



Dottorato di Ricerca in VISUAL & MEDIA STUDIES Ciclo XXXV

Curriculum in FILM & MEDIA STUDIES

CINEMA ITALIANO 2010-2019:

UNA PROPOSTA PER UNO STUDIO QUANTITATIVO

GIULIO SANGIORGIO

Matricola 152553

Tutor: professor GIAN BATTISTA CANOVA

Co-tutor: professor ROY MENARINI

Coordinatore: professor VINCENZO TRIONE

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

Ai nostri amori

Indice

Una premessa, pag. 6

Capitolo 1: Italiani, pag. 10

Capitolo 2: Finzioni, pag. 49

Capitolo 3: Famiglia, pag. 75

Capitolo 4: Politica, pag. 107

Capitolo 5: Sessualità, pag. 146

Conclusioni, pag. 190

Appendice I: Il campione, pag. 192

Appendice II: La scheda, pag. 200

Riferimenti bibliografici, pag. 212

Una premessa

Può sembrare paradossale: questa tesi - una tesi con un titolo come questo - nasce da un bisogno esattamente opposto. Ovvero quello di tornare al *testo filmico*. Dunque quella che segue non è soltanto una nota metodologica. È la storia del progressivo spostamento dall'idea del progetto al risultato di questa ricerca.

In una teorica del cinema che s'è fatta «interstiziale, tale cioè da formarsi in dialogo con altri campi disciplinari»¹, l'impressione (da persona che esercita da 20 anni nell'ambito non scientifico della critica cinematografica) è che si fosse persa, in questo magma di *altri campi*, l'origine del tutto. Cioè il film. Questo lavoro nasce, dunque, come un ritorno al film, al testo. O meglio, come vedremo: *ai film, ai testi*².

All'alba della ricerca l'intento originario era quello di provare a rispondere a due domande poste da Jacques Aumont. Una aggiungendo un punto di domanda al titolo di un suo libro: *À quoi pensent les films*³, “a cosa pensano i film”. L'altra, in linea con il bisogno di ritorno al testo, posta in un articolo: *Un film peut-il être un acte de théorie*⁴?, ovvero “un film può essere un atto di teoria”⁵?

¹ A D'Aloia, R. Eugeni, *Teorie del Cinema: Il Dibattito Contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017, p. 5

² Per un ragionamento sullo stato dell'analisi del film si veda G. Carluccio G., F. Villa (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Kaplan, Torino, 2005. Sempre Carluccio ha curato una raccolta di analisi testuali circoscritte al cinema americano contemporaneo in G. Carluccio, *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Kaplan, Torino, 2014, di cui è in corso di pubblicazione un seguito, sempre per i tipi di Kaplan. Nello stesso anno Roy Menarini ha curato un collettaneo in cui critici e accademici studiano singole opere rilevanti di importanti autori, ovvero R. Menarini (a cura di), *Cinema senza fine*, Mimesis, Milano - Udine, 2014. La necessità di un ritorno al film è sottolineata anche da G. Fanara (a cura di), *Shooting From Heaven. Trauma e soggettività nel cinema americano dalla seconda guerra mondiale al post 11 settembre*, Bulzoni, Roma, 2014. È inoltre da segnalare, oltre all'impegno in questo senso della rivista di fascia A *Fata Morgana*, un rinata attenzione editoriale per libri incentrati su singoli film, come la serie delle Bussole di Carocci *Il cinema, i film* diretta da Alessia Cervini, Giacomo Manzoli e Christian Uva.

³ J. Aumont, *A cosa pensano i film*, Pisa, ETS, 2007.

⁴ J. Aumont, *Un film peut-il être un acte de théorie?*, «Cinémas», vol. XVII, n. 2, primavera 2007, pp. 193-211

⁵ A questa domanda, nell'ambito dello studio del cinema contemporaneo, risponde bene P. Masciullo, *Road to Nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*, Bulzoni, Roma, 2017

Dunque, l'obiettivo primario, era quello di capire *a cosa pensano i film italiani*. Il punto non era trovare una risposta che dialogasse con la filosofia, l'analisi di un nucleo di film rilevanti, possibilmente d'autore, come fossero forme di pensiero⁶. Era studiare come il cinema italiano contemporaneo (quale? Tutto o quasi) pensasse il mondo, rappresentasse il paese, mettesse in scena gli italiani. Quella che in *Italianità* Silvana Patriarca chiama, riesumando criticamente un concetto accademicamente sepolto, *la costruzione del carattere nazionale*⁷. E l'*Habitus*⁸, per dirla con Pierre Bourdieu, ripreso da Giacomo Manzoli.

Il punto era aggiornare ai giorni nostri due opere che reputo fondamentali: il *Lessico del cinema italiano*⁹ curato da Roberto De Gaetano e l'*Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*¹⁰ curato da Gianni Canova e Luisella Farinotti, cioè un abbecedario e un atlante in grado di approfondire temi e figure della storia del cinema italiano, il primo, e di quello del decennio scorso il secondo. Come a farne, con questa tesi, un'unica postilla.

Ora era necessario capire come studiarlo, il campione. Per farlo, diversamente da quei saggi collettivi, in solitaria. E per trovare una teoria che nascesse dai film, dai testi, dunque, e non dai libri.

Prima di tutto era necessario definire il termine "contemporaneo": si è scelto il decennio 2010-2019, anche per evitare quella *tabula rasa* del cinema in sala che è stata l'epidemia di COVID-19¹¹. Poi, per eludere quel *troppo di teoria*, quegli

⁶ Si veda per esempio - oltre agli ovvi G. Deleuze, *L'immagine-movimento - Cinema 1 e L'immagine-tempo - Cinema 2*, Einaudi, Torino, 2020 - lo studio generale della disciplina E. Terrone, *Filosofia dei film*, Carocci, Roma, 2014, e la *summa* del pensatore italiano U. Curi, *Film che pensano - Cinema e filosofia*, Mimesis, Milano-Udine, 2020.

⁷ S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Bari, 2010

⁸ Si veda G. Manzoli *Habitus*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano (vol. II). Forme di rappresentazione e forme di vita*, 3 volumi, Milano, Mimesis, 2014, e soprattutto lo spinazzoliano G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi - Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012

⁹ R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, 3 volumi, Milano, Mimesis, 2014

¹⁰ G. Canova, L. Farinotti, *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano, Garzanti, 2011

¹¹ Per gli effetti della pandemia sul cinema italiano si vedano: M. Cucco, *COVID e industria del cinema in Italia. Una cronistoria critica* in "L'avventura", 7.2, 2021, 209-226, e soprattutto il monografico *Cinema & Covid... Ieri, oggi... E domani?*, "Bianco e nero", n. 598, 2020

altri campi di cui sopra, s'è scelto di raccogliere un campione preciso, ma eterogeneo. Quindi non solo i migliori incassi, per non entrare nell'ambito degli studi sul pubblico. E non solo i film presentati ai festival, per eludere il dialogo coi *festival studies*. Ma anche i candidati ai David di Donatello, ovvero i film tramite cui l'industria si rappresenta. Il campione, dunque, è stato così composto:

- 1) i film con anno di produzione compreso tra il 2010 e il 2019 risultati, secondo i dati Cinetel¹², come i primi 10 incassi al botteghino per ogni anno appartenente al periodo indicato (2010-2019)
- 2) i film con anno di produzione compreso tra il 2010 e il 2019 candidati ai David di Donatello¹³ negli anni corrispondenti al periodo indicato, e solo quelli nominati per premi artistici (e non per categorie tecniche)¹⁴
- 3) i film con anno di produzione compreso tra il 2010 e il 2019 che, nel periodo indicato, sono stati presentati nei Concorsi principali al Festival di Cannes, alla Berlinale, al Locarno Film Fest e alla Mostra internazionale del cinema di Venezia.

Strutturato il campione, di 354 titoli, si è passati, *in primis*, alla visione dei film. Una visione *vicinissima*, come di un copista che si trova a tradurre in parole, numeri, dati, un'immagine in movimento: si sono riportati, con cura e dettaglio, figure, temi, eventi ricorrenti nei film.

L'analisi e lo studio dei dati raccolti ha portato, *in primis*, a ridurre il campione, per evitare di trattare un materiale che s'era dimostrato eccessivamente eterogeneo. Si è scelto dunque di sacrificare il documentario e il cinema del reale¹⁵, ovvero uno dei movimenti di maggiore interesse in ambito festivaliero,

¹² <<https://cinetel.it/pages/boxoffice.php?edperiodo=aWVyaQ==>>

¹³ <<https://www.daviddidonatello.it/>>

¹⁴ Per tali criteri un film come *Baaria* (Italia, 2009) di Giuseppe Tornatore, candidato ai David di Donatello 2010, ma prodotto nel 2009, non rientra nel campione. E così, per fare un altro esempio, *Bangla* (Italia, 2019) di Phaim Bhuiyan, perché candidato ai David di Donatello 2020.

¹⁵ Per una mappatura di questo fenomeno fondamentale del cinema contemporaneo si vedano: D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis,

finendo per rinunciare a titoli importanti come per esempio *Belluscone - Una storia siciliana*¹⁶, *Il castello*¹⁷, *Che fare quando il mondo è in fiamme?*¹⁸, *Fuocoammare* (Orso d'oro a Berlino 2016)¹⁹, *Louisiana (The Other Side)*²⁰, *La mafia non è più quella di una volta*²¹, *Sacro GRA* (Leone d'oro a Venezia 2013)²², *Spira mirabilis*²³, *Stop the Pounding Heart*²⁴. E s'è deciso, inoltre, di non includere i film prodotti o coprodotti in Italia in cui non sono presenti personaggi italiani o ambienti italiani: e dunque dal campione si sono escluse opere di riguardo come per esempio *Educazione siberiana*²⁵, *Ella & John – The Leisure Seeker*²⁶, *Hannah*²⁷, *Maternal*²⁸, *La migliore offerta*²⁹, *This Must Be the Place*³⁰, *Youth - La giovinezza*³¹. Il campione si è dunque ridotto a 283 titoli.

La prima visione dei film, l'incontro cruciale, nel percorso dottorale, con Franco Moretti³², e lo studio di due lavori di imponente mappatura di temi e figure come *Il cinema di Stato - Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo* curato da Massimo Cucco e Giacomo Manzoli³³ e *Cinema Made in Italy – La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano* a cura di Massimo Scaglioni³⁴, mi ha portato alla decisione di studiare il campione

Milano-Udine, 2018; D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013; D. Zonta, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, 2017

¹⁶ *Belluscone - Una storia siciliana* (Italia, 2014) di Franco Maresco

¹⁷ *Il castello* (Italia, 2011) di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti

¹⁸ *Che fare quando il mondo è in fiamme?* (Italia/Usa/Francia, 2018) di Roberto Minervini

¹⁹ *Fuocoammare* (Italia, 2016) di Gianfranco Rosi

²⁰ *Louisiana (The Other Side)* (Francia/Italia, 2015) di Roberto Minervini

²¹ *La mafia non è più quella di una volta* (Italia, 2019) di Franco Maresco

²² *Sacro GRA* (Italia/Francia, 2013) di Gianfranco Rosi

²³ *Spira mirabilis* (Italia/Svizzera, 2016) di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti

²⁴ *Stop the Pounding Heart* (Italia/Usa/Belgio, 2013) di Roberto Minervini

²⁵ *Educazione siberiana* (Italia, 2013) di Gabriele Salvatores

²⁶ *Ella & John – The Leisure Seeker* (Italia/Francia, 2017) di Paolo Virzi

²⁷ *Hannah* (Italia/Francia/Belgio, 2018) di Andrea Pallaoro

²⁸ *Maternal* (Italia/Argentina, 2019) di Maura Delpero

²⁹ *La migliore offerta* (Italia, 2013) di Giuseppe Tornatore

³⁰ *This Must Be the Place* (Italia/Francia/Irlanda, 2011) di Paolo Sorrentino

³¹ *Youth* (Italia/Francia/Svizzera/Gran Bretagna, 2015) di Paolo Sorrentino

³² Si veda F. Moretti, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, Nottetempo, 2022; per un punto sul lavoro rivoluzionario svolto da Moretti si veda F. de Cristofaro, S. Ercolino (a cura di), *Critica sperimentale - Franco Moretti e la letteratura*, Carocci, Roma, 2021

³³ M. Cucco, G. Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2017.

³⁴ M. Scaglioni (a cura di), *Cinema Made in Italy – La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Carocci, Roma, 2020

con un metodo quantitativo. Capire quali temi, quali conflitti, quali italiani mettesse in scena il nostro cinema. Raccogliere dati, incrociarli, costruire tabelle. Far parlare i film cercando di ridurre la possibilità interpretativa. Come se pensassero tutti insieme, come un corpo unico. *A cosa pensa il cinema italiano contemporaneo?* Per rispondere, si è proceduto a una successiva seconda visione *vicinissima* dell'intero campione, raccogliendo informazioni sulle caratteristiche dei personaggi, dei temi proposti, dei conflitti messi in atto.

Nulla a che vedere con quello di cui solitamente mi occupo, tutto lontanissimo dai discorsi sullo stile³⁵, naturalmente e dolorosamente sacrificati: solo il registro di caratteri, caratteristiche, fatti e conclusioni, che passavano sotto i miei occhi, rispondendo ai criteri di una scheda (vedi Appendice II) costruita partendo dal campione, non dunque da *altri campi*, con domande precise e scarso margine di arbitrio, per definire *in primis* i caratteri dei personaggi (suddividendoli tra protagonisti, ovvero coloro i quali muovono delle linee narrative autonome, e personaggi secondari, ovvero coloro che interagiscono maggiormente coi protagonisti), poi gli ambiti (scelti tra un numero chiuso di possibilità), i poli (ovvero con quali personaggi o istituzioni o idee), la risoluzione dei *conflitti*, e infine i *temi* affrontati dall'opera (anche in questo caso scelti tra un numero chiuso di possibilità) e messi a valutazione di una scala, in questo caso arbitraria, da 0 (nulla intensità) a 5 (alta intensità, tema principale del film). Si sono poi appuntate le ricorrenze di atti sessuali, crimini, nascite e morti. E si è lasciato margine per l'appunto di eventi anomali.

I dati sono stati inseriti in database e fogli di calcolo, per poterli incrociare.

Le pagine che seguono, dunque, riorganizzano in forma discorsiva una parte dei dati raccolti, lasciando che siano i numeri di questo macrotesto filmico a dire *a cosa pensa il cinema italiano* e aggiungendo, quando pensavo fosse il caso, analisi di film (passando dal macro del testo-campione al micro del testo singolo)

³⁵ Si veda quantomeno il fondamentale V. Buccheri, *Lo stile cinematografico*, Carocci, Roma, 2010

in modo da dare un commento qualitativo ai dati.

Nel primo capitolo, Italiani, si restituiscono buona parte dei dati raccolti nella schedatura prima dei titoli, poi dei personaggi. Nei capitoli a seguire, ovvero Finzioni, Famiglia, Politica e Sesso si affronta una parte delle tematiche espresse dal campione, cercando sempre di rimanere fedeli a dati concreti, e a categorie poste dai film stessi (per esempio, in Famiglia, la dicotomia di *famiglia come mito* e *famiglia come tragedia* non esiste in sociologia: sono i film a esigerla) e aprendo ogni tanto parentesi qualitative di fronte all'autoevidenza dei dati. Nelle conclusioni, infine, si propongono ulteriori sviluppi possibili della ricerca.

Si è scelto di citare i titoli dei film non aggiungendo ulteriori informazioni. Per anno, regista, data di uscita si consulti Il campione (vedi Appendice I).

Questo lavoro di tesi non sarebbe esistito senza il senso della sfida, lo stimolo e il supporto temerario (ormai ventennale) di Gianni Canova, l'esempio di Roy Menarini e della sua idea di "critico/accademico", lo slancio d'entusiasmo e il pungolo editoriale di Elisabetta Sgarbi, la guida all'accademia e la lucidità teorica di Pietro Masciullo, il sostegno di Ilaria Feole, Rocco Moccagatta, Luca Pacilio e Matteo Pollone, le critiche di Andrea Bellavita, Luisella Farinotti, Andrea Miconi e Alberto Pezzotta, e infine il dialogo costante con tutte le firme della rivista che dirigo, "Film Tv". In particolare ringrazio l'editore Luca Griffini per avere accettato che questa ricerca si facesse ampio spazio nel mio lavoro quotidiano e per avermi, dunque, aspettato: non era una cosa scontata.

