Oreste viene sorpreso dal passaggio dell'amata e del rivale vestiti in abiti nuziali, la sua possessività delirante prende il sopravvento: si scaglia contro la donna e nella lotta la trafugge con delle cesoie, uccidendola. L'amore, il cosiddetto "impeto di gelosia", non ha niente di romantico ma c'entra solo col possesso ed è proprio la "pazzia di gelosia" la ragione per cui a Oreste, nonostante la sua richiesta della pena di morte, viene riconosciuta l'infermità

⁴⁹⁹ *Ibidem.*

mentale ed è condannato a passare diversi anni al manicomio giudiziario (più volte durante il film Oreste dice ad Adelaide di amarla “come un pazzo”).

Alla fine, nonostante i tentativi dei protagonisti di costruirsi dei valori tramite i discorsi di riviste e partiti politici, non sono riusciti a sfuggire ad un retaggio culturale secolarmente pervasivo.

La Stampa lo definisce così nell'articolo *Un "Dramma della gelosia" popolare, comico e impegnato* del 1 Maggio 1970:

È un film popolaresco, ma tutt'altro che popolarescamente narrato; un film comico, ma tutt'altro che facile; un film sovraccarico, e qualche poco fiaccato da ambizioni stilistiche che fanno capo al rifiuto di raccontare le cose semplicemente, dentro un tono omogeneo. Tale industriosità di linguaggio, che appare soprattutto nella seconda parte dove il film accusa rigiri e lungaggini pur di giungere alla durata, ormai canonica, delle due ore, oltre che nella prima, dà felicissimi risultati ed è poi compensata da quello che ci sembra il maggior pregio di questa pellicola: una fresca intuizione dell'anima popolare, espressa senza cedimenti fino all'epilogo, quando il tragico s'innesta nel «quotidiano» senza guastarlo. (...)

Composito e in parte compiaciuto di echeggiare le più moderne tendenze di spettacolo, lo stile non è però freddo, anzi pervaso, come s'è detto, di calda simpatia per quei poveretti, cui è fatto parlare un linguaggio altrettanto spiritoso quanto meditato⁵⁰⁰.

I personaggi di Scola sono perlopiù dei perdenti, delle figure eccentriche al di fuori della norma sociale. Spesso vivono a lato delle “figure della storia ufficiale”, sono degli ultimi: è il caso di Oreste, carpentiere, e Adelaide, fioraia, professioni che non vengono spesso raffigurate nel cinema. La sua idea è di dare anche agli umili lavoratori la possibilità di essere protagonisti delle storie e dei sentimenti che sembravano coinvolgere solo aristocrazia o borghesia⁵⁰¹. Questa classe proletaria viene ampiamente influenzata dalla cultura popolare: il cinema, la televisione, i giornali e i fotoromanzi. Per trasmettere ancora di più il gusto popolare allestisce la narrazione come se fosse costituita da un susseguirsi di vignette provenienti da un fotoromanzo dell'epoca, comprese anche le battute simili a didascalie⁵⁰². Il linguaggio utilizzato dalla pellicola per raccontare il delitto è quello tipico della cronaca nera giornalistica⁵⁰³ (già l'espressione “dramma della gelosia” viene usata molto nei racconti di questo tipo), mentre i personaggi hanno un modo di esprimersi peculiare. La loro parlata li

⁵⁰⁰ *La Stampa*, 1 Maggio 1970, p. 7.

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task_search/mod_libera/action_viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0131_01_1970_0091_0007_6360366/, consultato il 16/07/2023.

⁵⁰¹ E. Bispuri, *Ettore Scola. Un umanista nel cinema italiano*.

⁵⁰² R. Ellero, *Ettore Scola*, Il castoro, Milano, 1996.

⁵⁰³ P. Carrano, *Il pretesto della gelosia*, in *Noi Donne*, Anno XXV, n. 23, 6 giugno 1970.

rappresenta, ad esempio Adelaide si rifà ai fotoromanzi, mentre quella dei due uomini deriva dalle loro idee politiche. Unisce quindi i toni della cronaca nera alle tinte rosa del romanzo d'amore.

La giornalista Patrizia Carrano descrive così Adelaide e le sue aspirazioni:

E come lettrice di fotoromanzi, parla soltanto di cuori infranti, vite spezzate, destini travolti. Lei la vita la concepisce soltanto così, e non potrebbe fare diversamente, perché niente altro le è stato propinato. E poiché per lei l'amore è tutto, rappresenta un altare a cui sacrificare ogni anelito, poiché l'uomo amato deve essere nello stesso tempo un padrone da adorare e un infante da coccolare, sfida le botte truculente della moglie di Oreste e resiste impavida ad ogni raccomandazione sostenendo che siccome Oreste è «l'uomo suo», lei tutto può sopportare⁵⁰⁴.

Gli sceneggiatori Age e Scarpelli portano avanti, con *Dramma della gelosia*, quello che sarà un trittico composto anche da *Straziami ma di baci saziati* (Dino Risi, 1969) e *Romanzo popolare* (Mario Monicelli, 1974), anche detto trio delle “parodie dei linguaggi popolari”⁵⁰⁵.

L'aspetto condiviso dalle tre opere è la rappresentazione di triangoli amorosi, tradimenti e sentimenti contrastanti raccontati all'interno della nuova cultura televisiva nazionale.

Questo tipo di commedia “neo-paesana” è ricca di riferimenti musicali e ai fotoromanzi del periodo, facendo una satira che si basa sul desiderio della popolazione di emulare i modelli mostrati dai media, ovvero sulla “borghesizzazione” dei ceti meno abbienti⁵⁰⁶. Tuttavia, a differenza degli altri due film, in quello di Scola si ravvisa una minor voglia di divertirsi e una tendenza maggiore alla tragedia, come testimonia infatti il finale (nel 1970 si intravede già un decennio che accentuerà i tumulti sociali ed economici già emersi e la commedia all'italiana si avvicina sempre di più al melodramma). Nel libro *I film di Ettore Scola* gli autori definiscono la storia un «rapporto conflittuale (...) a livello proletario fra traumi psicologici e amorosi, tra nevrosi e sentimenti»⁵⁰⁷.

Come nota lo studioso Marco Gargiulo, «la società alle soglie degli anni Settanta sta andando incontro a importanti mutamenti, ma non troppo rapidamente, almeno stando a come Ettore Scola rappresenta i rapporti di coppia nel ceto popolare affacciato sulla nuova decade»⁵⁰⁸ (e infatti è proprio Oreste a dichiarare in pizzeria «anche se adesso noi nuotiamo nel benessere, noi siamo sempre coloro di una volta, italiani antichi e allegri»).

⁵⁰⁴ *Ivi*, pp. 32-33.

⁵⁰⁵ C. Borsatti, *Monica Vitti*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ R. Vittori, P.M. De Santi, *I film di Ettore Scola*, Gremese Editore, Roma, 1987, p. 98.

⁵⁰⁸ M. Gargiulo, *Gli insulti cinematografici. I film degli anni Sessanta*, in *Quaderns d'Italia*, n. 25, 2020, pp 27-46, p. 42.

Patrizia Carrano scrive su *Noi Donne* che il problema dei protagonisti ha radice «nella disperazione di non riconoscersi più nei modelli che loro erano stati forniti, e nella assoluta mancanza di una autonomia individuale»⁵⁰⁹, ossia non essere riusciti ad autodefinirsi se non attraverso frasi e pensieri che gli sono stati proposti già confezionati⁵¹⁰. I tre protagonisti infatti dimostrano di essersi ingabbiati con le loro stesse mani in un sistema che non favorisce la libera espressione dei sentimenti, tramandata culturalmente dall'educazione familiare: la monogamia è l'unica forma relazionale approvata, poco importa se sia opprimente e, come dimostra Oreste, basata sul possesso del corpo e dei sentimenti femminili, in controtendenza con la professione dell' "amore libero" del Sessantotto. L'idea di amore che si iscrive nel matrimonio e nella rigidità delle sue strutture che non presuppongono una vera uguaglianza, come già si è visto, è sempre stata largamente appoggiata dalla legislazione e dalle istituzioni. Dai discorsi dei tre protagonisti si deduce facilmente che negli anni Settanta, nonostante gli enormi cambiamenti che il paese ha subito negli anni precedenti, la parità è ancora molto lontana e il discorso sulla sessualità, seppur ampliatosi enormemente, ancora deve essere approfondito (nonostante Adelaide affermi che con Nello ha «sfranto le severe regole dell'amore»). Gli antichi concetti di onore, gelosia amorosa e possesso, insomma, non sono debellati completamente e provocano ancora delle gravi ripercussioni.

4.5. Il controllo patriarcale e l'oppressione femminile raccontati dalla rivista *Effe* nel 1973 e 1974

Gli anni Settanta hanno anche segnato l'inizio di diverse pubblicazioni femministe importanti per il panorama italiano: oltre a *Effe* (1973), nascono *Donnawomanfemme* (1975) e *Sottosopra* (organo di diffusione di alcuni gruppi femministi milanesi a partire dal 1973). La prima è la pubblicazione femminista più duratura del periodo e anche l'unica a godere di una distribuzione nazionale e a comparire nelle edicole, mentre le altre sono perlopiù caratterizzate da una saltuarietà e da una distribuzione indipendente e sovversiva⁵¹¹.

⁵⁰⁹ P. Carrano, *Il pretesto della gelosia*.

⁵¹⁰ «Nel comportamento di Adelaide, Oreste e di Nello, non c'è proprio nulla che non ci si aspetti. Tutto è scontato, perché i tre protagonisti sono il frutto di una precisa tipologia la poi che non può e non deve comportarsi in un modo diverso (...). Pur regalando risate numerose, l'ultimo film di Ettore Scola, "Dramma della gelosia" è la storia amara di tre proletari che non riescono a riconoscersi nei modelli che la società tenta loro di imporre. Qui soltanto sta il loro dramma: nella disperazione di non riconoscersi più nei modelli che loro erano stati forniti e nella assoluta mancanza di una autonomia individuale» (P. Carrano, *Il pretesto della gelosia*).

⁵¹¹ F. Paoli, *La controinformazione femminista nelle pagine di Effe*, in *Genesis*, VII (1/2), 2008, 247-278.

Il primo numero risale al febbraio 1973 ed è Gabriella Parca a scrivere le premesse della rivista nell'articolo *Perché EFFE?*

Ancora un settimanale femminile? si chiederanno sgomenti lettrici e lettori vedendo EFFE in edicola. In realtà di settimanali femminili ce ne sono anche troppi, tutti perfettamente confezionati per operare il lavaggio dei cervelli con le loro smaglianti fotografie di moda, con i loro pettegolezzi sulla vita privata di «artisti» e teste coronate, con i loro consigli che mirano invariabilmente, si parli di sesso o di cucina, a mantenere la donna nel suo ruolo di essere complementare dolce e sottomesso, di pianeta che brilla solo di luce riflessa da quel sole che è l'uomo.

Non a caso tutti questi settimanali sono sempre diretti da uomini, e maschili sono i cervelli che li guidano con mano sicura, mentre le donne — come musulmane non ammesse in moschea — restano fuori dalla stanza dei bottoni. Confezionando un prodotto destinato al pubblico femminile, questi uomini dicono di interpretarne i desideri — secondo loro le donne si accontentano di poco, sogni ed evasione — ma in realtà impongono i modelli di una società maschile ed androcentrica, creano i bisogni artificiali del consumismo, ed agitano falsi problemi per tenere lontane le donne da quelli veri.

Effe vuole al contrario esprimere il punto di vista delle donne, raccogliere le loro esperienze, dare loro una voce, informarle su ciò che le riguarda e far sì che possano elaborare un'opinione personale a riguardo.

[EFFE] inoltre vuole aprir loro gli occhi su tutti gli inganni, gli abusi, le ingiustizie che da sempre vengono compiute a loro danno, in nome di una «legge naturale» che è ormai tempo di rivedere. (...) Infatti le donne hanno sempre parlato attraverso una mediazione maschile, cercando di adeguarsi ad una logica che non era la loro, anche quando essa faceva a pugni con la loro personale esperienza. (...) Che cosa vuol dire EFFE? F è la lettera iniziale di femminismo, il movimento al quale si ispira il nostro settimanale, pur non essendo legato ad alcun gruppo in particolare⁵¹².

Già nel primo numero nell'articolo *articolo 3 della costituzione: i cittadini sono tutti uguali ma le donne sono meno uguali degli altri* (titolo particolarmente indicativo), l'autrice Clara Piccone e la politica Grazia Francescato scrivono:

Ovvio che la società patriarcale capitalista vezzeggi le casalinghe, gratificandole di una mitologia grondante di caramellose ipocrisie: «L'angelo del focolare» permette al sistema un notevole risparmio di quattrini e vale quindi lo spreco di qualche vuoto mito. (...) Il diritto al lavoro passa così per il dovere di sobbarcarsi anche l'altro lavoro, e per soprammercato di non abdicare ai ruoli tradizionali di moglie, madre e interprete dei cosiddetti «valori della femminilità». Se fosse giustamente pagata per tutte queste prestazioni, il sistema crollerebbe. È opportuno dunque non farle prendere coscienza. A questo scopo il

⁵¹² G. Parca, *perché effe?*, in *Effe*, n. 0, febbraio 1973.

ghetto isolato della famiglia — tante isole parcellizzate e senza contatti tra loro — serve magnificamente allo scopo.