L'ultimo grazie va a Emma, e non sarà l'ultimo.

Capitolo 1

Italiani

1.1 Titoli

Nei paragrafi a seguire proveremo a mettere in ordine il primo dato studiabile del campione: i titoli³⁶.

1.1.1 Chiamami col tuo nome

Tra i 283 titoli dei film oggetto d'analisi del campione, 17 sono o contengono nomi propri di uomo. Quattro appartengono a persone realmente esistite (*Chiamatemi Francesco - Il papa delle gente, Menocchio, Tutta colpa di Freud, Vallanzasca - Gli angeli del male*), cinque coincidono con personaggi di fantasia appartenenti alla cultura popolare (*Lazzaro felice, Lo chiamavano Jeeg Robot, Martin Eden, Il professor Cenerentolo, Pinocchio, Riccardo va all'inferno* - un adattamento di *Riccardo III* di William Shakespeare). L'onomastica del maschio italiano, secondo i titoli del campione è questa: *Ali (ha gli occhi azzurri), Cetto (c'è, senzadubbiamente), Gianni (e le donne), Pericle (il nero), Pietro, Salvo e Zoran (il mio nipote scemo)*. I nomi di donna sono 10. Uno, *Arianna*, non appartiene a un personaggio femminile, ma a uno intersessuale. Uno, *Nico (, 1988)* si riferisce a una persona realmente esistita, uno a un personaggio immaginario appartenente alla cultura popolare, (*Gatta*) *Cenerentola*: i nomi propri che restano sono *Fiore, Fortunata, (Io, loro e) Lara, (Io sono) Li, Miele, Piuma, (Ti presento) Sofia*. Per essere nominato in un titolo è dunque chiaro che un personaggio, nel cinema italiano, debba avere un nome capace di contenere un ulteriore livello di lettura: *Pericle* è, *anche*, quello di un personaggio storico, *Salvo, Miele, Fiore, Fortunata, Li, Miele, Piuma* sono o aggettivi estremamente significativi, usati in modo antifrastico rispetto alle storie che raccontano (*Salvo,*

³⁶ Per uno dei rari studi quantitativi sui titoli dei film in Italia rivolgersi a A. Miconi, *Vendere Hollywood: studio quantitativo su 11.800 titoli di film*, in "Studi culturali. Rivista quadrimestrale" 3/2014, pp. 469-492

Fortunata), o richiamano oggetti o materie che dialogano con i caratteri dei personaggi (Miele, Fiore, Piuma), o sono utili a giocare con le parole: *Io sono Li, Io, loro e Lara*. Se aggiungiamo i facili rimandi biblici sottintesi al nome Pietro, i nomi d'origine italiana rimangono Gianni e Sofia. Secondo i dati Istat Sofia è il nome maggiormente diffuso tra le bambine nate tra il 2010 e il 2019 (supera Giulia esattamente nel 2010: in quell'anno corrisponde al 3,34% dei nomi femminili, nel 2019 scende al 2,87%). Pietro è il nome dell'1,09% dei maschi nati nel 2010 e del 1,10% del 2019. Gianni è presente nel 2010 con lo 0,2%, lo stesso nel 2019. Nella variante Giovanni si trova all'1,29% in apertura di decennio e all'1,12% alla fine. Miele e Piuma sono, nel decennio, sempre sotto alle cinque unità in tutta Italia, Fiore raggiunge le 8 nel 2014, Fortunata nel 2015. Lara appartiene allo 0,19 % dei nati nel 2010 e allo 0,24% di quelli del 2019. 3 soli titoli contengono nomi non italiani (*Alì ha gli occhi azzurri, Io sono Li e Zoran, il mio nipote scemo*), di cui 2 appartengono a personaggi d'origine straniera (Alì, italiano d'origine egiziana, e Li, cinese). Alì è stato assegnato allo 0,05% dei nati in Italia nel 2010 e nel 2019. Li si situa, nel corso del decennio, sempre sotto le cinque occorrenze in tutto il paese³⁷.

³⁷ <<https://www.istat.it/it/dati-analisi-e-prodotti/contenuti-interattivi/contanomi>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)



Figura 1.1. *Ti presento Sofia* è l'unico titolo che contiene il nome maggiormente usato dagli italiani per le bambine di sesso femminile. E cosa ci racconta? Di un padre (Fabio De Luigi) che finge che la bimba non sia sua figlia per conquistare una donna che non ama i bambini (Micaela Ramazzotti). Sofia è una bambina modello, per il cinema italiano del periodo: cioè una persona che subisce una messa in scena.

1.1.2 L'agenda del cinema italiano?

Possibile che dall'analisi dei titoli si possa intuire l'agenda tematica del cinema italiano? È interessante notare, studiando appunto i titoli dei film del campione, come 18 di essi rimandino direttamente a rapporti familiari (*10 giorni senza mamma, Buongiorno papà, È stato il figlio, Una famiglia, Una famiglia perfetta, Figlia mia, I figli della notte, Genitori & Figli – Agitare bene prima dell'uso, Happy Family, Mamma o papà?, Maternal, Metti la nonna in freezer, Mia madre, Mio fratello rincorre i dinosauri, Moglie e marito, Il nome del figlio, Sorelle mai Zoran, il mio nipote scemo*), numero al quale è sensato aggiungere *A casa tutti bene*, espressione che richiama il focolare domestico e i 7 titoli che si riferiscono al concetto di matrimonio (*A Natale mi sposo, Aspirante vedovo, Matrimoni e altri disastri, Matrimonio al sud, Matrimonio a Parigi, Scusa ma ti voglio*

sposare). Tra questi 4 sono legati direttamente alla figura della madre (*10 giorni senza mamma, Mamma o papà?, Maternal, Mia madre*) e 5 a quelli della prole (*È stato il figlio, Figlia mia, Genitori & figli - Agitare bene prima dell'uso, I figli della notte, Il nome del figlio*). È in assoluto, quello della famiglia, ovvero del legame certificato di parentela, il tema maggiormente ricorrente tra i titoli presi in esame. Segue il Natale (comunque legato alla dimensione familiare e alla religione, ma che non considereremo per il suo specifico riferirsi a uno specifico periodo-genere che deve essere comunque richiamato nel titolo, i «film di Natale, ovvero delle commedie distribuite in periodo natalizio»³⁸), con 11 ricorrenze (*A Natale mi sposo, La banda dei babbi Natale, Indovina chi viene a Natale?, Natale a Londra – Dio salvi la regina, Un Natale al Sud, Un Natale stupefacente, Natale col boss, Natale da chef, Natale in Sudafrica, Il peggior Natale della mia vita, Il primo Natale*), l'amore con 9, tema per la cui classificazione abbiamo considerato anche i termini con la medesima radice di “amore”, ovvero “amanti” e “lover” (*Ammore e malavita, Anche se è amore non si vede, Com'è bello far l'amore, In guerra per amore, Manuale d'amore 3, Per amor vostro, Terapia di coppia per amanti, Latin lover, Sole cuore amore*). 13 sono i titoli in cui sono presenti riferimenti all'area semantica della religione (*Chiamatemi Francesco - Il papa della gente, Habemus papam, Into Paradiso, Natale a Londra – Dio salvi la regina, La passione, Non c'è più religione, Posti in piedi in paradiso, Riccardo va all'inferno, Se dio vuole, Sette opere di misericordia, Si accettano miracoli, Tutti i santi giorni, Vallanzasca – Gli angeli del male*). La bellezza o il bello ricorrono in 9 titoli (*Bella addormentata, La bellezza del somaro, Belli di papà, Che bella giornata, Com'è bello far l'amore, Il giorno più bello del mondo, La grande bellezza, Ma che bella sorpresa, La prima cosa bella, La scuola più bella del mondo*). 7 i titoli che rimandano alla dimensione del crimine (*Ammore e malavita, Un boss in salotto, La mafia uccide solo d'estate, Natale col boss, Non ci resta che il crimine, Non si ruba a casa dei ladri, Romanzo di una strage*), 4 alla felicità (*La felicità è un sistema complesso, Finalmente la felicità, Lazzaro felice, La sedia della felicità*), a cui bisognerebbe aggiungere *La pazza gioia*, 4

³⁸ M. Cucco, *Il cinepanettone nell'economia del cinema italiano*, in “Economia della Cultura”, n. 4, dicembre 2013

all'amicizia (*Amiche da morire, Amici come prima, Amici miei – Come tutto ebbe inizio, Ex: Amici come prima!*), 4 alla cucina o al cibo (*Banana, Caffè, Ciliegine, Un Natale da chef*).

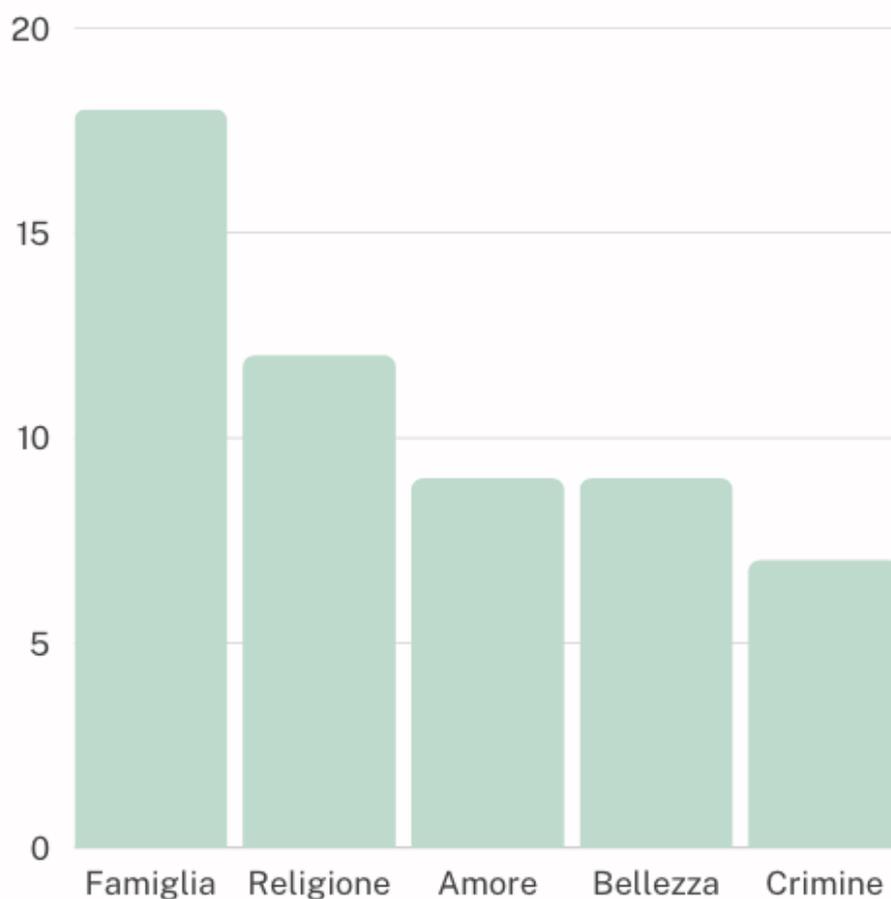


Tabella 1.1. Le prime 5 aree semantiche presenti nei titoli del cinema italiano in campione

Ci sembra significativo, e capace di dire delle storie che il nostro cinema racconta, stilare l'elenco delle professioni che compaiono nei titoli: 2 Papa (*Habemus Papam, Chiamatemi Francesco - Il papa della gente*), 2 re (*Moschettieri del re - La penultima missione, Il primo re*), 2 capimafia (*Un Natale col boss, Un boss in salotto*). A figure di governo si rifanno anche *Benvenuto Presidente!*, *Un Natale a Londra - Dio salvi la regina, Il principe abusivo, Il sindaco del rione Sanità*, mentre una professione criminale è citata anche in *Non si ruba a casa dei ladri*. Restano *L'industriale*, 2 professioni in

costume legate al conflitto (*Moschettieri del re - La penultima missione* e *Gladiatori di Roma*), un *Natale da chef* e *Il professor Cenerentolo*, oltre a *Il ricco, il povero, il maggiordomo*, che contiene anche riferimenti allo status economico, così come *Poveri ma ricchi* e il seguito *Poveri ma ricchissimi* (povertà e ricchezza compaiono insieme in 3 casi su 3, tipologie utili a costruire lo scontro da commedia).

1.1.3 Mappe

Anche la mappatura dei luoghi citati è degna d'interesse. Sono 3 i film che fanno diretto riferimento all'Italia (*Italiano medio*, *Made in Italy* e *Viva l'Italia!*), mentre la quasi totalità delle occorrenze di città, rioni, quartieri, vie italiani appartengono al meridione, come se fossero mete da specificare, da individuare nella loro peculiarità non genericamente italiana, ma specifica, locale, non generalizzabile (*Basilicata Coast to Coast*, *Capri-revolution*, *A Ciambra*, *Il sindaco del rione Sanità*, *Song'e Napule*, *Una piccola impresa meridionale*, *Benvenuti al Sud*, *Via Castellana Bandiera*, *Sicilian Ghost Story*). Il nord è presente esclusivamente in *Vacanze di Natale a Cortina* e nel generico *Benvenuti al Nord*. Roma (dove, vedremo, è ambientata gran parte dei film) compare solo sotto il filtro della Storia e dell'Impero: in *Gladiatori di Roma* (in cui Roma è un periodo storico, prima che un luogo) e, per sineddoche, in *Suburra* (quartiere dell'antica Roma). L'estero è rappresentato da *Alaska*, *Vacanze ai Caraibi*, *Mai Stati Uniti*, *Matrimonio a Parigi*, *Natale a Londra - Dio salvi la regina*, *Natale in Sudafrica*, *Educazione siberiana*. In 3 occasioni compare la parola "casa": *A casa tutti bene*, *Non si ruba a casa dei ladri*, *Padroni di casa*), in 2 "paese" (*Andiamo a quel paese*, *Un paese quasi perfetto*), in 1 "terra" (*La terra dell'abbastanza*), in 4 "mondo" (*Un altro mondo*, *Il giorno più bello del mondo*, *La ragazza del mondo*, *La scuola più bella del mondo*, *Venuto al mondo*). È significativo che delle 4 strutture citate nei 283 titoli (in *Diaz - Don't Clean Up This Blood*, *Fuga da Reuma Park*, *Hotel Gagarin*, *The Place*), solo Diaz (la

scuola protagonista della “macelleria messicana” durante il G8 di Genova³⁹) esiste realmente.

1.1.4 Voce del verbo

In ultimo è degno d’interesse catalogare pronomi e forme verbali presenti nei titoli. Se quelli declinati alla III persona singolare rappresentano il numero maggiore di occorrenze tra i film che presentano verbi al loro interno, per via anche di un ricorso all’impersonale (*E fuori nevicava, Era d’estate, Non si ruba a casa dei ladri, Si accettano miracoli*), vale la pena segnalare il numero di titoli declinati alla I persona singolare (*A Natale mi sposo, Gramigna – Volevo una vita normale, Nessuno mi può giudicare, Quo vado?, Scusa ma ti voglio sposare, Scusate se esisto!, Se mi lasci non vale, Smetto quando voglio, Smetto quando voglio – Ad honorem, Smetto quando voglio – Masterclass, Sono tornato Ti presento Sofia*), a cui aggiungere i titoli che presentano pronomi corrispondenti (*Io e lei, Io e te, Io, loro e Lara, Io sono Li, Stai lontana da me, Sulla mia pelle, Zoran, il mio nipote scemo, Baciarmi ancora, Chiamami col tuo nome, Stai lontana da me*), un numero maggiore rispetto quelli alla I persona plurale (*Andiamo a quel paese, L’abbiamo fatta grossa, Habemus Papam, Noi credevamo, WAX: We Are the X*, a cui aggiungere *Noi e la Giulia e La nostra vita*), come se l’Io, proprio a livello numerico, fosse superiore al Noi, il singolo alla comunità.