Tra le varie battaglie perseguite dalla redazione, una particolarmente importante è quella dell'oppressione femminile all'interno della coppia e insita nell'amore romantico eterosessuale, che rende le donne soggette agli uomini di cui sono innamorate e complici di un mantenimento della disparità di genere⁵¹³. La ridiscussione dei meccanismi relazionali portata dal movimento femminista ha permesso un ampliamento del discorso sulla sessualità femminile, sempre e comunque associata all'amore romantico e alla coppia monogama⁵¹⁴.

Anche il tema della gelosia viene discusso nella rivista e diventa a tutti gli effetti un problema femminista: vengono condotte delle indagini riguardo la visione delle donne italiane sul significato dell'amore nella loro vita. Ciò che ne deriva è che la gelosia è una delle manifestazioni che certifica che l'amore nella coppia eterosessuale sia oppressivo e legato all'idea di possesso, perciò insitivamente misogina e legata alla mancanza di potere delle donne all'interno della relazione⁵¹⁵ («e poiché la gelosia nasce dal possesso o dal desiderio del possesso, e quindi comunque dalla paura di essere private di un oggetto, come potrebbero le donne essere gelose? La gelosia è un problema maschile, non il nostro»⁵¹⁶).

Il concetto di oppressione all'interno del nucleo familiare viene trattato spesso nelle pagine della rivista. La giornalista Vanna Vannuccini nell'aprile 1975 scrive:

La famiglia continua a non essere messa in discussione perché non si mette in discussione il ruolo tradizionalmente attribuito alla donna di essere solo moglie, madre e delegata speciale alla sfera dell'emotività e degli affetti. (...) Cambiare la famiglia significa quindi rovesciare i rapporti esistenti tra uomo e donna, rifiutare i ruoli prefissati, rompere quelle migliaia di cellule contrabbandate come oasi di sicurezza e di felicità⁵¹⁷.

Un altro tema largamente trattato, soprattutto nel 1974 riguardo al referendum, è quello del divorzio, per esempio:

Il referendum sul divorzio è invece una grande occasione per aprire una lotta sulla famiglia, per liberare proprio la donna dalla sua identificazione e dipendenza rispetto all'istituzione, alla sua «socializzazione per interposta persona», alla sua condizione asservita, cui corrispondono sì un certo numero di servili

⁵¹³ P. Morris, *Feminism and Emotion: Love and the Couple in the Magazine Effe (1973–1982)*, in *Italian Studies*, Vol. 68, 2013, pp. 378-398.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ L. Foletti, *La gelosia. Sostantivo plurale maschile*, in *Effe*, Marzo 1974, n. 3, pp. 28-31.

⁵¹⁷ V. Vannuccini, *compagno padrone*, in *Effe*, aprile 1975.

privilegi, ma pagati con l'emarginazione, l'infelicità, la riduzione a oggetto. L'unico modo, il taglio giusto secondo il quale le donne possono e debbono entrare in questa battaglia, mi pare non quello di prendere una posizione difensiva piccolo-femminile, bensì mettere tutti e due i piedi nel piatto e aprire una battaglia di fondo contro ciò che la famiglia significa in questa società: infelicità costrizione emarginazione distorsione e nevrosi collettiva. Questa battaglia non si può fare se non si va fino in fondo alle ragioni per le quali a questa società interessa una famiglia stabile, costrittiva, privatistica, gerarchica, se dunque la battaglia del referendum non individua le controparti politiche, e non pone obiettivi che vanno oltre l'ottenimento del divorzio⁵¹⁸.

In occasione dei risultati del referendum viene pubblicato l'articolo *Hanno vinto le donne*, che esprime la gioia e il sollievo della redazione nella vittoria del "no":

È stato un NO liberatorio, come gridato da diciannove milioni di bocche aperte ad un respiro, finalmente, più lungo. E come volete che non abbiano partecipato, e magari anche dominato questo NO le donne? Un milione e mezzo in più degli uomini, erano, nel voto del 12 maggio, ed hanno dimostrato, con quel voto, di conoscere ormai la propria oppressione in una misura che nessun osservatore politico qualificato era stato capace di prevedere. (...) Dicendo NO, le donne hanno detto SI' alla propria liberazione, alla gioia di un rapporto vivo e non putrefatto con l'uomo, alla fierezza di essere infine interlocutrici intelligenti dei propri figli e non le loro schiave ricattate. Tra due ipotesi di vita — al di là degli astratti schemi della politica tradizionale — le donne non hanno avuto dubbi⁵¹⁹.

E ancora sul divorzio Adele Cambria scrive nel 1974:

(...) E per quanto le statistiche al riguardo siano ancora parziali, si può dire che l'iniziativa del divorzio, in questi tre anni in Italia, è stata presa dalle donne (invece che dagli uomini) più di quanto si possa immaginare: se è vero che l'uomo italiano ha le caratteristiche che certo cinema (di Fellini, di Sordi) sia pure esasperandole nel grottesco ci rappresenta: la tendenza all'harem, alla non-scelta, l'ingordigia del bambino viziato e, al fondo, insicuro, che — almeno in tema di donne — vuole tutto: la madre dei suoi figli, l'amante «ragutiera» (come si dice in Piemonte), più il capriccio, l'avventurata, la evasione⁵²⁰.

A ridosso della discussione della riforma sul diritto di famiglia, Danielle Turone nel febbraio 1973 esprime le proprie perplessità nell'articolo *Dopo anni e anni di gestazione nasce già vecchio il nuovo diritto di famiglia*.

Per quanto riguarda l'art. 135, scrive «cosa c'è di diverso rispetto a prima? L'ultima parola spetta sempre al padre. (...) E infatti la donna che emerge dal nuovo diritto di famiglia, è ancora a sprazzi una minorenne, a sprazzi una donna con pieni diritti».

⁵¹⁸ L. Menapace, *Sul divorzio: divorzio per chi?*, in *Effe*, marzo 1974.

⁵¹⁹ *Hanno vinto le donne*, in *Effe*, giugno 1974.

⁵²⁰ A. Cambria, *divorzio. sarà imperfetto ma deve sopravvivere*, in *Effe*, aprile 1974.

Prosegue poi:

«il coniuge (art. 72) che ha contribuito in modo notevolmente superiore all'altro alla creazione del patrimonio comune ed i suoi eredi possono chiedere al tribunale una diversa ripartizione. A tal fine deve tenersi adeguato conto dell'attività casalinga svolta nell'ambito della famiglia, e del contributo di lavoro recato nell'educazione dei figli e nell'azienda familiare comune. In ogni caso la ripartizione non può attribuire a ciascuno dei coniugi una quota inferiore al quarto». In caso di separazione, quindi, hanno diritto a metà patrimonio ciascuno solo quei coniugi che vi hanno contribuito in uguale misura cioè con stipendi uguali, cosa che capita raramente persino nei casi in cui ambedue i coniugi sono liberi professionisti. Tutte le altre categorie di lavoratori e tutte le casalinghe, che sono ancora la maggioranza delle donne, dovranno accontentarsi di quel «quarto» di patrimonio e ritenersene ampiamente soddisfatte.

Le conclusioni sono quindi molto chiare:

Non basta togliere dal codice la parola «patria-potestà» lasciando integro il concetto, o concedere alla donna di mantenere il proprio cognome «aggiungendo quello del marito», per credere di aver dato alle donne la parità. Questa la donna potrà ottenerla solo quando, oltre ai rapporti inter-familiari, muterà tutta l'organizzazione sociale, quando le sue possibilità di studio, di lavoro saranno uguali a quelle degli uomini, quando il «costo» di una maternità non verrà addebitato al solo nucleo familiare ma diverrà un costo «sociale», quando alloggi, servizi sociali ed assistenziali organizzati, toglieranno la donna dal ghetto delle quattro mura domestiche. La nuova legge sulla famiglia dà alle donne nuovi diritti, ma la parità è ancora lontana⁵²¹.

⁵²¹ D. Turone, *dopo anni e anni di gestazione nasce già vecchio il nuovo diritto di famiglia*, in *Effe*, febbraio 1973.

Conclusioni

Con questo lavoro ho esaminato le trasformazioni che hanno investito i ruoli di genere e la famiglia tradizionale nel nostro Paese attraverso le pellicole più rappresentative della commedia all'italiana. Alla luce di un profondo cambiamento sociale e di costume portato dal boom economico e di una nuova rilevanza assunta dagli studi sulla sessualità, si voleva verificare se il grande schermo fosse stato partecipe di questi cambiamenti e avesse contribuito alla rimodellazione della società italiana lungo due decenni fondamentali per quanto riguarda l'acquisizione di alcuni importanti diritti civili.

Si è tracciato un percorso che ha inizio dalla fine degli anni Cinquanta quando, di fronte ad un forte e rapido cambiamento dello stile di vita della popolazione, uomini e donne si sono trovati ad interrogarsi sul ruolo della modernità nell'ampliamento dei confini di una rigida morale tradizionale. Grazie al libro-inchiesta *Le italiane si confessano* (1959) si ha avuto conferma di un diffuso sentimento di insoddisfazione da parte delle donne nel rivestire i ruoli tradizionali e nel continuare ad essere relegate alla vita domestica e coniugale. Lo dimostra anche Francesca, la protagonista di *Nata di marzo* i cui tentativi di emancipazione e indipendenza vengono continuamente sminuiti da un marito troppo conservatore. Abbiamo visto come la violenza fisica non fosse l'unico mezzo utilizzato per mantenere le donne in una posizione di subalternità e come la volontà di controllo e di possesso del corpo, della sessualità e dei sentimenti femminili costituissero pratiche altrettanto diffuse e storicamente e culturalmente costruite nel corso dei secoli. Sono state perciò interiorizzate tanto dagli uomini quanto dalle donne, come testimoniato dal pensiero e dalle opere di filosofi quali, tra gli altri, Simone De Beauvoir, Karl Marx e Friedrich Engels.

Mi sono chiesta come mai, sebbene infedeltà e vicissitudini matrimoniali fossero tra i temi più discussi e rappresentati anche nel cinema, l'approvazione di una legge sul divorzio continuasse a tardare, ricostruendo l'iter che ha visto contrapporsi per anni sostenitori e detrattori. Un punto di vista fondamentale, che ha portato l'attenzione sul problema anche all'estero, è fornito da Pietro Germi in *Divorzio all'italiana*, che già dal titolo dimostra come il nostro paese costituisca un'eccezione rispetto alla legislazione dei paesi europei a noi vicini. Siamo passati attraverso l'analisi di due importanti inchieste della prima metà degli anni Sessanta, condotte rispettivamente da Lieta Harrison e Gabriella Parca: la prima, *Le svergognate*, ha tracciato un quadro sull'importanza dell'onore e della verginità femminile in Sicilia, mentre la seconda, *I sultani*, ha descritto il contesto generale della morale nazionale

riguardo le tematiche della sessualità, del divorzio e della vita di coppia. L'arrivo del Sessantotto anche in Italia ha rivoluzionato il modo di intendere gli ambiti ora citati, insieme alla libertà femminile. Il cinema ha raccolto questi elementi e si è aperto ad un nuovo panorama di immagini e di racconti, più audaci, come dimostrano film come *La matriarca e La ragazza con la pistola*. In tal modo abbiamo constatato che anche le protagoniste di queste pellicole hanno iniziato ad evolvere, ad esprimere più chiaramente i loro desideri, a ribellarsi ad un destino già scritto e insoddisfacente, a mostrarsi come soggetti pensanti e agenti nel mondo.

Il punto di arrivo della ricerca - solo per questioni cronologiche, non perché l'argomento sia esaurito, anzi - non può necessariamente restituire una visione univoca e priva di ambiguità rispetto alla modernizzazione del paese. Nel 1970 l'approvazione della legge sul divorzio dimostra un'effettiva volontà di innovazione da parte dei cittadini (soprattutto delle cittadine) e film come *Dramma della gelosia*, sebbene le vicende narrate non siano poi così distanti dalla realtà, possono prendersi gioco della possessività maschile perché considerato ormai un problema "vecchio". Per contro viene indetto dai movimenti più conservatori della società un referendum per l'abrogazione della legge del '70 (che però vede la vittoria dei "no") e allo stesso tempo la riforma del diritto di famiglia del 1975, senz'altro fondamentale, presenta ancora dei residui di una cultura patriarcale che dà sempre alle figure maschili l'ultima parola e che sarà complicato debellare completamente. Basti pensare che per l'abolizione del delitto d'onore e del matrimonio riparatore bisognerà aspettare il 1981. Questo processo di decostruzione, che oggi è estremamente vivo seppure ancora lontano dal punto di arrivo, si può comprendere solo attraverso una conoscenza dei prodromi e delle ragioni che hanno portato determinati usi a inserirsi così profondamente all'interno delle pratiche sociali e culturali del nostro Paese. Il cinema in particolare ha rivestito un ruolo di fondamentale importanza: è stato in grado con tutta la sua forza comunicativa di rendersi interprete dei fatti, di rispecchiare e talvolta criticare un paese tanto culturalmente e storicamente ricco quanto complesso e contraddittorio.