³⁹ Per uno studio accurato della rappresentazione del G8 di Genova rimando a: L. Valenti, *Il G8 di Genova: rappresentazione di un conflitto*, Roma, Università La Sapienza, 2016
<<https://arcadia.sba.uniroma3.it/bitstream/2307/5962/1/II%20G8%20di%20Genova.%20Rappre%20ntazione%20di%20un%20conflitto%20-%20%28Salvataggio%20automatico%29%20%28Ripristinato%29.pdf>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

1.2 Anagrafe dei personaggi

1.2.1 Non ho l'età⁴⁰

Nel 2010 l'età media degli italiani era di 43,3 anni, nel 2019 di 45,5. E, in effetti, il cinema italiano del periodo messo in analisi è coerente con questo dato: il maggior numero di personaggi catalogati, escludendo i defunti, appartiene a questa fascia di età (40-50), ovvero 322 (il 28% del campione), di cui 147 sono protagonisti del film (il 12,8% del totale). Scegliendo la mediana all'interno di ogni fascia d'età (5 per 0-10, 15 per 10-20, 25 per 20-30 etc e considerano 75 per gli over 70) l'età media dei personaggi del cinema italiano è di 41,7 anni. Seguendo lo stesso sistema, la media anagrafica dei soli protagonisti risulta essere esattamente di un anno inferiore, 40,7 anni. Quella tra i 30 e i 40 anni è la seconda fascia anagrafica per numero: 291 (il 25,3% dei personaggi), di cui 141 protagonisti (il 26,8%). Seguono 50-60, con 159 (13,8%), di cui 85 protagonisti (il 16,2%); 20-30, con 141 e 56 protagonisti (il 12,2% dei personaggi e il 10,6% dei protagonisti); 10-20, con 76 personaggi e 34 protagonisti (il 6,6% e il 6,4%); 60-70, con 65 occorrenze e 29 personaggi principali (il 5,6% del totale e il 5,5% dei protagonisti); gli over 70 con 63 presenze ma solo 18 protagonisti (il 5,4 globale e il 3,4% dei caratteri principali); e, infine, i bambini dagli 0 ai 10 anni, con 21 presenze (1,8% del campione) di cui 8 da protagonisti (l'1,5% dei personaggi principali). Il maggior rapporto tra personaggi e protagonisti è quello della fascia tra i 50 e 60: il 53% di loro, se compare, lo fa da protagonista. Il rapporto minore è quello degli over 70: solo il 28,5% di loro assurge al ruolo principale. Dati questi numeri, è interessante capire quali sono i film che presentano le rispettive fasce d'età come tema narrativo. Per individuarli, abbiamo deciso di enucleare i film che hanno un numero maggiore di 2 personaggi schedati appartenenti alla medesima fascia di età, di cui almeno 1 deve essere protagonista. Sono quelli che potremmo etichettare come opere su

⁴⁰ Per un confronto qualitativo con il decennio precedenti si veda Gianneri M., *Generi e generazioni*, in G. Canova, L. Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema contemporaneo*, Milano, Garzanti, 2011, pp. 149-182

una generazione. Escluderemo pertanto dalla lista, oltre ai film storici e in costume, le opere che soddisfano i criteri per due o più generazioni. Nella fascia 0-10 non ci sono film che rispondono ai criteri (si trovano qui racconti particolari, sguardi sul mondo dal punto di vista di un unico bambino: *Figlia mia*, *L'uomo che verrà*, *La kryptonite nella borsa*, *Pinocchio*); nella fascia 10-20 possiamo individuare *I figli della notte*, *La guerra dei cafoni*, *Mio fratello rincorre i dinosauri*, *La paranza dei bambini*, *Il rosso e il blu* e *Sicilian Ghost Story* (film significativi come *Alì ha gli occhi azzurri*, *Gli asteroidi*, *Arianna*, *Fiore*, *Indivisibili*, *L'intervallo*, *Piuma*, *Gli sdraiati* non soddisfano pienamente il criterio); tra i 20 e i 30 anni *Belli di papà*, *Fuga di cervelli*, *Non essere cattivo*, *La solitudine dei numeri primi*; i 30 e 40, secondo i criteri di cui sopra, sono rappresentati da *Diciotto anni dopo*, *7 minuti*, *Amiche da morire*, *Anche se è amore non si vede*, *Brutti e cattivi*, *Buongiorno papà*, *Immaturo*, *Immaturo - Il viaggio*, *Italiano medio*, *Il mio domani*, *La nostra vita*, *Nessuno mi può giudicare*, *The Place*, *Pietro*, *Smetto quando voglio* e *Smetto quando voglio: Ad Honorem*, *Sole a catinelle*, *Sole, cuore, amore*, *I soliti idioti*, *Wax - We Are the X*; per i 40-50 sono segnalabili *A casa tutti bene*, *ACAB - All Cops Are Bastards*, *Baciarmi ancora*, *La banda dei Babbi Natale*, *A Bigger Splash*, *Com'è bello far l'amore*, *Ex - Amici come prima!*, *Made in Italy*, *Noi e la Giulia*, *Il nome del figlio*, *L'ora legale*, *Per amor vostro*, *Perfetti sconosciuti*, *Quando la notte*, *La scuola più bella del mondo*, *Scusate se esisto!*, *Se son rose*, *Smetto quando voglio: Masterclass*; la fascia 50-60 include *...E fuori nevicata!*, *Assolo*, *Buona giornata*, *Il capitale umano*, *Non si ruba a casa dei ladri*, *Se dio vuole*. Un unico film corrisponde ai criteri sopraelencati per la fascia 60-70, ovvero *Gianni e le donne*, mentre i due titoli segnalabili per la fascia over 70 sono *Fuga da Reuma Park* e *Latin Lover*.

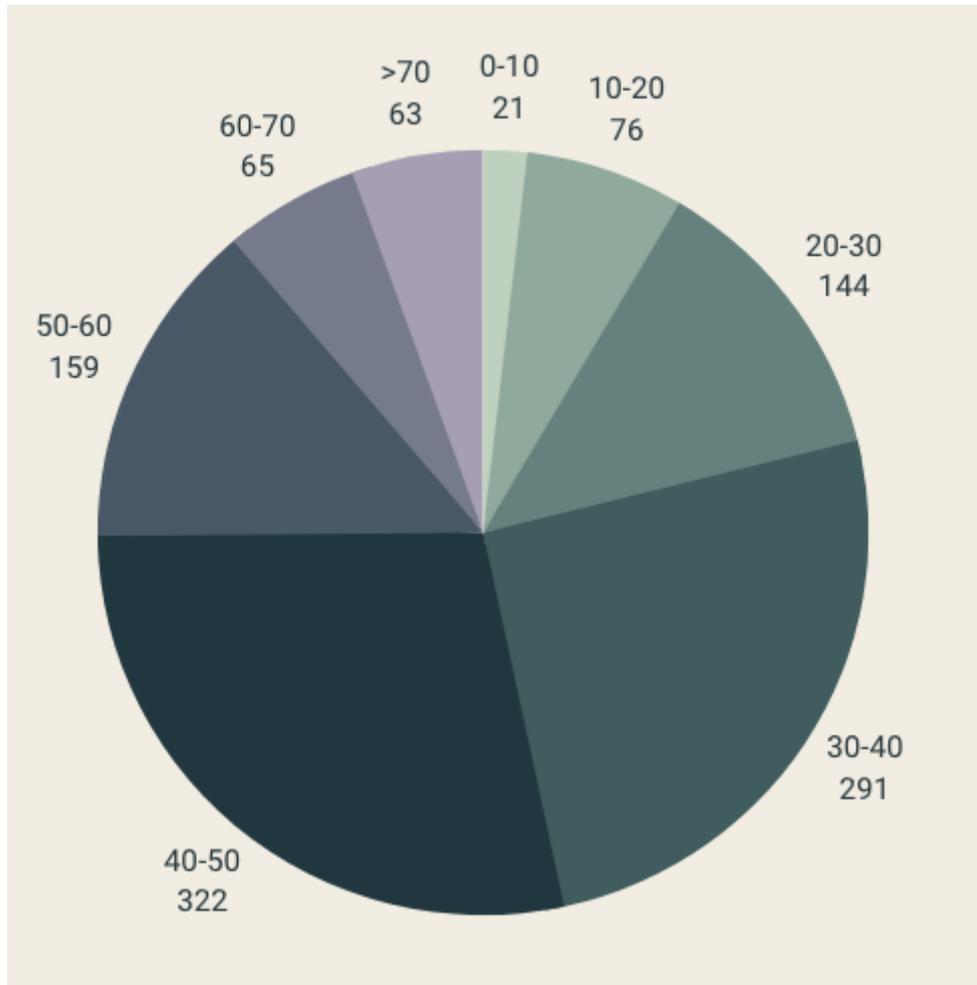


Tabella 2.1. Composizione anagrafica del campione a esclusione dei personaggi defunti

1.2.2 E adesso sesso

Nei 283 film del campione possiamo contare 525 personaggi catalogati come protagonisti: sono i personaggi che sviluppano linee narrative proprie o che condividono, con un loro pari, una linea narrativa autonoma. Di questi, ovvero i personaggi definiti come protagonisti, 372 sono di sesso maschile (oltre il 70%), 152 di sesso femminile (meno del 29%)⁴¹. Solo un personaggio, l'*Arianna* (Ondina Quadri) del film di Carlo Lavagna, non è catalogabile in senso binario.

⁴¹ Per un campionario critico di figure femminili nel decennio precedente rimando a: V. Re, *Ritratti di signora: donne del cinema italiano contemporaneo: quattro istantanee*, in "Comunicazioni sociali", volume XXIX, 2013
S. Faulkner, *Nuove donne nel cinema italiano* Stephanie Falkner, Universität Innsbruck, 2014
<<https://diglib.uibk.ac.at/ulbtirolhs/content/titleinfo/136104/full.pdf>>

Nel complesso dei 1150 personaggi studiati nel campione, 722 sono maschi, 443 femmine e 3 fuor di binarismo. Dominano dunque, nel cinema italiano, i personaggi maschili, che in tutto rappresentano il 62% del campione. Il 51% dei personaggi di sesso maschile catalogati è in un ruolo definibile come protagonista, mentre il 34% dei personaggi femminile assume il medesimo ruolo. 117 film, ovvero il 40% del totale, presentano come *unico* protagonista un personaggio maschile, mentre solo 36 del campione vede come *unica* protagonista una donna (il 12%). Solo 10 titoli hanno come protagoniste un numero maggiore o uguale a 2 donne (3,4%) e non protagonisti maschili, mentre 46 sono i film con protagonisti gruppi di uomini (sempre maggiore o uguale a 2) e non donne (il 16%). 33 sono i film in cui sono presenti un protagonista uomo e una protagonista donna (l'11%). Incrociando i dati relativi al sesso con quelli dell'età, si nota come il numero di personaggi femminili superi quello relativo ai maschi solo nella fascia d'età tra i 30 e i 40 anni (di 2 unità, 146 a 144) e sia comunque pressoché in pareggio nelle fasce 0-10 (12 maschi, 9 femmine), 10-20 (42 maschi e 34 femmine, ma nella sottofascia 10-15 vincono le femmine 17 a 16) e 20-30 (72 maschi e 71 femmine), mentre a partire dalla fascia 40-50 (quella che contiene il maggior numero dei protagonisti) il divario si faccia consistente: 219 maschi contro 117 femmine (l'87,1% in più), divenendo abissale nella fascia 50-60 (136 maschi contro 23 femmine, ovvero il 491% in più) e 60-70 (54 maschi contro 11 femmine, il 390% in più). Il dato è significativo: a partire dai 40 anni le donne, che nelle fasce d'età precedenti sono circa lo stesso numero degli uomini, vengono raccontate drasticamente meno dei corrispettivi maschili. Questo significa, anche, che le attrici che le interpretano lavorano meno dei loro coetanei di sesso maschile. Di fronte a tali disparità pare superfluo confrontare i risultati della nostra indagine con i dati Istat: a gennaio 2019 l'Italia era popolata da 59.030.133 residenti, di cui 29.131.195 di sesso maschile (il 49,4 %) e 30.685.478 di sesso femminile (il 50,6%)⁴². È evidente che la discrasia tra maschi

⁴² <https://www.istat.it/it/files/2020/02/Indicatori-demografici_2019.pdf> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

e femmine nel cinema italiano e i dati ufficiali dicano di una precisa forma ideologica all'opera nei prodotti cinematografici italiani⁴³.

È questo il luogo opportuno per approfondire una tematica strettamente legata al genere sessuale, ovvero quella che abbiamo denominato dell'aggressività maschile⁴⁴. Un tema, questo, che non era compreso al principio del rilevamento, ma che s'è rivelato ai nostri occhi in maniera urgente, tanto da spingerci a rivedere gran parte del campione per mapparlo. In 166 film su 286 (il 58% del campione) sono presenti uomini che aggrediscono o si sfogano violentemente - in maniera fisica, verbale o psicologica - contro altri uomini, donne, bambini, oggetti o animali, per un totale di 426 episodi catalogati (in media 2,5 eventi violenti a film, se consideriamo quelli con almeno un evento violento, 1,5 se consideriamo l'intero campione). In media, ogni personaggio maschile dei 719 componenti il campione è protagonista di 0,6 atti violenti. 239 (il 56,1%) sono contro altri uomini: di questi 110 (il 46%) sono aggressioni fisiche, 98 (il 41%) sono verbali, 31 violenze psicologiche (il 13%). Il 30,7% del totale dei 426 atti violenti è rivolto verso persone di sesso di femminile: 53 sono violenze fisiche (il 40,4% delle aggressioni alle donne, il 12,4% del numero complessivo di violenze), 50 verbali (il 38,1%), 28 psicologiche (il 21%). In 27 casi (il 6,3%) a fare le spese dell'aggressività dell'uomo è un bambino (in 16 di questi si parla di una violenza fisica), in 16 un oggetto (il 3,7%), in 13 un animale (il 3%). In 104 casi il gesto violento non risolve il conflitto, il problema, la crisi, mentre in 54 si (gli altri sono casi ambigui). Solo 12 volte su 53 casi di aggressione alle donne, l'atto violento porta a una risoluzione del conflitto. Data una scala da 0 a 5 per misurare l'intensità in cui l'aggressività maschile si manifesta, abbiamo dato 5 a 29 film: *A casa tutti bene*, *ACAB - All Cops Are Bastards*, *Alì ha gli occhi azzurri*, *Anime nere*, *Baciarmi ancora*, *A Bigger Splash*, *A Ciambra*, *Diaz - Don't Clean Up This Blood*, *Dogman*, *Una famiglia*, *Gramigna*, *La guerra dei cafoni*,

⁴³ Per un'analisi della mascolinità nel cinema italiano si vedano:

J. Reich, C. O'Rawe, *Divi: La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma, 2015;

A. B. Saponari, F. Zecca (a cura di), *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Roma, Meltemi, 2021

⁴⁴ Per un approfondimento si veda C. Volpati, *Psicosociologia del maschilismo*, Laterza, Bari, 2013

Malarazza - Una storia di periferia, I moschettieri del Re - La penultima missione, Natale col Boss, Padroni di casa, La paranza dei bambini, Il primo re, Sicilian Ghost Story, Il sindaco del rione Sanità, L'uomo che verrà, Vallanzasca - Gli angeli del male, Veloce come il vento, Venuto al mondo, Via Castellana Bandiera, La vita possibile, Una vita tranquilla, Suburra, Sulla mia pelle. Tra questi ci pare interessante segnalare, tra gli ovvi film sulla malavita, *Anime nere* di Francesco Munzi, in cui è necessario, per eradicare la violenza, eliminare il maschile. In tre di questi film l'aggressività (fisica, verbale, psicologica) è integrata nel sistema e agita dallo Stato (*ACAB, Diaz, Sulla mia pelle*). Il film con il maggior numero di tipologie di violenza è *L'uomo che verrà* di Giorgio Diritti. I registi che ricorrono due volte, in quest'ultimo elenco, sono Claudio Giovannesi (con i *coming of age* di periferia criminale *Alì ha gli occhi azzurri* e *La paranza dei bambini*) e, sorprendentemente, Gabriele Muccino (con *A casa tutti bene* e *Baciami ancora*), i cui film (non sempre critici verso questo atteggiamento maschile) si rivelano veri e propri casi di studio.