Bibliografia

G. Bachmann, *Look, Gideon...*, in *Film Quarterly*, Vol. 30, n. 3, 1977, pp. 2-11.

G. Baglioni, *I giovani nella società industriale. Ricerca sociologica condotta in una zona dell'Italia del nord*, Vita e Pensiero, Milano, 1962.

F. Balestracci, *La sessualità degli Italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 ad oggi*, Carocci, Roma, 2020.

F. Balestracci, C. Papa (a cura di), *L'Italia degli anni Settanta. Narrazioni e interpretazioni a confronto*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2019.

F. Barbano, *Introduzione*, in G. Rovera, *Delitto d'onore*, Eri, Torino, 1984.

L. Bayman, *The Operatic and the Everyday in Post-war Italian Film Melodrama*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2014.

S. Bellassai, *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003, pp. 105-137.

S. Bellassai, *La legge del desiderio: il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma, 2006.

S. Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011.

A. Bini, *Male Anxiety and Psychopathology in Film: Comedy Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.

E. Bispuri, *Ettore Scola. Un umanista nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma, 2006.

G. Blumenfeld & P. McIsaac, *You Cannot Make the Revolution on Film. An Interview with Lina Wertmüller*, Cinéaste Vol. 7, n. 2, 1976, in D. Georgakas & L. Rubinstein (a cura di), *The Cineaste Interviews. On the Arts and Politics of the Cinema*, Chicago, Lakeview Press, 1983, pp. 7-9.

G. Bocca, *La scoperta dell'Italia*, Laterza, Bari, 1963.

P. Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, F. Ungar, New York, 1983.

A. Borgione, *Separazione coniugale e maltrattamenti domestici a Torino (1838-1889)*, in Feci, Schettini (a cura di), *La violenza contro le donne nella storia*, Viella, Roma, 2017, pp. 87-105.

C. Borsatti, *Monica Vitti*, L'Epos, Palermo, 2005.

A. Bravo, *Il fotoromanzo*, il Mulino, Bologna 2003.

G. P. Brunetta, L. Micciché, *Cinema Italiano degli anni 70: Cronache, 1969-1978*, Marsilio, Venezia, 1980.

L. Busetta, *Lune di miele all'italiana: cinema, matrimonio e famiglia attraverso il boom economico*, in *Immagine - Note di storia del cinema*, n. 20, Persiani, Bologna, 2019, pp. 199-217.

J. Butler, *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Bari-Roma, 2017.

V. Calabrò, *Storia di un contrastato tramonto: la legge abrogativa della causa d'onore e del matrimonio riparatore*, in M. A. Cocchiara, *Violenza di genere, politica e istituzioni*, Giuffrè editore, Milano, 2014, pp. 275-327.

E. Cantarella, *Homicides of Honor: The Development of Italian Adultery Law over Two Millennia*, in D. Kertzer, R. Saller (a cura di), *The Family in Italy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven, 1991, pp. 229-244.

F. Cantore, A. Minuz, *Italiani all'estero. Prospettive comparate per lo studio della commedia all'italiana*, in *La valle dell'Eden*, n. 37, 2021, pp. 47-60.

L. Cardone, M. Fanchi, *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, in *The Italianist*, n. 31, 2011, pp. 293-303.

L. Cardone, *Divorzio all'italiana e Sedotta e abbandonata*, in D. Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, Edizioni ETS, Pisa, 2016, pp. 53-58.

P. Carrano, *Malafemmina. La Donna Nel Cinema Italiano*, Guaraldi, Rimini, 1977.

C. Cascone, *Il sud di Lina Wertmüller*, Guida, Napoli, 2006.

U. Casiraghi, *L'Unità*, 29 ottobre 1964.

M. Cavina, *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*, Laterza, Bari-Roma, 2011.

T. Cioncolini, «*Questa legge non deve passare!*» *Chiesa, DC e Movimento cattolico nella battaglia sul divorzio (1968-1974)*, Europa Edizioni, Roma, 2019.

S. Colarizi, *Un paese in movimento. L'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Laterza, Roma-Bari, 2019.

C. Cosulich, *La scalata al sesso*, Immordino Editore, Milano 1969.

M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2010.

N. Cullen, *The case of Franca Viola: Debating Gender, Nation and Modernity in 1960s Italy*, in *Contemporary European History*, Vol. 25, n. 1, Cambridge University Press, febbraio 2016, pp. 97-115.

N. 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*, La Toletta, Venezia, 2017, pp. 179-205.

N. Cullen, *Love, Honour, and Jealousy. An Intimate History of the Italian Economic Miracle*, Oxford University Press, Oxford, 2019.

S. Curti, S. Fornari, *Un'analisi sociologica della violenza di genere attraverso il cinema italiano*, in *Fuori Luogo. Rivista Di Sociologia Del Territorio, Turismo, Tecnologia*, Vol. 4, n. 2b, 2020, pp. 10-19.

M. D'Amico, *La commedia all'italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

S.C. D'Amico, in *Gente*, Milano, 9 ottobre 1968.

J. Davis, *Conflict and Control: Law and Order in Nineteenth-Century Italy*, Humanities Press International, Atlantic Highlands, 1998.

S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il saggiatore, Milano, 2016.

E. De Cristofaro, *Retorica forense e valori di comunità. Questioni di onore in alcuni processi siciliani*, in F. Migliorino, G. Pace Gravina (a cura di), *Cultura e tecnica forense tra dimensione siciliana e vocazione europea*, il Mulino, Bologna, 2013, pp. 371-409.

J. Déléas, *Lina Wertmüller: Un Rire Noir Chaussé De Lunettes Blanches*, Trafford Publishing, Bloomington, 2009.

P. Detassis, *Ciao maschio*, in P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Il regista che amava le donne*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2015, pp. 29-37.

R. Diaconescu-Blumenfeld, *Regista di Clausura: Lina Wertmüller and Her Feminism of Despair*, in *Italica*, Vol. 76, n. 3, 1999, pp. 389-403.

W. W. Dixon, G.A. Foster, *A short history of film*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2013.

M. Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna, prima ed. 1975.

R. Ellero, *Ettore Scola*, Il castoro, Milano, 1996.

F. Endrighetti, *Le italiane scrivono alle riviste. Interpretare la «piccola posta» negli anni Cinquanta e Sessanta*, 2015.

F. Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, Newton Compton Editori, Roma, 1977.

F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935–1959*, Feltrinelli, Milano, 1979.

G. Ferri, *Nascita e realtà di una famiglia nuova*, in *Rinascita*, 1961, pp. 187-90.

G. Fiume, *Onore e società mediterranee*, in *Quaderni Storici*, vol. 23, n. 67 (1), 1988.

S. Freud, *A Special Type of Choice of Object Made by Men*, in P. Gay (a cura di), *The Freud Reader*, W. W. Norton & Company, New York, 1995, pp. 387-393.