1.2.3 È stato

464 personaggi sui 1150 sono celibi/nubili, 278 sono sposati, 156 fidanzati, 60 vedovi, 51 divorziati, 46 separati, 12 frequentano una persona in un legame che non è possibile etichettare in modi differenti. Sommando matrimoni e fidanzamenti, i personaggi che hanno un rapporto di coppia sono 434, il 37,8% del campione, una cifra non distante dai 464 single (il 40,4% del totale). Se a matrimoni e fidanzamenti aggiungiamo le persone che stanno frequentando qualcuno, i personaggi in coppia giungono al 38,8%. I dati reali rimangono estremamente lontani: nel 2019 erano sposate 28.306.062 persone su 59.816.673, il 47,3% della popolazione⁴⁵. È il cinema, dunque, a scegliere di raccontare i single. Incrociando i dati relativi alla dimensione sentimentale con le classi

⁴⁵ <<https://www.tuttitalia.it/statistiche/popolazione-eta-sesso-stato-civile-2019/>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

sociali, la maggior parte dei personaggi è etichettabile come single/medio-borghese (168 occorrenze), seguita da sposata/medio-borghese (136), e single/proletaria (101). Il maggior numero di divorzi e separazioni è all'interno della medio-borghesia (22+19), ma a livello percentuale è maggiormente presente nella bassa-borghesia (il 12,8% di personaggi appartenenti a questo ceto è divorziata o separata). La percentuale maggiore di personaggi sposati è quella riscontrabile all'interno dell'alta-borghesia (il 37,5%), e così di fidanzati (il 20,3% dei personaggi di quel ceto). L'alta borghesia è anche l'unica classe sociale che presenta meno single rispetto agli sposati (39 contro 50) e la minor percentuale di divorzi e separazioni (entrambe all'1,5% dei componenti del ceto). Sono dati che paiono associare stabilità e conservatorismo all'aumentare della classe sociale. O a evidenziare il nesso tra divorzio o separazione e una situazione economica non delle migliori.

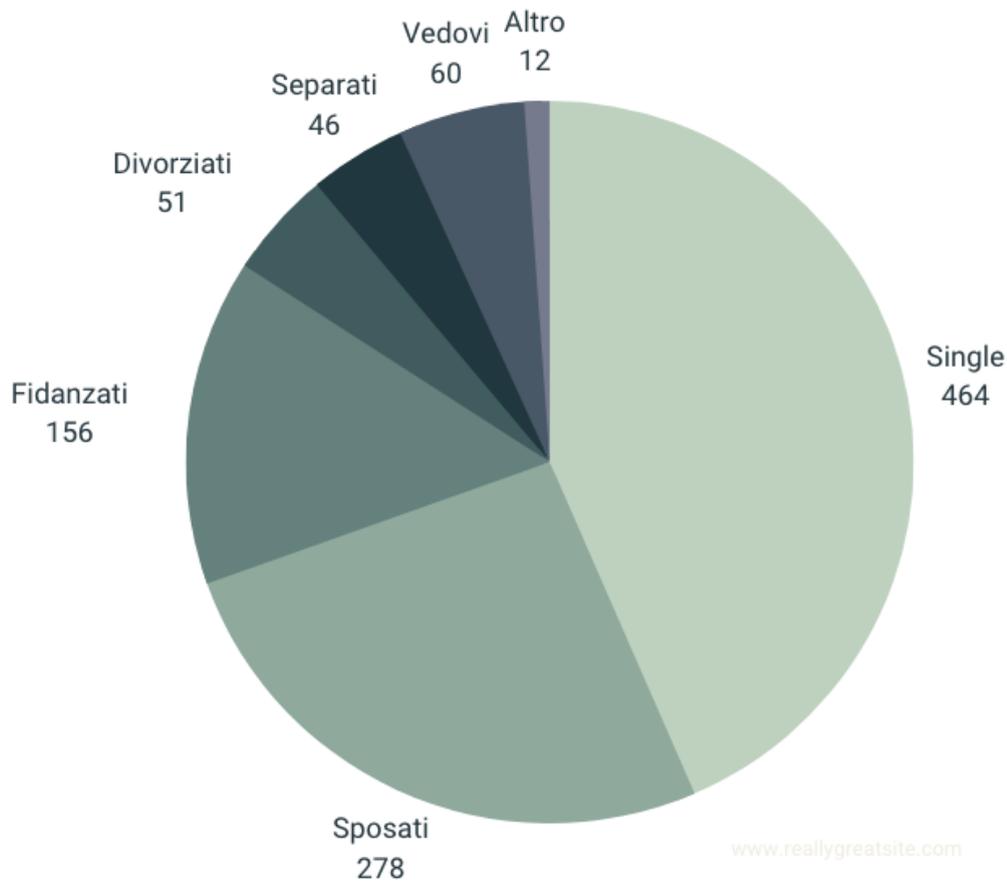


Tabella 3.1. Stato sentimentale dei personaggi del cinema italiano 2010-2019

All'interno della raccolta dei dati inerenti allo stato sentimentale dei personaggi, abbiamo catalogato anche il numero di conflitti in seno alla coppia che il nostro campione rappresenta. Sono 204, ovvero 1,2 conflitti di coppia a film. 96 volte avvengono all'interno di un matrimonio, 89 volte tra coppie non sposate (frequentanti, conviventi, amanti), 19 tra divorziati o separati. Ponendo come ipotesi che i 204 personaggi sposati del campione corrispondano a 102 matrimoni, avremo solo 6 matrimoni privi di conflitto (ovvero $102 - 96 = 6$). Abbiamo catalogato anche il ricorrere del tradimento⁴⁶, che si realizza in 48 casi (il 23,5%), ma che in altri 16 (il 7,8%) è quantomeno pensato, ideato, tentato, frustrato, generando (o essendo generato da) insofferenza, incomunicabilità, litigiosità di coppia. Il 31,3% dei conflitti riguarda dunque una fuga (ideata o effettuata) dalla coppia. Dei tradimenti non compiuti, solo 5 sono (non) agiti da

⁴⁶ Per una riflessione sul tradimento si veda: G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Feltrinelli, Milano, 2000

donne (in *Ma che bella sorpresa*, *Matrimonio a Parigi*, 2 in *Matrimonio al sud*, *Perfetti sconosciuti*). Uno riguarda sia il maschio sia la femmina (in *Viaggio sola*). I rimanenti 10 riguardano slanci maschili frustrati.

1.3 Sono nato, ma...

Nei 283 film del campione si contano 42 nascite. È interessante confrontarle con il numero dei decessi, che sono invece 136, oltre il triplo. Nel 2019, si contavano, in Italia, 67 nati ogni 100 defunti⁴⁷, nel cinema italiano del decennio considerato 30 ogni 100. Significative sono le modalità con cui si muore, al cinema: 73 di questi sono per morte violenta (il 53,6%), 44 per malattia (il 32,4%), 19 per incidente (il 14%). Tra le morti violente si possono catalogare le modalità: 51 per omicidio (il 69,8% delle morti violente e il 37,5% del campione), 17 per suicidio (il 33,3% delle morti violente e il 12,5% del campione), mentre i restanti casi (2) sono dovuti a morti in guerra. Ci è sembrato opportuno studiare, in caso di morte, quante di queste fossero effettivamente rappresentate e quante fossero richiamate fuori scena: 79 in scena (il 58%) e 57 fuori (il 42%). Sono percentuali, queste, che raccontano soprattutto il senso del cinema italiano per la morte violenta (o gli incidenti), dato che per quanto riguarda il decesso per malattia pare esserci un pudore rappresentativo maggiore: il 34% di queste sono *in-scene*, il 66% *off-scene*

⁴⁷<https://www.istat.it/it/files/2020/02/Indicatori-demografici_2019.pdf> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

1.4 Habitat⁴⁸

Il dato maggiormente evidente della mappatura che concerne i luoghi in cui sono nati e risiedono i 1150 personaggi del campione è il dominio assoluto della capitale e del Lazio: 321 personaggi sono etichettabili come romani (il 28% del campione), numero che sale a 395 se consideriamo i residenti (il 34,4%). I numeri aumentano considerando l'intera regione: 349 sembrano essere nati nel Lazio (il 30,4%) e 440 ci risiedono (il 38,3%). I dati sono estremamente sovradimensionati rispetto alla realtà: a Roma, nel 2019, vivevano 4.263.542 persone (il 7,1% della popolazione) e nel Lazio 5.773.070 persone (il 9,6%). Non è dunque esagerato dire che il cinema italiano sia marcatamente romano-centrico, e non solo a livello produttivo. Al secondo posto, comunque molto lontano dai numeri della capitale, tra le città troviamo Napoli, con 120 personaggi nati nella città (10,5%) e 101 residenti (8,8%), a fronte di 3.048.194 abitanti nella realtà (il 5%). La Campania è luogo d'origine per 140 personaggi (il 12,2%) e di residenza per 128 (l'11,1%), mentre in realtà vi abita il 9,5% degli italiani (5.740.291), una percentuale non troppo distante dal vero. È chiaro che la regione e il suo capoluogo siano numericamente ben rappresentati, ma si presentano con dati che raccontano anche un processo migratorio in uscita (l'8,1% dei campani del nostro cinema non abita in quel luogo, e così il 15,8% dei napoletani). Al terzo posto, tra le città, c'è Milano, i cui numeri raccontano invece un processo di accoglienza di personaggi provenienti da altre regioni: 55 sono i personaggi che possiamo dire nati a Milano (il 4,7% del campione), 98 quelli che ci vivono (l'8,5%), a fronte di un dato reale di 3.250.077 abitanti, il 5,4% della popolazione. I residenti sono dunque il 78,2% in più dei nativi. La Lombardia, conformemente, è la terza regione rappresentata: 67 originari (il 5,8%) e 114 abitanti (il 9,9%), ma la sua presenza è inferiore al dato reale, dato che la regione è popolata da 10.010.833 persone, il 16,7% degli italiani. Al quarto posto, tra le città, troviamo Torino, con 18 nativi (1,5%) e 49 residenti (il 4,2%), numeri che raccontano di un incremento

⁴⁸ Per un'analisi qualitativa della geografia del cinema italiano 2010-2019 si veda A. Franceschini, M. Buratti, R. Moccagatta, *I margini dello Stivale: soglie, sconfinamenti, inclusioni ed esclusioni*, in G. Canova, L. Farinotti, *op. cit.*, pp. 3-20

di popolazione (cioè il numero delle persone non native abitanti) del 172,2%. Il Piemonte si trova al sesto posto, come regione, con numeri che non divergono dal capoluogo per quanto riguarda i nativi (18, ovvero ogni piemontese d'origine è torinese) e 53 (dunque 4 unità in più di quelle del capoluogo) per quanto riguarda i residenti. Anche Torino e il Piemonte sono sottodimensionati rispetto ai dati reali, contando il capoluogo il 3,7% degli italiani e la regione il 7,2%. La quinta città coi numeri più alti è Palermo: 23 sono i personaggi originari (il 2%) e 15 i residenti (l'1%). La Sicilia è invece quarta, tra le regioni: 63 nativi (5,4%) e 39 residenti (3,4%). Nella realtà, nell'isola vivono l'8,2% degli italiani, e nel capoluogo il 2,5%, una percentuale, quest'ultima non distante da quella del campione. Come per la Campania, è anche qui evidente un processo migratorio in uscita: il 34% dei palermitani e il 38% dei siciliani lascia il proprio luogo d'origine. Al quinto posto delle regioni c'è invece la Toscana, con 50 nativi (il 4,3%) e 47 residenti (il 4,1%), mentre in realtà ci vive il 6,1% degli italiani. Il suo capoluogo, Firenze (in cui in realtà abita l'1,6% della popolazione), è la sesta città con 8 personaggi d'origine dichiarata (0,7%) e 16 residenti (1,4%), insieme a Catania (dove vive l'1,8 degli italiani), che conta però 4 residenti. Da qui in poi le occorrenze si fanno decisamente rade e dispersive, tanto che una piccola cittadina come Bobbio, in provincia di Piacenza, per merito del suo celebre natio Marco Bellocchio si presenta come l'ottava città rappresentata con 7 nativi e 8 residenti. La sesta regione è la Puglia, con 26 (2,2%) originari e 17 residenti (1,4%), a fronte di una percentuale reale del 6,6%⁴⁹.

⁴⁹ <http://dati.istat.it/Index.aspx?DataSetCode=DCIS_POPRES1#> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

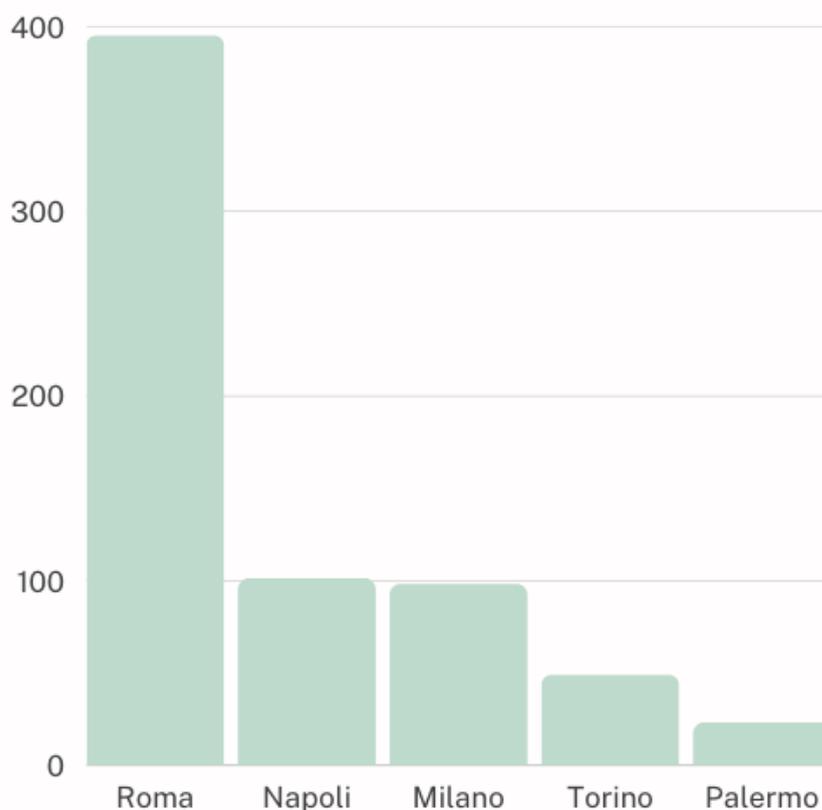


Tabella 4.1 I primi 5 luoghi di residenza dei personaggi del cinema italiano 2010-2019

Per verificare i modi in cui una regione è rappresentata ci sembra interessante incrociare questi dati con la classe sociale dei personaggi. La media-borghesia, ovvero la classe sociale maggiormente messa in scena dal cinema italiano del periodo, è il 56,6% della popolazione del Piemonte, il 47,9% di quella del Lazio, il 38,9% di quella della Campania, il 31,9% della toscana, il 25,4% della lombarda, e il 23% di quella della Sicilia. È la classe con il maggior numero di rappresentanti in Piemonte, Campania e Lazio. In Lombardia domina l'alta boghesia con il 26,3%, percentuale lontanissima da quella delle altre regioni: 10,6% in Toscana, 7,7% nel Lazio, 7,5% in Piemonte, 5,5% in Campania, 5,1% in Sicilia. La Sicilia è invece la terra del proletariato, a cui è afferibile il 41% della popolazione (nel Lazio il 23,6%, in Campania il 23,4%, in Lombardia il 15,7%, in Toscana il 14,8%, in Piemonte l'11,3%). La percentuale con maggiore concentrazione di sottoproletari è la Campania (l'8,5%). Le percentuali

riguardanti la Sicilia, messa in scena dunque come una regione povera, sono decrescenti al crescere della classe sociale: 41% proletari, 25,6% basso-borghesi, 23% medio-borghesi, 5,1% alto-borghesi. La Lombardia, messa in scena dunque come una regione ricca, procede all'opposto, con percentuali che crescono al crescere della classe sociale: il proletariato al 15,7%, la bassa-borghesia al 21,9%, la media-borghesia al 25,4%, l'alta-borghesia al 26,3%. La Campania è quella con maggiore distacco tra le classi, segno di una forte iniquità sociale: tra il 23,4% dei proletari e il 38,9% dei medio-borghesi c'è il 15,6% della bassa-borghesia.

Dei 1150 personaggi considerati, 983 sono italiani, ovvero l'85% del campione. 111 (ovvero la percentuale non trascurabile del 10,9%) di questi non risiedono in Italia. Gli stranieri raccontati dal cinema italiano provengono da questi paesi: Francia (25), Stati Uniti (12), Svizzera (4), Germania (3), Spagna (3), Slovenia (3), Bosnia (3), Albania (3), Romania (3), Moldavia (3), Argentina (2), Israele (2), Russia (2), Inghilterra (1), Ucraina (1), Polonia (1), Svezia (1), Benin (1), Botswana (1), Egitto (1), Kenya (1), Marocco (1), Brasile (1), Cina (1), Sri Lanka (1). A questi vanno aggiunti 4 personaggi appartenenti a un generico est Europa e 3 a una generica Africa. Di questi 89 personaggi, 45 vivono in Italia, 44 all'estero. 35 dei personaggi stranieri sono protagonisti, ed è interessante notare come ci sia un sostanziale equilibrio tra stranieri protagonisti di sesso maschile e quelli di sesso femminile, 17 a 18. Le donne straniere sono comunque più degli uomini anche includendo i personaggi secondari, 47 a 39. In un cinema che abbiamo visto profondamente maschio-centrico, è significativo notare che, in una sorta di ideale figura di "straniera", i paesi da cui provengono un numero maggiore di donne rispetto al numero di uomini sono: Francia, Svizzera, Moldavia, Slovenia, Polonia, Russia, Ucraina, Germania, Brasile, Cina, un generico est Europa, una generica Africa.

1.5 La classe non è

Ci si è posti, naturalmente, il problema di capire quali siano le classi rappresentate in Italia. Sono stati i film in analisi a risponderci, mediando tra le ipotesi classificatorie della letteratura sul tema (che passano dalle 17 categorie di Sylos Labini di *Saggio sulle classi sociali*⁵⁰ alle tre individuate recentemente da Paolo Perulli e Luciano Vettoreto in *Neoplebe, classe creativa, élite*⁵¹) individuando da sé una piramide sociale composta da quelli che abbiamo definito contadini, sottoproletari, proletari, bassa-borghesi, media-borghesi, alto-borghesi e, all'apice, aristocratici. Non si tratta esclusivamente di una suddivisione in base al reddito desunto dei personaggi o del nucleo dei familiari. Concerne anche il patrimonio e le proprietà⁵². Anche, forse soprattutto, lo stile di vita. L'etichetta contadini sta per quella che Paolo Sylos Labini definisce come dei «salariati poveri e contadini agricoli», facenti parte di un generico mondo rurale. Sono contadini, naturalmente, i personaggi di film come *Lazzaro felice*, *Le meraviglie*, *Menocchio*, *La pelle dell'orso*, *L'uomo che verrà*, per esempio, lo è il bracciante di *Noi e la Giulia* così come *Zoran, il mio nipote scemo*. Lo sono, anche, i protagonisti di *Il primo re*, poiché all'interno di un'economia primaria, basata sull'autosussistenza. I sottoproletari sono il *lumpenproletariat*, il proletariato degli stracci, i personaggi che si possono definire poveri, indigenti, nullatenenti, e che in un contesto urbano cercano di sopravvivere tramite espedienti: lo sono, per esempio, le prostitute di *Brutti e cattivi*, *I figli della notte*, *Hotel Gagarin*, *L'ultimo terrestre*, *La vita possibile*. Così come il protagonista di *Malarazza - Una storia di periferia*. Lo sono i personaggi di *Sette opere di misericordia* e *Il vizio della speranza*, ma anche *Il principe abusivo*. Quello che chiamiamo proletariato, per il cinema italiano, non è solo la classe degli operai, come le donne raccontate da *7 minuti*, il Nicola Ciraulo (Toni Servillo) di *È stato il figlio* o la Crocetta (Sabrina Impacciatore) di *Amiche da morire*. Secondo le nostre etichette proletari sono tutti coloro che hanno un lavoro che garantisce loro la

⁵⁰ P. S. Labini, *Saggio sulle classi sociali*, Bari, Laterza, 2015

⁵¹ P. Perulli, L. Vettoreto, *Neoplebe, classe creativa, élite*, Bari, Laterza, 2022

⁵² È molto chiaro, in merito L. Ricolfi, *La società signorile di massa*, Milano, La Nave di Teseo, 2020

mera sopravvivenza, coloro che campano privi del supporto di un patrimonio pregresso, di una famiglia che li mantiene, arrivando col fiato corto alla fine del mese. Oppure coloro che una casa ce l'hanno ma non trovano un lavoro, riescono a vivere, ma con fatica. Per noi sono proletari, dunque, per esempio, i lavoratori in nero di *Sole, cuore, amore*, ma anche i ricercatori di *Smetto quando voglio*, tutti i personaggi di *Ride*, il Marcello di *Dogman* (Marcello Fonte), Adria la parrucchiera di *Questi giorni* (Margherita Buy), il pescivendolo Luciano (Aniello Arena) di *Reality*, la famiglia di *Poveri ma ricchi* prima che vinca al Superenalotto, il criminale *Pericle il nero* (Riccardo Scamarcio) così come la matricola Adriano (Domenico Diele) di *ACAB - All Cops are Bastards*. All'interno della borghesia abbiamo operato dei distinguo: la bassa-borghesia è per noi composta da personaggi che vivono in un misurato benessere, con patrimoni o lavori (non di fatica) che permettono loro di mantenere un'esistenza degna ma priva di privilegi: per esempio sono basso-borghesi Giulio Verme e la sua fidanzata Franca Solidale (Maccio Capatonda e Lavinia Longhi) in *Italiano medio*, la famiglia di Marta (Alice Croci) in *Happy Family*, la Caterina di *Piuma* (Blu Yoshimi), ma anche l'arrancante classe creativa dei fratelli Mai in cerca di supporto dai parenti (Piergiorgio Bellocchio e Donatella Finocchiaro) in *Sorelle Mai*. Persino i poliziotti con gradi maggiori di Adriano in *ACAB - All Cops are Bastards*. La medio-borghesia è una classe che per reddito, patrimonio e proprietà, vive serenamente, non badando agli introiti, concedendosi lussi. I benestanti. Sono medio-borghesi, per esempio, Carlo e Giulia (Stefano Accorsi e Vittoria Puccini) in *Baciarmi ancora*, l'architetto Michele Grassadonia (Luigi Lo Cascio) di *La città ideale*, nonostante viva francescanamente per scelta, a impatto 0, i *Mamma o papà?* di Antonio Albanese e Paola Cortellesi, i ristoratori di *Natale da chef* (Massimo Boldi e Barbara Foria), l'insegnante Sandro (sempre Lo Cascio) in *Il nome del figlio*, lo sono la maggior parte dei protagonisti di *Perfetti sconosciuti*. L'alta-borghesia è composta, semplicemente, dai ricchi⁵³. Imprenditori di successo come la Susanna Almiraghi di *Aspirante vedovo* (Luciana Littizzetto) e, effetto collaterale, il marito Alberto Nardi (Fabio De

⁵³ Per un approfondimento sui ricchi contemporanei G. Marcon, *Se la classe inferiore sapesse*, People, Busto Arsizio, 2023

Luigi) oppure come Massimo Colombo (Massimo Boldi) in *Amici come prima*. Gli studenti *figli di* di *I figli della notte*. Politici e onorevoli come Uliano Beffardi (Toni Servillo) in *Bella addormentata* e il Simone Santoro (Massimo Ghini) di *Non si ruba a casa dei ladri*, artisti consacrati come Jep Gambardella (Toni Servillo) in *La grande bellezza* o la Marianne Lane (Tilda Swinton) in *A Bigger Splash*. Tutta la famiglia di *Chiamami col tuo nome*. Definire l'aristocrazia sarebbe un eccesso di zelo: sono aristocratici, per esempio, la marchesa Alfonsina De Luna (Nicoletta Braschi) in *Lazzaro felice*, Beatrice Morandini Val Di Rana (Valeria Bruni Tedeschi) in *La pazza gioia* o, naturalmente, il Re di *Il principe abusivo* (Marco Messeri).

Definiti i criteri con cui è stato schedato il campione alla voce classe sociale, andiamo a studiarne i risultati: 471 personaggi (ovvero il 41% del campione) appartengono a quella che abbiamo etichettato come media-borghesia; 244 proletari (il 21,2%), 202 (il 17,6%) sono basso-borghesi, 146 alto-borghesi (il 14,6%) e, infine, 36 sottoproletari (il 3,1%), 34 aristocratici (il 2,9%) e 24 contadini (il 2%). Si aggiunge così, all'idealtipo del personaggio medio del cinema italiano (maschio, eterosessuale, tra i 40 e i 50 anni) anche la classe d'appartenenza: la medio-borghesia. Vedremo poi, nel capitolo dedicato alla Politica, che se ha una fede politica, questa è la sinistra. Rimanendo alla classe sociale, per quanto riguarda il genere, l'unica anomalia rilevante è che il numero di femmine proletarie supera quello dei maschi (19 a 14), e la cosa maggiormente rilevante riguardo l'orientamento sessuale è che la percentuale massima di omosessuali si ha nell'alta borghesia (il 5,4%).

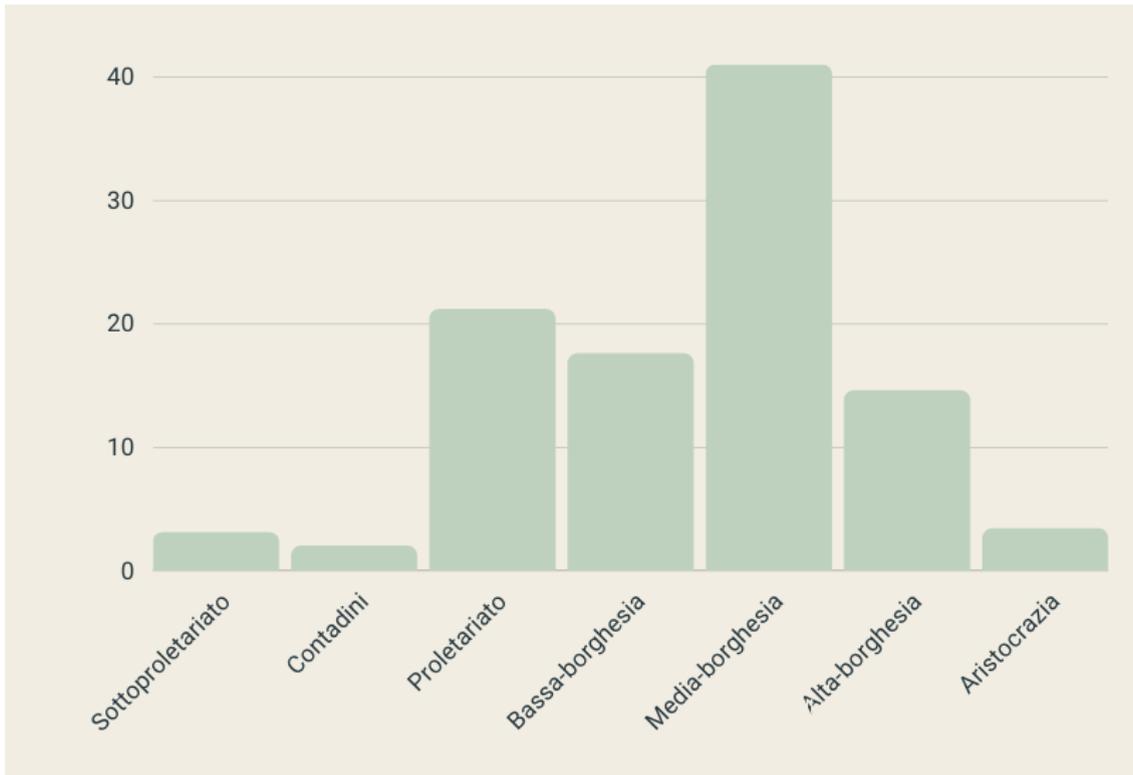


Tabella 5.1 Le classi sociali secondo il cinema italiano 2010-2019 (in punti percentuali)

È interessante invece individuare quanti sono i film che, nel campione, pongono la questione della classe sociale come uno dei temi e uno dei territori di conflitto (non necessariamente i principali): sono 191, con una media di 1,4 conflitti riguardanti lo stato sociale a film. Dato che anche questi conflitti sono stati catalogati secondo una scala di intensità che va da 0 (conflitto non presente) a 5 (tema principale del film), è interessante valutare la media di quanto tale intensità si manifesta nell'intero campione e di quanto sia forte nel momento in cui il tema è presente. Considerando anche i valori 0, infatti, il tema classe sociale ha una intensità nell'intero campione, su una scala da 0 a 5, di 1,6: è dunque presente, tangibile, consistente. Contando invece i soli casi in cui il valore è almeno 1, ovvero i film in cui la classe sociale è tra i temi presenti nel film, assume un valore medio di 3,5: quando è presente, il tema si sente, è preponderante, informa il film. Naturalmente, abbiamo catalogato anche gli ambiti in cui il conflitto sociale si manifesta. In 8 occasioni, il 4,1% delle volte, è causa di dissidio tra due amici (raggiungendo il grado di intensità 5 in *Il ricco, il povero, il maggiordomo*). In 25 casi (il 13% delle volte) è al centro di un conflitto di coppia

(vale la pena citare *Alaska* e *Il capitale umano* come film maggiormente emblematici, entrambi al grado di intensità 5⁵⁴). 46 volte (il 24% dei casi) sono tensioni di classe che si muovono in seno alla famiglia (a intensità 5 abbiamo occorrenze come il rapporto tra il nullafacente mantenuto romano e il fratellino africano appena scoperto in *Un altro mondo* o la relazione tra il fratello imprenditore e quello di professione insegnante in *Euforia*). 29 volte (il 15,2%) riguardano i luoghi di lavoro (naturalmente in *7 minuti*, le tensioni tra le operai e l'imprenditori in *Sole a catinelle* e *L'industriale*, il rapporto tra l'antiquario di *Benedetta follia* e la sua nuova impiegata). Le restanti 82 occorrenze si agitano in un territorio genericamente sociale, non racchiudibili in tensioni tra due persone (amici o coppia), in famiglia o sul luogo di lavoro (la schavitù che istituisce la padrona dell'Inviolata in *Lazzaro felice*, il confronto tra alta borghesia e proletariato in *Come un gatto in tangenziale* prima che divenga una questione di coppia, lo sfruttamento della coppia di attori omosessuali dell'utero della protagonista di *Una famiglia*).