U. Frevert, *Honour and /or /as Passion. Historical trajectories of legal defenses*, in *Rechtsgeschichte-Legal History*, n. 22, 2014, pp. 245-255.

G. Frezza, P. Cavallo (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Liguori, Napoli, 2004.

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

G. Gambetti, *Sedotta e abbandonata*, Cappelli, Bologna, 1964.

M. Gargiulo, *Gli insulti cinematografici. I film degli anni Sessanta*, in *Quaderns d'Italia*, n. 25, 2020, pp. 27-46.

R. Garlati, *Tra moglie e marito. Conflitti familiari e intervento del giudice nell'Italia postunitaria*, in "Acta Histriae", 21, 2013, pp. 233-256.

C. Geertz, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987.

D. Giachetti, *Alle origini della rivoluzione sessuale*, 2013.

D. Gilmore (a cura di), *Honour and Shame and the Unity of the Mediterranean*, American Ethnological Association, Washington, 1987.

V. Goddard, *Honour and Shame: The Control of Women's Sexuality and Group Identity in Naples*, in P. Caplan (a cura di), *The Cultural Construction of Sexuality*, Routledge, Londra, 1986, pp. 166-192.

G. Gorer, *Sex and Marriage in England Today. A Study of the Views and Experiences of the Under 45s*, Nelson, Londra, 1971.

M. Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003.

M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave Macmillan, Londra, 2004.

L. Harrison, *Le svergognate*, Edizioni di Novissima, Roma, 1963.

T. Harrison, *Divorce Italian style, or the Fiction of Marriage*, 2014.

M. Haskell, *Are women directors different?*, in K. Kay, G. Peary (a cura di), *Women and the cinema: a critical anthology*, Dutton, New York, 1977, pp. 429-435.

M. Haskell, *Holding My Own in No Man's Land. Women and Men and Film and Feminists*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

D. Herzog, *Sex After Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, Princeton University Press, Princeton, 2005.

S. C. Hughes, *Honourable murder: The delitto d'onore and the Zanardelli code of 1890*, in *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 25, n. 3, 2020, pp. pp. 229-251.

I. Kant, *La metafisica dei costumi*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

A. Kinsey, W. B. Pomeroy, C. E. Martin, *Il comportamento sessuale dell'uomo*, Bompiani, Milano, 1955.

A. Kinsey et al., *Il comportamento sessuale della donna*, Bompiani, Milano, 1955.

M. Landy, *Italian film*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

M. Lombardi, *Il magnifico cornuto*, in G. Morelli, G. Martini, G. Zappoli (a cura di), *Un'invisibile presenza. Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Il Castoro, Milano, 1998, pp. 113-120.

C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1974.

C. Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1978.

P. Luzzato Fegiz, A. Miotto, *La donna italiana si confessa. 45 mogli su 100 deluse dal matrimonio*, prima puntata, in *Oggi*, VII, 26, 28 giugno 1951.

G. Maina, *Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta*, in *Bianco e Nero*, n. 573, 2012, pp. 61-71.

G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Cinergie. Il cinema e le altre arti, Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, n. 5, 2014, pp. 5-11.

G. Maina, *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana*, in A. Benassi, S. Pezzini (a cura di), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2017, pp. 135-144.

L. Malavasi, *Questioni di famiglia*, in *Quaderni del CSCI. Italia, cinema di famiglie. Storia, generi e modelli*, n. 9, 2013, pp. 12-15.

V. Manzini, *Trattato di diritto penale italiano*, VII, Torino, 1951.

G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012.

A. Maraldi (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Sala di Proiezione*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 1994.

U. Mariani, *The 'Anti-Feminism' of Lina Wertmüller*, in *Annual of Foreign Films and Literature*, 2, 1996, pp. 103–114

A.J. Marqués Salgado, *Las grandes heroínas del cine. Las primeras escritoras y directoras en un mundo de hombres*, in *Revista internacional de culturas y literaturas*, n.13, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2013, pp. 74–85.

S. Martini, *Tre domande a Pietrangeli*, in *Cinema Nuovo*, n. 126, 1958, p. 132.

K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino, 2004.

La matriarca, in *Monthly Film Bulletin*, vol. 36, fasc. 420, Londra, 1 gennaio 1969.

P. McCarthy, *Italy since 1945*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

J. Michalczyk, *Italian Political Filmmakers*, Fairleigh University Press, Rutherford, 1986.

G. Moliterno, *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, Taylor and Francis, Milton Park, 2002.

G. Moliterno, *Historical Dictionary of Italian Cinema*, Scarecrow Press, Lanham, 2008.

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

Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Parigi, 1979.

E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2002.

P. Morris, *Feminism and Emotion: Love and the Couple in the Magazine Effe (1973–1982)*, in *Italian Studies*, Vol. 68, 2013, pp. 378-398.

G. F. Muggeo, *Johnny Dorelli: «l'idolo biondo delle signore». Da crooner dell'Italia del boom a corpo della commedia erotica italiana*, in F. Di Chiara, G. Rigola (a cura di), *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, V, n. 9, gennaio-giugno 2021, pp. 131-144.

E. Musi, *Le radici nascoste della violenza* in S. Ulivieri (a cura di), *Corpi violati. Condizionamenti educativi e violenze di genere*, FrancoAngeli, Milano, 2015, pp. 44-56.

C. Nubola, *Uomini che uccidono le donne. Processi e misure di clemenza in Italia tra anni '40 e '50*, in *Genesis. Rivista della Società italiana delle storiche*, II, 2019, pp. 105-125.

P. Ortoleva, *Naturalmente cinefili: il '68 al cinema*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, Vol. I, L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999, pp. 937-938.

M. Palmieri, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia* in *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: più che un club. Tifoserie e identità storiche*, n. 42, 2020, pp. 166-177.

F. Paoli, *La controinformazione femminista nelle pagine di Effe*, in *Genesis*, VII (1/2), 2008, pp. 1-32.

G. Parca, *Le italiane si confessano*, Parenti, Firenze, 1959.

G. Parca, *I sultani. Mentalità e comportamento del maschio italiano*, Rizzoli, Milano, 1965.

D. Pavesi, *Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso Franca Viola*, in M. Giori, T. Subini (a cura di), *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, VI, n. 11, Milano University Press, 2022, pp. 71-90.

A. Pergolari, *Una risata vi giudicherà. Giustizia e commedia (all')italiana*, in G. Vitiello (a cura di), *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2013, pp. 49-64.

A. Pezzotta, *La commedia borghese della rivoluzione sessuale in Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 5, 2014, pp. 96–107.

N. Recupero, *Onore e storia nelle società mediterranee. Un seminario internazionale a Palermo*, in *Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali*, n. 2, Viella, Roma, gennaio 1988, pp. 219-228.

J. Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2004.