Abbiamo catalogato poi anche i modi con cui questo scontro di classe si manifesta: nello stile di vita dei personaggi, nel linguaggio, nel differente grado di cultura, nel rivendicare una provenienza geografica. Ci sono casi in cui il conflitto si esprime in ognuna di queste componenti, andando a disegnare tipologie di personaggio totalmente contrapposte. Pensiamo a *Padroni di casa*: la storia è quella di due piastrellisti di Roma (Valerio Mastandrea e Elio Germano), piccoli imprenditori edili e liberi professionisti non agiati, che vengono chiamati in un paesino dell'appennino tosco-emiliano dal celebre cantante in ritiro Fausto Mieli (Gianni Morandi, in un ruolo che ne sposta l'immagine verso il demoniaco) per restaurare l'esterno della villa che domina la cittadina. Qui non solo il loro stile di vita basso-borghese si confronta con l'alta-borghesia di Mieli, ma anche con il proletariato e il sottoproletariato del luogo, una provincia profonda, con

⁵⁴ In *Famiglia*, Anna Oliviero Ferraris scrive: «Per i teorici del conflitto la famiglia è l'istituzione sociale in cui più di ogni altra si svolge la lotta quotidiana tra i sessi. Secondo Friedrich Engels, il matrimonio rappresenta la prima forma di lotta di classe che appare nella storia, in cui il benessere e lo sviluppo di un gruppo sono acquisiti attraverso l'oppressione dell'altro. I rapporti tra coniugi - scrive Engels - sono il modello sul quale si sono fondate le altre forme di oppressione e, in particolare, quella tra capitalisti e proletari».

fascismo e leghismo nell'anima, violenta, aggressiva, ebra di alcol, facile al fucile, respingente verso gli ospiti e gli stranieri. In questo triangolo si parlano linguaggi differenti (non solo Mieli è maggiormente forbito rispetto ai due protagonisti, ma gli abitanti del luogo parlando in dialetto o con pesante accento), ma si palesano, oltre alle provenienze diverse, livelli culturali differenti, e stili di vita drasticamente lontani, tanto che il livello di incomunicabilità che si instaura finisce per portare a un effetto domino di drammatici equivoci e alla tragedia⁵⁵.

Da questa mappatura, vale la pena estrarre i casi anomali, cioè quelli che scartano dalle rappresentazioni pregiudiziali delle classi sociali: per esempio in *Euforia*, *Scusate se esisto*, *Buona giornata*, *Smetto quando voglio*, *I soliti idioti* è la classe sociale inferiore a parlare un linguaggio migliore, non il contrario. O ancora: in *Non si ruba a casa dei ladri*, *Noi e la Giulia*, *Benvenuto, Presidente!*, *La profezia dell'armadillo*, *Euforia*, *Scusate se esisto*, *Buona giornata*, *Smetto quando voglio*, *Amici come prima*, *Sangue del mio sangue*, *Romanzo di una strage*, *Se mi lasci non vale*, *Se son rose*, *La sedia della felicità* dimostrano di avere una cultura di gran lunga maggiore le persone meno abbienti. Ci pare di poter considerare questi come segni precisi di una consapevolezza del cinema italiano circa la radicale ridefinizione delle classi⁵⁶.

1.6 Il lavoro rende⁵⁷

La mappatura delle professioni all'interno del cinema preso in esame rivela che il maggior numero di personaggi messi in scena fa un lavoro dipendente,

⁵⁵ Per un punto sulla rappresentazione della provincia nel cinema italiano d'oggi: G. M. De Maria, *Immaginari sospesi: la provincia nel cinema italiano contemporaneo*, in "Lexia - Rivista di semiotica", luglio 2011, pp. 437-450

⁵⁶ Tanto che l'Istat, dal 2017, ha abolito la classificazione in classi sociali, preferendo quella in 9 specifici gruppi sociali <<https://www.istat.it/it/files//2018/02/GruppiSociali-nota.pdf>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

⁵⁷ Per una storia della fatica nella storia del cinema italiano si veda: F. Villa, *Fatica*, in R. De Gaetano, *Lessico del Cinema Italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, Mimesis, Milano-Udine, 2014; per un'analisi qualitativa del tema nel decennio precedente si veda M. Toscano, *Ognuno al suo posto. Vecchie e nuove rappresentazioni del lavoro nell'Italia che cambia*, in G. Canova, L. Farinotti, *op. cit.*, pp. 354-367

presumibilmente a tempo pieno⁵⁸: 219 ricorrenze, per il 19% dei personaggi. In Italia il 30,3% della popolazione era composta nel 2019 da lavoratori dipendenti⁵⁹, ma solo il 20,4% era dipendente a tempo pieno. Al secondo posto, per numero di occorrenze nel nostro campione, c'è la categoria degli studenti, con 126, ovvero l'11% dei personaggi (nel nostro paese, a ottobre 2019, erano il 14%). Non sono pochi nemmeno i disoccupati, 112, cioè il 9,8% (in Italia, nel 2019, c'era un tasso di disoccupazione del 7,8%). Sono dati, questi, che proiettano sul nostro cinema un inaspettato grado di realismo. Certo, ad allargare lo spettro delle professioni, si nota che i commercianti nel cinema italiano (il 6,7%) sono percentualmente il doppio di quelli del paese reale (3,6%) e che ricorrono esattamente quanto gli artisti e le persone che lavorano nello spettacolo (77), che le casalinghe (25) sono meno dei criminali (65), che i politici sono un numero maggiore dei pensionati (24). Ma non è tanto nell'elenco delle professioni che risiede l'interesse del rapporto tra cinema e lavoro. *In primis* è significativo segnalare che il tema è stato catalogato come significativo in 138 opere, ovvero il 48,7% del campione. Data una scala da 0 a 5 per calcolare l'intensità del tema nel singolo, i film che raggiungono il livello 5 sono *7 minuti* (storia di un consiglio di operaie costretto a votare la proposta della nuova proprietà di togliere 7 minuti da una pausa pranzo di 15, al fine di mantenere l'apertura della fabbrica), *Banat - Il viaggio* (racconto di un giovane disoccupato costretto a migrare in Romania per fare l'agronomo), *Gli equilibristi* (tragica parabola sulle difficoltà di sostentamento di un padre di famiglia dopo il divorzio con la moglie), *L'industriale* (racconto delle vicissitudini di un imprenditore che cerca di salvare la propria fabbrica), *L'intrepido* (storia di un *uber*-precario che, di professione, fa il "sostituto", ovvero rimpiazza persone che momentaneamente non possono lavorare), *Nessuno mi può giudicare* (commedia su una donna che, alla morte del marito imprenditore, è costretta a imparare a fare la escort per campare), *Viva l'Italia* (in cui tre fratelli, un dirigente figlio di papà, un'attricetta

⁵⁸ Per un'analisi qualitativa parziale ci si rivolga a P. Chirumbolo Annali, *Il mondo del lavoro nel cinema del nuovo millennio: R. Milani, F. Comencini e A. D'Alatri*, in "Italianistica Vol. 30, Cinema Italiano Contemporaneo", 2012, pp. 325-342

⁵⁹ <<https://www.istat.it/it/files//2020/03/RCFL-Cartogramma-trimestre-4-2019.pdf>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

raccomandata e un medico fiero di lavorare nella miseria della sanità pubblica si confrontano con i rispettivi ambienti lavorativi), *La nostra vita* (racconto di un operaio che assiste a una morte sul lavoro e si trova a mantenere da solo le figlie, alla morte della moglie), *Quo vado?* (satira dell'attaccamento al posto fisso dell'italiano medio e racconto dello scollamento del mondo del lavoro dalla deontologia professionale), *Ride* (storia di una donna rimasta vedova dopo aver perso il marito in un incidente sul posto di lavoro), *Scusate se esisto* (commedia sul dramma di un sistema-lavoro non meritocratico e sessista), *La sedia della felicità* (opera sulla fatica della precarietà e della disoccupazione), *Smetto quando voglio* (commedia in forma di trilogia sugli espedienti criminali di un gruppo di ricercatori altamente specializzati e precari), *Sole, cuore, amore* (racconto esemplare di una donna, moglie di un disoccupato e madre di famiglia, e dei sacrifici letali per mantenere la famiglia), *Il vegetale* (storia di un giovane che non trova un lavoro adatto alle sue qualifiche e che, ereditata una ditta impari coi dipendenti, la fa chiudere per bancarotta, preferendo fare lo stagista), *We Are the Wax* (storia di una truffa ulteriore e finale a precari creativi), *Gli ultimi saranno ultimi* (parabola di un'operaia che viene licenziata perché incinta, ed è costretta al lavoro nero e precario per sostenere la propria famiglia). Ma anche a livello 4 non sono pochi i film in cui il lavoro e lo stato dei lavoratori si manifestano come importanti (*Alaska, Amici come prima?, Andiamo a quel paese, Belli di papà, Un paese quasi perfetto, Pietro, Il più grande sogno, Posti in piedi in paradiso, La profezia dell'armadillo, Il ricco, il povero, il maggiordomo, Se dio vuole, Sole a catinelle, Noi e la Giulia, Non ci resta che il crimine, Non essere cattivo*).

Tutti titoli che paiono dimostrare come falso l'adagio critico per cui il cinema italiano non parli di lavoro⁶⁰. Certo lo fa anche e soprattutto sublimandolo in commedia (anche di successo), a partire dal caso emblematico di una saga di tre film incentrata sul precariato⁶¹ (*Smetto quando voglio, Smetto quando voglio: Ad Honorem, Smetto quando voglio: Masterclass*), tre film che vedono come protagonista Edoardo Leo, anche da regista decisamente interessato al tema

⁶⁰ Si veda, per esempio, *8 ½ - Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano* n. 63, luglio 2022

⁶¹ Per un'analisi del precariato si veda G. Standing, *Precari - La nuova classe esplosiva*, Il mulino, Bologna, 2012

(*Diciotto anni dopo*, *Buongiorno papà*, *Noi e la Giulia*). I due massimi incassi del decennio, *Quo vado?* (65,3 milioni di euro per 9,3 milioni di spettatori) e *Sole a catinelle* (51,9 milioni di euro per 8 milioni di spettatori) sono il primo la messa in scena caricaturale dell'utopia di un posto fisso nel mercato del lavoro, il secondo *anche* la storia dell'impossibilità nel trovare un equilibrio tra impiego (precario e a provvigione) e famiglia. Per esempio in questi anni la maschera comica di Checco Zalone⁶², nel decennio sempre diretto da Gennaro Nunziante (anche regista di *Il vegetale*), è sempre fortemente connotata a livello lavorativo, anche in *Che bella giornata* (3° incasso del periodo 2010-2019) in cui è prima un precario, poi un raccomandato. E le sue scene madri si svolgono sul luogo di lavoro. Si legga in questo senso la trama del film: l'uomo è innamorato di una giovane terrorista islamica che in principio lo vuole abbindolare per far sì che lui, custode della statua della Madonnina al Duomo di Milano, faccia esplodere inconsapevolmente un pacco bomba distruggendo un simbolo della cultura italiana, mentre lei fugge dal paese. Sul finale la donna, che ricambia l'amore di Checco, decide di attuare uno scambio. Lo vediamo mentre lei è già sull'aereo: lui porta il pacco nei pressi della Madonnina, nel suo ultimo giorno di lavoro, ma la bomba esplode altrove, distruggendo l'inutile trullo (milanese) ereditato dall'uomo. Checco, tramite raccomandazione, trova impiego come guardia del corpo del papa. La donna fa una scelta precisa: preserva il posto di lavoro di Checco e distrugge il suo patrimonio. L'esatto opposto di quello che, secondo Luca Ricolfi, sembra essere un carattere dell'italiano contemporaneo: il parassitare un patrimonio pregresso, al posto che cercare un lavoro⁶³. Anche il 4°

⁶² Per approfondire la figura del maggiore comico italiano del decennio si vedano:

G. Canova, *Quo chi? Di cosa ridiamo quando ridiamo di Checco Zalone*, Milano, Sagoma editore, 2022; G. Canova, *Il fantasma della contaminazione*, Fatamorganaweb, Fascicolo 9, febbraio 2022

<https://www.fatamorganaweb.it/wp-content/uploads/2020/04/Fascicolo-n.-9_2_febbraio-2020_FMW.pdf#page=7> (ultima consultazione 29 aprile 2023); A. Crespi, *O sei Checco Zalone o diventi un divo su Facebook. Intervista ad Andrea Occhipinti*, in "Bianco e nero", 1/2015, pp. 20-22; M. Cucco, M. Scaglioni, *Dico parolacce, incasso e finisco su Sky*, in "Bianco e nero", 1/2013, pp. 30-40; M. Cucco, B. Parravicini, *Normalità da record. Finanziamento, promozione e distribuzione dei film con Checco Zalone*, in "L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes", 2/2016, pp. 377-394; A. Minuz, *Commedia, gusto popolare e logica del profitto. La sinistra e il fenomeno Checco Zalone*, in "Studi culturali, Rivista quadrimestrale" 3/2016, pp. 399-408; S. Vacirca, *Dressing Checco*, postmedia books, 2020

<https://www.academia.edu/42699481/Dressing_Checco> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

⁶³ L. Ricolfi, *op.cit*

e 5° incasso del decennio si innescano, prediligendo poi altri temi principali, da un cambiamento dovuto al lavoro: *Benvenuti al sud* e *Benvenuti al nord*.

È interessante poi mettere in luce la particolarità di un corpo attoriale da commedia come Paola Cortellesi⁶⁴, nel decennio considerato protagonista di numerose opere che la vedono impiegata (letteralmente) in ruoli in cui la dimensione lavorativa è tratto preponderante e cruccio primario, e probabilmente la figura maggiormente significativa per quanto concerne il rapporto tra cinema e lavoro del nostro paese: in *Nessuno mi può giudicare* di Massimiliano Bruno (uno degli autori di commedia maggiormente attenti al racconto del lavoro), è come abbiamo visto una alto-borghese caduta in rovina e costretta a sopravvivere prostituendosi come escort; in *Scusate se esisto* di Riccardo Milani (altro autore di commedie che si concentrano sul tema) è un architetto *cervello in fuga* che decide di rientrare in Italia ma è costretta, per attuare i propri progetti, a fingersi assistente di un architetto uomo; in *Gli ultimi saranno ultimi* (ancora di Bruno), commedia che si rivoltella in tragedia, è un'operaia che viene lasciata a casa a causa della maternità, ed è anche in questo caso costretta a trovare modi per mantenere la propria famiglia; in *Come un gatto in tangenziale* (ancora di Milani, 29° incasso italiano del decennio considerato) è dipendente in una mensa, proletaria in un quartiere romano di sottoproletariato urbano, moglie di un carcerato, con figlio e sorelle a carico, e dal rapporto contrastato con un tecnocrate di governo impara a cercare di sfruttare gli strumenti democratici che la politica offre, partecipando a un bando pubblico per piccole imprese; in *La befana vien di notte* di Michele Soavi (29° incasso del decennio) e in *Ma cosa ci dice il cervello?* (sempre di Milani) fa due bislacchi lavori, la befana, per l'appunto, e l'agente segreto, ma il *punctum* di entrambi i film è il difficile equilibrio nel rapporto tra impiego e privato.

⁶⁴ Sulla figura di Paola Cortellesi si vedano: L. Farinotti (a cura di), *Il corpo del desiderio. Forme femminili e forme del femminile (Nessuno mi può giudicare, Maschi contro femmine, Femmine contro maschi, Venere nera)*, in "Comunicazione politica", fascicolo 3, 2011; D. Hipkins, *Paola Cortellesi: Fragmenting the "Latin Lover" in Italian Romantic Comedy*, in "L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes" Speciale/2018, pp. 81-96; M. Fanchi, *Sembrano morte... ma sono solo svenute. Le attrici del cinema italiano contemporaneo e l'igeneration*, in "Arabeschi 10" <<http://www.arabeschi.it/113-sembrano-morte-ma-sono-solo-svenute-le-attrici-del-cinema-italiano-o-contemporaneo-e-ligeneration>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

Anche leggendo solo con le sinossi che abbiamo riportato in questo paragrafo, è da notare che il cinema italiano insista nel raccontare persone costrette a confrontarsi con il lavoro in solitudine⁶⁵, abbandonate dalla società e obbligate a essere resilienti, a farsi carico di un peso eccessivo di responsabilità⁶⁶, siano essi vedovi (*La nostra vita, Ride, Nessuno mi può giudicare*), uomini e donne single, separati, divorziati (*Gli equilibristi, L'intrepido, Scusate se esisto, Sole a catinelle, Posti in piedi in Paradiso*), persone fonti di unico introito della famiglia (*Sole, cuore, amore, Come un gatto in tangenziale, Amici come prima?*) o che si trovano a migrare in solitudine (*Banat - Il viaggio, Easy - Un viaggio facile facile*, ma anche *Viaggio sola*). È interessante dunque rilevare le istanze di collettivismo e solidarietà che, in ottica lavorativa, sorgono a controbilanciare: *7 minuti, Smetto quando voglio, Noi e la Giulia, Una piccola impresa meridionale, Il ricco, il povero, il maggiordomo*.

Le classi sociali raccontate in questo cinema al lavoro partono dalle fatiche nel trovare un impiego degno da parte del sottoproletariato urbano (*Cuori puri, Non essere cattivo*) all'arrancare del proletariato (*7 minuti, Ride, È stato il figlio, Made in Italy*), dai problemi della bassa-borghesia (*Andiamo a quel paese, 42°* incasso del decennio, *La profezia dell'armadillo*) a quelli di quella alta decaduta (*Amici come prima?, 41°* incasso del decennio, *Nessuno mi può giudicare, Non si ruba a casa dei ladri*). E anche le età coprono tutto il campione (eccetto 0-10 e >70), spaziando da giovani *neet*⁶⁷ che il lavoro non lo cercano nemmeno (*La profezia dell'armadillo*) ai problemi degli over 50 rimasti senza impiego (*Amici come prima?, Posti in piedi in paradiso, 30°* incasso del decennio e *Il ricco, il povero, il maggiordomo, 16°*).

È infine da notare come siano 67 film del campione (il 23,4%) a citare, anche

⁶⁵ Si veda: C. Guarino, *Solitudine: malattia emergente del XXI secolo 2019*, in "Salute e società", XVIII, 3, 2019, pp. 146-160

⁶⁶ Si veda, a proposito: Byung-Chul Han, *Eros in agonia*, Nottetempo, Milano 2013; F. Chicchi, A. Simone, *La società della prestazione*, Ediesse, Roma, 2017; M. Fischer, *Realismo capitalista*, Not, Roma, 2018; E. Cabanas, E. Illouz, *Happycracy. Come la scienza della felicità controlla le nostre vite*, Codice, Torino, 2019; D. Garritano, *L'impotenza riflessiva' nella vita quotidiana. Note di lettura su "Realismo capitalista" di Mark Fisher*, in V. Pellegrino e M. Massari, *Scienze sociali ed emancipazione - Tra teorie e istituzioni del sapere*, Genova University Press, Genova, 2021

⁶⁷ Si veda a riguardo A. Rosina, *NEET. Giovani che non studiano e non lavorano*, Vita & Pensiero, Milano, 2015

solo con un cenno, la crisi economica, come un presupposto per il mondo messo in scena⁶⁸.

1.7 Dio c'è?

La fede religiosa è dato difficile da estrapolare. La maggior parte dei personaggi non manifesta segni che possano ricondurre a un credo religioso. Solo per 514 di loro, ovvero il 44,6% del campione, abbiamo indicato una professione di fede.

La maggior parte è prevedibilmente cristiana cattolica, ma è necessario fare un distinguo: per 348 (30,2%) il cattolicesimo non è manifestato in maniera diretta, ma è solo un dato desunto da dettagli (soprattutto crocifissi o simboli religiosi nell'arredamento di casa), da parole e frasi che i personaggi pronunciano. Per 117 (il 10,1% del totale) la fede cattolica è manifestata da segnali che vanno dal segno della croce (come per il protagonista di *Pericle il nero*) al dichiararsi devoto a un santo e ai suoi precetti (come due delle protagoniste di *Amiche da morire*), passando per la lettura della Bibbia (come Stefano Cucchi, che la richiede in punto di morte in *Sulla mia pelle*). Ci sono poi casi che sono autoevidenti (come il monaco di *Le confessioni*). Secondo dati Istat, nel 2019 era il 25,1% degli italiani a praticare il cattolicesimo (recandosi in Chiesa una volta alla settimana)⁶⁹. Oltre il doppio, rispetto al campione da noi messo in analisi (identificando i praticanti effettivi con i cattolici espliciti del campione). Considerando che il 49,8% degli italiani, secondo l'Istat, partecipa a funzioni religiose quantomeno una volta ogni 12 mesi, il gap coi dati da noi raccolti aumenta considerevolmente.

Se sommiamo i dati ottenuti (cattolici impliciti + cattolici espliciti) i cattolici del nostro campione sono 462, ovvero il 40,1% circa del totale. Secondo i dati Doxa del 2019 il totale dei cattolici in Italia era pari al 66,7% della popolazione⁷⁰.

⁶⁸ Per un'analisi esaustiva dello stato del lavoro in Italia si veda M. Filandri, *Lavorare non basta*, Laterza, Bari, 2022

⁶⁹ <<http://dati.istat.it/Index.aspx?QueryId=24349#>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

⁷⁰ <<https://www.uaar.it/doxa2019/>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

Le percentuali restanti si dividono tra un numero alto di fedi differenti. La seconda religione professata in Italia è l'islamismo con il 3,7%, un dato enormemente sottostimato dal nostro campione che conta solo 6 islamici quindi lo 0,5%. Seguono i cristiani ortodossi con il 3,1% ma assenti nel nostro campione. Forme di cristianesimo come protestanti o testimoni di Geova contano, sommati, a 4 occorrenze: 2 personaggi di *A Ciambra* sono da classificare più correttamente (seguendo direttive CESNUR e Eurispes) come "cristiani non affiliati", non essendo chiara l'appartenenza a una specifica chiesa cristiana, mentre i due personaggi di *La ragazza del mondo* sono testimoni di Geova (e il film è l'unico del campione a esplorarne la fede). Questi ultimi - stando sempre ai dati 2019 - sono 425.000 in Italia pari allo 0,7% della popolazione, nel nostro campione sono lo 0,1%.

Abbiamo poi raggruppato le fedi politeiste e pagane meno identificabili o maggiormente rare (compreso un caso anomalo come il culto della Dea Vesta in *Il primo re*) con le religioni new age, naturaliste e animiste: ricorrono in 7 casi su 1147, quindi in misura maggiore degli islamici o dei testimoni di Geova. In Italia questi culti raggruppando i dati Doxa costituiscono meno dello 0,1%. Ci sono poi 3 casi decisamente anomali: la co-protagonista di *Nessuno mi può giudicare* che "prova tutte le religioni", Alba Rohrwacher in *Vergine giurata* che segue il diritto consuetudinario albanese, ma è difficile identificarne la fede, e il bislacco Frengo Stoppato di *Tutto tutto niente niente* che crea una religione tutta sua a base di riti con la marijuana.

Per quanto riguarda buddisti ed ebrei, nel paese sono rispettivamente 332.000 (0,55%) e 41.500 (0,1%) mentre nel nostro campione sono 2 i primi (0,1%) e 3 i secondi (0,2%). In ultimo abbiamo rilevato anche la presenza di non credenti manifesti, raggruppando atei e agnostici: in tutto i non credenti sono 24, il 2% del campione, a fronte del 15,3% dei dati Doxa.

1.7.1 Non c'è più religione?

Non è, questa ricerca quantitativa, il luogo opportuno per studiare il cinema del trascendente, per citare il titolo della tesi dottorale di Paul Schrader⁷¹, ma, per rilevare come il cinema italiano pensa alla religione, questo sì. Ed è interessante metterne in luce la presenza costante. Diremmo che la religione è il paesaggio, nel cinema italiano. C'è ovunque, anche quando è sfuggente, non rilevante. In gesti scaramantici (*Mai Stati Uniti*), in preghiere portafortuna (*Veloce come il vento*), nella figura sfuggente di una suora nella porta accanto (*Un fantastico via vai*), in preti che camminano per strada (*Immaturo*), nel fuoricampo solo accennato di un orfanotrofio in cui si è stati nel passato (*L'immortale*), nei luoghi di cura in cui si muove una madre infermiera (la RSI di *Viva la libertà*, la clinica di *Il vegetale*). La religione è anche lì, nel dettaglio. È talmente presente, diremmo, da farsi cosa, presepe: ci sono presepi viventi in *Indovina chi viene a Natale?* e, importanti nell'economia della storia, in *Il primo Natale* e *Non c'è più religione*. E una cosa, si sa, si vende. Può essere merce. Così commerciano statue e statuine, oggetti religiosi, cose dello spirito, personaggi di *Benedetta follia* e *Baciarmi ancora*. E cosa sono, se non vendita di spettacoli religiosi, quei presepi viventi, la processione truffaldina di *Indivisibili*, con le stimmate delle gemelle, o il teatrino messo in piedi in *Si accettano miracoli?* La religione è nel mondo, all'esterno, ma come cosa, come spettacolo (o come farsa, in *Tutto tutto niente niente*). Dentro, in Chiesa, si va per morti e battesimi (*La kryptonite nella borsa*, *Happy Family*), per i matrimoni delle commedie, ma ci si va anche per nascondersi (*Hungry Hearts*), per truffare (*Reality*), per officiare una bugia (*Una famiglia perfetta*), di fronte a preti che invitano all'omertà (*La mafia uccide solo d'estate*) o alla disonestà (*L'ora legale*). Non è un luogo accogliente. Semmai è un luogo di governo, come in *Non c'è più religione*, dove il sindaco, per annunciare le novelle sulla ricerca di un bambin Gesù per il presepe vivente, tiene i propri discorsi, perché sa che i fedeli, comunque, sono lì, e la messa è solo un luogo di incontro. Non la si prende sul serio, la Chiesa, non si prendono sul serio i preti, i simboli (lo sfregio alla statua in *La guerra dei cafoni*, la gaffe col

⁷¹ P. Schrader, *Il trascendente nel cinema*, Roma, Donzelli, 2010

prete in *Immaturo*, l'idea pregiudiziale in *Se dio vuole*). Sul finale di *Lazzaro felice* i poveri cristi protagonisti sentono una musica proveniente dalla Chiesa, entrano, per ascoltare, vengono cacciati, non accolti (anche questo è un gesto politico). Alice Rohrwacher, la regista, fa sì che la musica esca dal luogo sacro, e li segua, scappando dalla casa di Dio. E se i film storici (*Il giovane favoloso*, *Menocchio*) inscenano una religione opprimente, come quelle che oggi troviamo solo nei credi radicali di *La ragazza del mondo*, *Cuori puri*, *Alì ha gli occhi azzurri*, è il dubbio, il sospetto, l'insofferenza verso la religione, a strisciare tra i personaggi di film come *L'ultimo terrestre* o *Matrimoni e altri disastri*.

1.8 La mafia uccide solo d'estate?⁷²

Nel campione preso in esame, sono 65 i personaggi con una professione che potremmo definire criminale: rispetto a una totalità di 1150 soggetti rappresentati, il gruppo costituisce il 6%. La quasi totalità di figure all'interno di questo gruppo è di sesso maschile: sono solo 7, le figure femminili. Nello specifico, tra i professionisti criminali maschili rappresentati sono 27 quelli che figurano come protagonisti, mentre solo 2 sono le donne criminali protagoniste. Questi dati dicono poco, su come venga rappresentato il crimine nel cinema italiano. Per un'analisi di come e quanto siano messi in scena i crimini - che non sono compiuti solo da figure che vivono di attività illecite, ma possono anche essere ricondotte a profili identitari normali - è necessario individuare quali e quanti crimini compaiano nei film del campione. Su 283 film sono state rilevate 410 occorrenze criminose, scandite in una scala discendente che vede come reati maggiormente frequenti l'omicidio (52 casi), il furto (42), lo spaccio di droga (29 casi), il consumo di droga (26 casi), l'aggressione (24 casi), la prostituzione (19 casi), il rapimento e la corruzione (18 casi), la truffa (16 casi), la violenza domestica (14 casi), la rapina a mano armata (11 casi), il ricatto e la minaccia

⁷² Libro fondamentale sul tema della rappresentazione della mafia, che qui non tratteremo, è E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, Donzelli, Roma, 2020. Va inoltre segnalato D. Renga, *Unfinished business: Screening the Italian Mafia in the new millennium*, University of Toronto Press, 2013.

aggravata (10 casi), la tortura, il reato fiscale e il reato di lesioni personali (8 casi), il sequestro, l'incendio doloso e l'estorsione (7 casi), la produzione e il commercio di droga (6 casi), il vandalismo, lo sfruttamento, l'occultamento, la falsa testimonianza (5 casi), l'omissione di soccorso, il favoreggiamento criminale, la concussione (4 casi). Se i casi di violazione di proprietà privata, truffa aggravata, pedofilia, riciclaggio di denaro, resistenza a pubblico ufficiale, percosse e molestie presentano una minima occorrenza di 3 casi, crimini come la circonvenzione d'incapace e l'associazione a delinquere si presentano rispettivamente solo in 2 casi. Infine, sono stati registrati con un 1 ricettazione, mutilazione, latitanza, furto d'identità, diffamazione, depistaggio e aggio. Non è stata conteggiata come rilevante l'occorrenza del terrorismo e del reato di strage, presenti in 1 sola unità legata alla rappresentazione d'epoca della strage di Piazza Fontana (in *Romanzo di una strage*), un crimine mai risolto, di cui i colpevoli (così dice chiaramente il film) potrebbero essere tanti, e in alto. Per quanto riguarda la qualità degli illeciti commessi, sono da notare i dati relativi ai maggiormente diffusi, cioè omicidi e furti. Se «gli omicidi volontari consumati in Italia nel 2015 (ultimo anno per cui è possibile fare confronti) sono stati 469, con una incidenza di 0,8 ogni 100.000 residenti», gli omicidi rappresentati sono stati invece calcolati come 1 ogni 22 personaggi. Per quanto riguarda i furti invece sempre l'istituto Censis ne riconosceva la diffusione («i furti, che sono i più numerosi e quelli che destano un maggiore allarme sociale per la molecolarità della diffusione e delle modalità di azione, sono 1.198.892»), come fossero un'eccezione italiana nel contesto europeo («in Italia sono 1.723,2 per 100.000 residenti, contro una media dell'Unione europea che è di 1.391,3 sulla stessa quota di popolazione»): nei film campionati l'alto numero di reati del genere genera il rapporto di 1 furto ogni 27 personaggi. Dai dati esaminati risulta che in ogni film del campione viene rappresentato quantomeno un reato: anche se la cifra è da leggere alla luce delle tante rappresentazioni del mondo criminale, non sembra comunque riprodurre con fedeltà il rapporto di scala reale rilevato dagli studi socioeconomici nel 2015: in quell'anno sono stati calcolati 2.687.249 crimini commessi, 1 ogni 22 persone. Se si considera il campione dei film presi

in esame, il numero di crimini rilevanti (410) rispetto ai personaggi rilevanti tenuti in considerazione (1150) produce invece un rapporto di 1 crimine ogni 2,8 persone. Il dato tuttavia, anche quando impreciso, risulta interessante se si considera la ricerca Censis sulla paura come tratto distintivo degli italiani⁷³: in un'analisi della sicurezza in Italia, l'istituto di ricerca riconosceva come, malgrado un calo considerevole rispetto ai dati del 2008, «la criminalità continua ad essere ritenuta un problema grave, segnalato dal 21,5% degli italiani, al quarto posto dopo la mancanza di lavoro, indicata dal 52,4% della popolazione, l'evasione fiscale (29,2%) e l'eccessivo prelievo fiscale (24%)». Nella psicologia italiana, e quindi anche nella psicologia che gestisce la rappresentazione del paese, la criminalità è diffusa, onnipresente. Verrebbe da dire che è la vera religione.



Figura 2.1 Dallo scontro tra Romolo (Alessio Lapice) e Remo (Alessandro Borghi) nasce Roma: la maggior parte del cinema italiano si concentra nella capitale anche quando si occupa del contemporaneo.