J.D. Rhodes, *Divorce, Italian Style* in G. Bertellini, *The cinema of Italy*, Wallflower, New York, 2004.

R. Rich, *In the Name of Feminist Film Criticism*, in P. Erens (a cura di), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, pp. 27-47.

G. Rigola, *Ménage all'italiana. Ugo Tognazzi e le dinamiche di rapporto tra i sessi, tra cinema, identità maschile e discorsi sociali*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Università degli studi di Roma Tre, Roma, 2019, pp. 201-210.

S. Rigoletto, *The Italian Comedy of the Economic Miracle: L'italiano medio and Strategies of Gender Exclusion*, in *Italy on Screen: National Identity and Italian Imaginary*, L. Bolton, C. Siggers Manson (a cura di), Peter Lang, Oxford, 2010, pp. 35-49.

T. C. Riviello, *La donna nel cinema italiano*, Croce, Roma, 2001.

D. Rizzo, *Gli spazi della morale. Buon costume e ordine delle famiglie in Italia in età liberale*, Biblink, Roma, 2004.

O. Roselli (a cura di), *Cinema e diritto. La comprensione della dimensione giuridica attraverso la cinematografia*, Giappichelli, Torino, 2020.

G. Russo Bullaro, *Man in Disorder: The Cinema of Lina Wertmüller in the 1970s*, Troubador Publishing Ltd, Market Harborough, 2006.

R. Sansone (a cura di), *I fuorilegge del matrimonio. Testimonianze*, Edizioni Avanti!, Milano-Roma 1956.

A. A. Santucci (a cura di), *Ritorno alla natura: Supplemento al Viaggio di Bougainville*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

C. Saraceno, *The Italian Family from the 1960s to the Present*, in *Modern Italy*, IX, 2004, n. 1, pp. 47-57.

L. Schettini, *La violenza maschile contro le donne*, in S. Salvatici (a cura di), *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma, 2022, pp. 135-162.

E. Serio, *Gli gridai: Se mio padre non ti denuncia lo farò io*, in *Giornale di Sicilia*, 12 dicembre 1966.

M. Seymour, *Condiscendenza con affetto. Le due culture e la questione del divorzio in Italia vista dagli anglofoni (1900-1974)* in *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche - Italia giudicata*, IV / 1, 2005, pp. 1-27.

G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

L. Solaroli, *72 milioni di spettatori perduti nel cinema in Italia in quattro anni*, in *Filmcritica*, XI, n. 101, settembre 1960, pp. 616-19 cit. in G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*, Einaudi, Torino, 2003.

V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985.

A. Tovaglieri, *La dirimpente illusione. Il cinema italiano e il sessantotto 1965-1980*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2014.

P. Treves (a cura di), *Scritti Letterari*, Le Monnier, Firenze, 1981.

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

E. K. Van Ness, *Antonio Pietrangeli, the director of women: Feminism and Film Theory in postwar Italian Cinema*, Anthem Press, Londra, 2020.

F. Vassalli, *Del ius in corpus del debitum coniugale e della servitù d'amore, ovvero la dogmatica ludicra*, Roma, 1944.

R. Vittori, P.M. De Santi, *I film di Ettore Scola*, Gremese Editore, Roma, 1987.

R. T. Whitcombe, *The New Italian Cinema*, Secker & Warburg, Londra, 1982.

P. Willson, *Women in Twentieth Century Italy*, Bloomsbury Publishing, Londra, 2009.

M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, Ombre Corte, Verona, 2019.

I.A. Wodzka, *Gender and commedia all'italiana*, 2016.

Sitografia

(Siti consultati tra marzo 2023 e agosto 2023)

1967: *queste leggi devono passare*, in *Noi donne*, XXII, n. 3, 21 gennaio 1967.

<https://www.noidonnearchiviostorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=001216&pag=8>.

A. Barbato, *Il successo di Marco Bellocchio. L'arrabbiato di Piacenza*, 23 gennaio 1966.

<http://temi.repubblica.it/espresso-il68/1966/01/23/1%E2%80%99arrabbiato-di-piacenza/?printpage=undefined>.

B. Bellonzi, *L'urgenza di cambiare*, in *Noi donne*, Anno XXII, n. 21, 27 maggio 1967.

<https://www.noidonnearchiviostorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=001233&pag=8>.

A. Cambria, *divorzio. sarà imperfetto ma deve sopravvivere*, in *Effe*, aprile 1974.

<https://efferivistafemminista.it/2014/12/sara-imperfetto-ma-deve-sopravvivere/>.

P. Carrano, *Il pretesto della gelosia*, in *Noi Donne*, Anno XXV, n. 23, 6 giugno 1970.

<https://www.noidonnearchiviostorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=001418&pag=32>.

G. Del Pozzo, *Sesso a schermo panoramico* in *Noi Donne*, Anno XXIII, n. 41, 19 ottobre 1968.

<https://www.noidonnearchiviostorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=001334&pag=14>.

G. Fissore, *Al cinema nel Sessantotto*, in *Storicamente*, n. 5, 2009.

<https://storicamente.org/cinema-del-sessantotto>.

A. Galbiati, *Gli italiani allo specchio - Il magnifico cornuto*, in *Rapporto Confidenziale. Rivista digitale di cultura cinematografica*, 7 maggio 2013.

<https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=29226>.

C. Galeazzi, *“Perché sei donna”*, *Vice*, 28 ottobre 2013.

<https://www.vice.com/it/article/gqzmmm/perch-sei-donna-a9n5>.

F. Giuglietti, *Per chi critica la critica. Intervista ad Aurora Santuari, critica cinematografica di "paese sera*, in *Effe*, aprile 1977.

<https://efferivistafemminista.it/2014/11/per-chi-critica-la-critica/>.

Hanno vinto le donne, in *Effe*, giugno 1974.

<https://efferivistafemminista.it/2014/07/hanno-vinto-le-donne/>.

D. Jacobs, B. Riley, *Lina Wertmüller*, *Film Comment*, 12, 2, 1976.

<https://www.proquest.com/scholarly-journals/lina-Wertmüller/docview/210265585/se-2>.

La rivoluzione contraccettiva per una maternità consapevole,

<https://rivoluzioni.modena900.it/timeline/1941-1960/noi-e-il-nostro-corpo>.

Le leggi che devono passare. La parola a voi, in *Noi donne*, Anno XXII, n. 4, 28 gennaio 1967.

<https://www.noidonnearchiviostorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=001217&pag=6>.

Lenny Letter, *Director Lina Wertmüller on why she's not a feminist*, 30 marzo 2018.

<https://www.lennyletter.com/story/director-lina-Wertmüller-on-why-shes-not-a-feminist>.

G. Lupi, *La Matriarca di Pasquale Festa Campanile*, 6 maggio 2011.

<https://www.ingenerecinema.com/2011/05/06/la-matriarca-di-pasquale-festa-campanile/>.

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

<https://www.noidonnearchiviostorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=001239&pag=22>.

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

<https://www.noidonnearchiviostorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=001255&pag=32>.

M. Maffei, *Monica Vitti "ragazza con la pistola" spara sul cinema italiano*, in *Noi donne*, Anno XXIII, n. 43, 2 novembre 1968.

<https://www.noidonnearchiviostorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=001336&pag=4>.

A. Mancini, *Dove nasce l'oppressione femminile - un'analisi marxista*, 9 marzo 2021.
<https://www.marxismo.net/index.php/teoria-e-prassi/donne-e-rivoluzione/517-dove-nasce-l-oppressione-femminile-un-analisi-marxista>.

L. Menapace, *Sul divorzio: divorzio per chi?*, in *Effe*, marzo 1974.
<https://efferivistafemminista.it/2014/07/divorzio-per-chi/>.

J. Monaco, *Seduced and abandoned*, *Cineaste*, Vol. 32, Fasc. 3, New York, 2007.
<https://www.proquest.com/fiaf/docview/204841931/fulltext/4B4951915CBC4783PQ/7?accountid=13050>.

G. Nicolai, *La sincerità del matrimonio*, in *Noi donne*, Anno XVIII, n. 32, 10 agosto 1963.
<https://www.noidonnearchiviostorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=000899>.

G. Parca, *perché effe?*, in *Effe*, n. 0, febbraio 1973.
<https://efferivistafemminista.it/2014/07/perche-effe/>.

Referendum sul divorzio - speciale 1974-2014.
https://www.camera.it/leg17/537?shadow_mostra=23937.

G. Russo Bullaro, *Gender role and sexual identity in the works of D. H. Lawrence, Lina Wertmüller, and Jean Genet*, State University of New York, New York, 1993.
<https://www.proquest.com/openview/d7a2cc9257fdce7bd00663748043f6ff/1?cbl=18750&dis=y&pq-origsite=gscholar>.

R. Sarti, *19 maggio 1975: la riforma del diritto di famiglia*, 17 maggio 2019.
<https://www.rivistailmulino.it/a/19-maggio-1975>.

Sedotta e abbandonata, in *Monthly Film Bulletin*, vol. 32, n. 23, 1 gennaio 1965.
<https://www.proquest.com/magazines/sedotta-e-abbandonata/docview/1305825129/se-2>.

Sentenza n. 64, anno 1961, relativa all'art. 559 del Codice Penale.
(<http://www.giurcost.org/decisioni/1961/0064s-61.html>).

D. Turone, *dopo anni e anni di gestazione nasce già vecchio il nuovo diritto di famiglia*, in *Effe*, febbraio 1973.

<https://efferivistafemminista.it/2014/07/dopo-anni-e-anni-di-gestazione-nasce-gia-vecchio-il-nuovo-diritto-di-famiglia/>.

C. Ugolotti, *Sessantotto: cinema e contestazione*, 10 luglio 2018.

<https://www.edizionidelcapricorno.it/chirone/oltre/sessantotto-cinema-e-contestazione/>.

V. Vannuccini, *compagno padrone*, in *Effe*, aprile 1975.

<https://efferivistafemminista.it/2014/07/compagno-padrone/>.

M. Vicini, *Se permettete parliamo di donne*, in *Noi Donne*, Anno XX, n. 21, 23 maggio 1964.

<https://www.noidonnearchiviostorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=000975&pag=2>.

www.archiviola stampa.it

www.corriere.it

Filmografia

Accattone (1961) Pier Paolo Pasolini

Adulterio all'italiana (1966) Pasquale Festa Campanile

Alta Infedeltà (1964) Mario Monicelli, Elio Petri, Franco Rossi, Luciano Salce

Amore e chiacchiere (1957) Alessandro Blasetti

L'ape regina (1961) Marco Ferreri

L'avventura (1960) Michelangelo Antonioni

Il bell'Antonio (1960) Mauro Bolognini

Boccaccio '70 (1962) Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti

La cagna (1972) Marco Ferreri

Capriccio all'italiana (1968) Mauro Bolognini, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Steno, Pino Zac

Comizi d'amore (1964) Pier Paolo Pasolini

Il commissario Pepe (1969) Ettore Scola

Decameron (1971) Pier Paolo Pasolini

Divorzio all'italiana (1961) Pietro Germi

La dolce vita (1960) Federico Fellini

I dolci inganni (1960) Alberto Lattuada

Dove vai tutta nuda? (1969) Pasquale Festa Campanile

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

Gelosia (1953) Luchino Visconti

La giornata balorda (1960) Mauro Bolognini

Giovani mariti (1958) Mauro Bolognini

Grazie zia (1968) Salvatore Samperi

Io la conoscevo bene (1965) Antonio Pietrangeli

Le italiane e l'amore (1961) Gian Vittorio Baldi, Marco Ferreri, Giulio Macchi, Francesco Maselli, Lorenza Mazzetti, Gianfranco Mingozzi, Carlo Musso, Piero Nelli, Giulio Questi, Nelo Risi, Florestano Vancini

Laura nuda (1961) Nicolò Ferrari

Il magnifico cornuto (1964) Antonio Pietrangeli

Il marito (1958) Nanni Loy, Gianni Puccini

La matriarca (1968) Pasquale Festa Campanile

Mayerling (1968) Terence Young

Il medico della mutua (1968) Luigi Zampa

Ménage all'italiana (1965) Franco Indovina

Il merlo maschio (1971) Pasquale Festa Campanile

La mia signora (1964) Tinto Brass, Mauro Bolognini, Luigi Comencini

I mostri (1963) Dino Risi

Nata di marzo (1958) Antonio Pietrangeli

Orgasmo (1969) Umberto Lenzi

Pane, amore e gelosia (1954) Luigi Comencini

Pasqualino Settebellezze (1975) Lina Wertmüller

Prima della rivoluzione (1964) Bernardo Bertolucci

Questa volta parliamo di uomini (1965) Lina Wertmüller

Racconti romani (1955) Gianni Franciolini

La ragazza con la pistola (1968) Mario Monicelli

Rocco e i suoi fratelli (1960) Luchino Visconti

Romanzo popolare (1974) Mario Monicelli

Scusi, lei è favorevole o contrario? (1966) Alberto Sordi

Sedotta e abbandonata (1964) Pietro Germi

Se permettete parliamo di donne (1964) Ettore Scola

Le stagioni del nostro amore (1966) Florestano Vancini

Straziami ma di baci saziami (1968) Dino Risi

Teorema (1968) Pier Paolo Pasolini

Venga a prendere il caffè... da noi (1970) Alberto Lattuada

La voglia matta (1962) Luciano Salce