⁷³<<https://www.censis.it/sicurezza-e-cittadinanza/1%C2%B0-rapporto-sulla-filiera-della-sicurezza-italia/la-paura-come-tratto>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

Capitolo 2

Finzioni⁷⁴

2.1 Dimmi la verità

Nello scandagliare il cinema italiano del decennio 2010-2019 è parso come immediatamente rilevante il tema della bugia. O meglio: della messa in scena come arte del raggirò, del ricorso da parte dei personaggi del nostro cinema alla menzogna e alla mistificazione, alla ricerca del fraintendimento. Come in una sorta di messa in abisso del mettere in scena, come un bisogno di produrre, nel quotidiano, teatro. Come se il cinema italiano volesse mettere alla prova l'arte del raccontare, che è anche manipolare, falsificare, simulare. Mentire, affabulare, alterare. Dissimulare. Omettere. Illudere. Un laboratorio autoriflessivo e teorico? Una questione antropologica? Un tratto di italianità? Scrive Emilio Garroni nel saggio di apertura che dà il titolo al suo *Osservazioni sul mentire*: «Per il bugiardo la bugia deve sempre *avere corso*, e sempre appunto nell'ambito del linguaggio-contesto condiviso dal gruppo. Un bugiardo del tutto indifferente al valore sociale delle proprie bugie è quasi impensabile. Anzi, a me pare che si possa addirittura dire che è *più legato alla veridicità il bugiardo che il veridico*»⁷⁵. E ancora: «*Il bugiardo ha scelto due volte - anzi infinite volte: una sorta di "mise en abyme" - di condividere un linguaggio-contesto, e per ciò [...] ha di solito continuamente, imperiosamente bisogno di consenso e di conferme: non è e non può essere un solitario - anche se finge di esserlo: è un bugiardo, no? - ed è piuttosto il prototipo appariscente e ossessivo dell'uomo sociale*»⁷⁶. Come a dire, e non è un paradosso, che non c'è nulla come una bugia a saper illuminare la norma. E dunque niente, per il nostro studio, tanto capace di rivelare le

⁷⁴ Per studi sulla storia della bugia si vedano: M. Bettetini, *Breve storia della bugia - Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina, Milano, 2001; A. Tagliapietra, *Filosofia della bugia*, Bruno Mondadori, Milano, 2001; M. Palombara, *La bugia*, Edizioni Mediterranee, 1983. La bugia come fondamento della commedia all'italiana è menzionata da due testi che si confrontano col genere studiandone il contesto culturale: M. Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003 e G. Canova, *L'occhio che ride. Commedia e anti-commedia nel cinema italiano contemporaneo*, Modo, 1999

⁷⁵ E. Garroni, *Osservazioni sul mentire e altre conferenze*, Roma, Alpes, 2014, p. 11

⁷⁶ *idem*, p. 12

tensioni che percorrono la messa in scena dell'Italia come le *messe in scena* che la abitano, le *finzioni* che la muovono. Certo, la bugia è un atto necessario ad attivare un determinato numero di generi cinematografici, iscritti come sono il tradimento nella commedia degli equivoci, per esempio, o la truffa e il piano criminale nel noir, nel thriller, nel film di rapina. Ma non è solo in questi generi cinematografici che la bugia si palesa, soprattutto come sequela di bugie, e dunque recita nella recita, teatro nel film. La troviamo ovunque, nel cinema italiano del periodo. E in contesti che dal familiare si aprono al sociale, dal lavorativo si rinchiodano nel sentimentale. Prescindendo dunque dal genere cinematografico - il cui studio richiederebbe strumenti d'analisi che non concernono questa tesi - si è cercato di mappare questo tema ricorrente nel nostro cinema catalogandone i modi e le figure, nel tentativo di dare un ritratto esaustivo del bugiardo nel cinema italiano dello scorso decennio e delle dinamiche con cui l'arte del mentire si manifesta.

Su 283 film messi in analisi nel campione, si sono rinvenuti 241 inganni distinti, subiti e agiti (anche da personaggi verso se stessi⁷⁷). Sono, soprattutto, inganni che pertengono al livello riconosciuto come reale dai personaggi del film (94,6%), anche se, in rari casi (5,4%), si presentano anche finzioni facenti parte di un livello astratto, concernente il sogno, l'allucinazione, la fantasia, la suggestione. Per esempio, in *Into Paradiso* di Paola Randi, il protagonista Alfonso (Gianfelice Imparato) sogna che l'omicidio di cui è stato testimone sia stato solo una recita. Pur essendo questo evento assimilabile all'idea di messa in scena oggetto di questa analisi, esso comunque pertiene a una dimensione non reale nell'economia del racconto, e quindi non dice del personaggio Alfonso in quanto bugiardo o vittima di bugia. Analogamente, il delirio allucinatorio di Adriana (Giovanna Mezzogiorno) in *Napoli velata* appartiene a eventi non reali e dunque anomali. S'è deciso pertanto, al fine di non aprire l'analisi a eventi non concreti e dunque oggetto di possibili interpretazione ulteriori (psicanalitiche, per

⁷⁷ Si veda al tal proposito S. Mastroberardino, *Psicologia della menzogna*, Roma, Carocci, 2012, pp.31-36, ma soprattutto I. Leslie, *Bugiardi nati - Perché non possiamo vivere senza mentire*, Bollati Boringhieri, Bologna, 2011, pp. 156-184

esempio), di concentrare l'analisi sulle bugie che vengono messe in atto nel principale livello di realtà in cui si muovono i film.

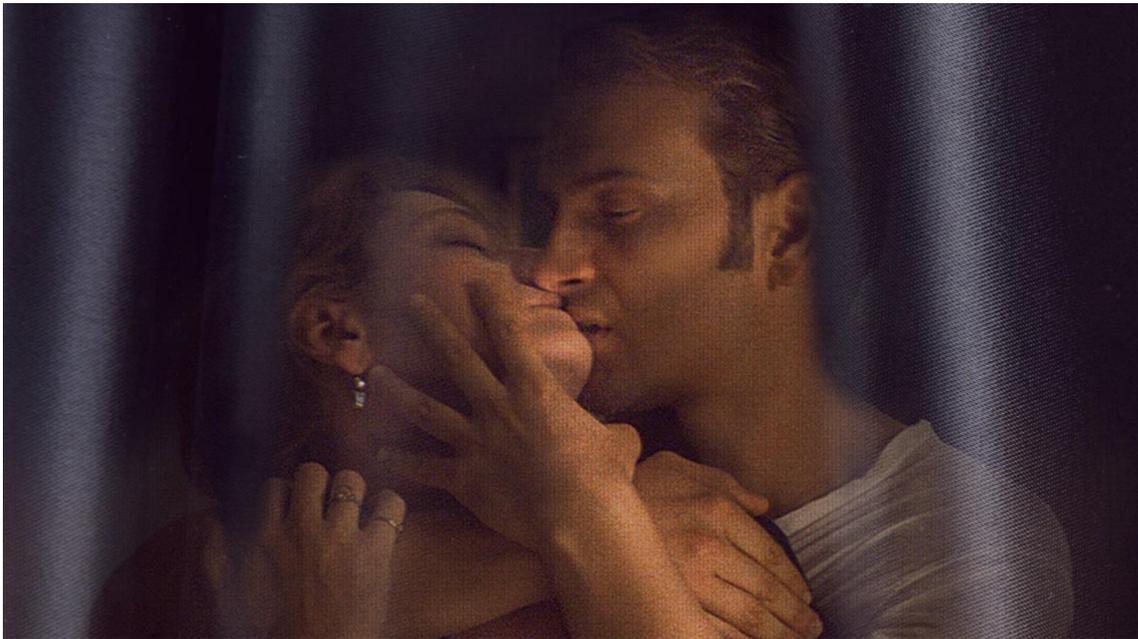


Figura 1.2 In *Napoli velata* la figura di Luca (Alessandro Borghi) gemello del protagonista defunto Andrea, si rivela un delirio allucinatorio di Adriana (Giovanna Mezzogiorno). Ma questo basta a derubricare come paranoia il complotto di bugie che Adriana crede ci sia dietro l'omicidio di Andrea?

È bene sottolineare, a mo' di premessa, che possono essere stati conteggiati diversi inganni all'interno di un unico film, ma non si sono conteggiate le singole bugie, semmai le successioni di bugie, le trame, gli orditi messi in atto per giungere a un preciso scopo. «Si mente *per* nascondere un illecito, *per* coprire una vergogna, *per* blandire una persona da cui ci attendiamo favori, *per* il semplice gusto di ingannare o recitare una parte, e così via. Risponde non a un “*Waurum?*” causale, ma a un “*Wozu?*”, a un “a che”»⁷⁸. Per questo si sono enumerati non i singoli atti mistificatori, ma la catena di mistificazioni: non *una* bugia, ma una successione di bugie, *una* messa in scena, volta a un preciso scopo. Secondo Sue Leekam⁷⁹, esistono tre diversi livelli di bugie: 1) Quelle che

⁷⁸ *idem*, p. 15

⁷⁹ S. R. Leekam, *Believing and Receiving: Steps into Becoming a Good Liar*, in S.J. Ceci, M.D. Leichtman, M.E. Putnick (a cura di), *Cognitive and Social Factors in Early Deception*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, pp. 47-62

vengono dette per manipolare il comportamento dell'altro, senza volerne però cambiare il modo di pensare (singole bugie, dette da bambini, per esempio); 2) Quelle con cui si cerca di modificare le credenze del proprio interlocutore (strategie di vendita); 3) Quelle in cui non solo chi mente tenta di modificare le convenzioni dell'altro, ma controlla anche le sue reazioni valutando se c'è la possibilità che questi creda che stia mentendo (abilità che si sviluppa in lavori come il diplomatico). Oltre a questi ce ne è un quarto, cioè quello in cui soggetti mettono in atto trucchi psicologici per convincere rapidamente le persone a fidarsi di loro (medium, astrologi, truffatori). Gli orditi che consideriamo in questo conteggio appartengono a tipologie avanzate di bugia, superiori dunque al livello 1 descritto da Leekham. Prendiamo per esempio *Immaturi – Il viaggio* di Paolo Genovese: le bugie dei personaggi di Giorgio (Raoul Bova) e Lorenzo (Ricky Memphis) ai danni delle compagne Marta (Luisa Ranieri) e Luisa (Barbora Bobulova) circa il loro tradimento (o presunto tale) sono conteggiate come due, pur appartenendo alla stessa linea narrativa: sono promosse da differenti soggetti, hanno differenti oggetti, e sono in grado di delineare un profilo diverso di uomo bugiardo. I due tradimenti paralleli sono composti di singole bugie, ma per il nostro conteggio sono due. Analogamente, in *La banda dei Babbi Natale* dello stesso Genovese, le varie bugie di Giovanni (Storti) ai danni delle due mogli sono unificate sotto la medesima messa in scena, ovviamente separata dalla recita di Aldo (Baglio), che nella sua linea narrativa sbaglia appositamente il tiro finale di una partita di bocce perché ha scommesso contro la sua stessa squadra. Un ulteriore esempio può essere utile a comprendere l'intento classificatorio: in *Natale in Sudafrica* di Neri Parenti le mutue bugie fra Carlo (Christian De Sica) e Giorgio (Max Tortora) sono assimilabili tra di loro e sono considerate un'unica messa in scena, ma s'è ovviamente distinto l'inganno successivo di Carlo ai danni di Giorgio e di Marta (Serena Autieri), quando il primo convince i secondi a saltare da un aereo con una refurtiva falsificata per tenere con sé il vero denaro che hanno trovato insieme.

Una variante che è stata considerata è naturalmente il successo o il fallimento del processo mistificatorio. A prescindere dal risultato finale, l'inganno è comunque

stato considerato nel campione. Per esempio, in *Femmine contro maschi* di Fausto Brizzi, Marcello (Claudio Bisio) e Paola (Nancy Brilli) mettono in atto, insieme ai figli, un raggiri nei confronti della madre di Marcello, nonna Clara (Wilma De Angelis): fingono di non essersi mai separati e di essere ancora una famiglia unita. In realtà per tutto il film Clara è cosciente della simulazione, ma si lascia truffare per puro scopo goliardico, ingannando i primi di rilancio. Entrambe le recite sono considerate nel campione, sia quella fallimentare sia quella che ha successo. In questi dati si tiene conto sia del caso in cui i bugiardi agiscano singolarmente, sia dei casi in cui agiscano in gruppo, identificando opportunamente i casi in cui, se a mentire è un intero gruppo di persone, a governare la messa in scena siano soprattutto uomini o donne. Per esempio, in *Benvenuti al sud* l'intera Castellabate, piccola comunità del Cilento, si adopera per far credere a Silvia (Angela Finocchiaro) che il Sud sia un luogo terrificante e pericoloso. È rilevante notare come, a fianco dei finti venditori ambulanti e dei finti criminali armati per strada (tutti uomini), ci siano anche gruppi di donne intente a costruire la recita (il gruppo di donne che inscena una veglia funebre). In un caso come questo, comunque, l'inganno viene conteggiato come fatto da uomini (sono i personaggi di Claudio Bisio e Alessandro Siani a dirigere la messa in scena), oltre che da un gruppo in generale.

Premesso ciò, il numero dei film che presentano situazioni come quelle descritte sono 158, il 55,8% del totale, con una media di 1,52 mistificazioni a film (1,1 allargando al campione generale). Il 66,4% delle volte (160) è uno dei protagonisti del film a mettere in atto un processo mistificatorio, e non un personaggio secondario. La bugia è alla base dell'agire del 30,5% dei protagonisti. Solo 63 protagonisti (ovvero il 12% dell'intera categoria) subisce un raggiri. Abbiamo mappati gli ambiti in cui le messe in scena delle bugie ricorrono. Si consideri che una messa in scena potrebbe riguardare due o più ambiti.

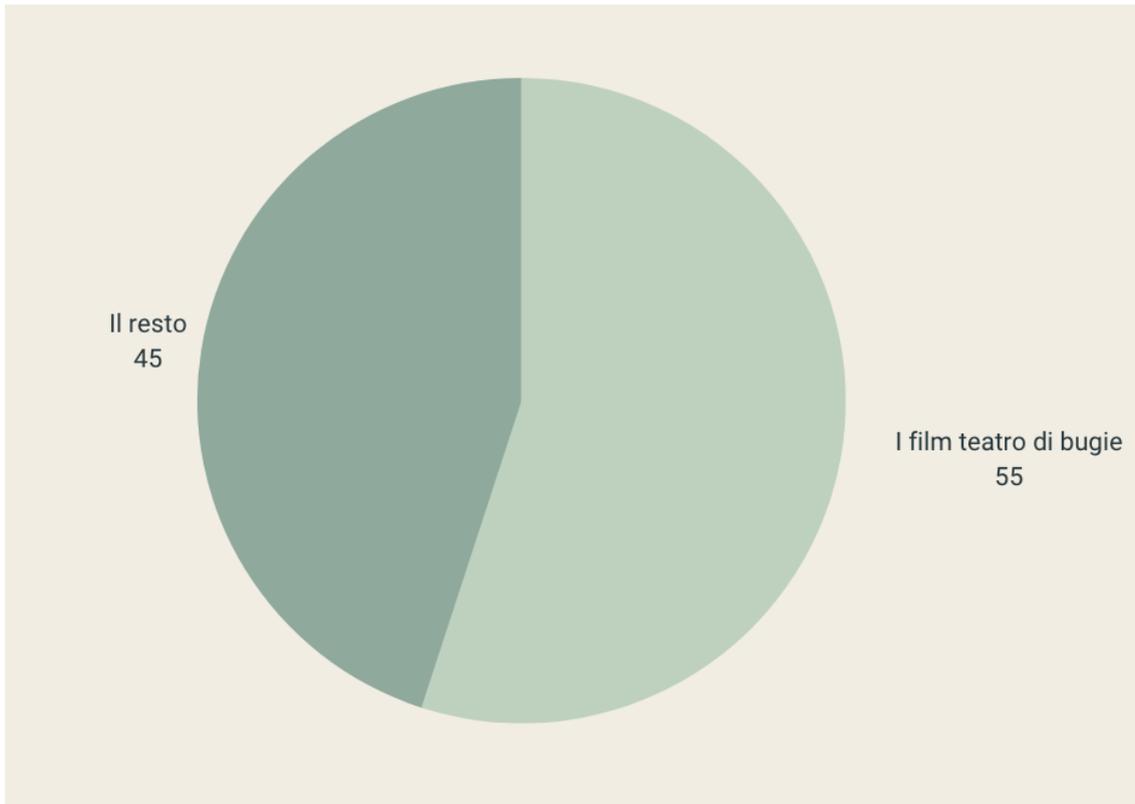


Tabella 1.2 Percentuali della diffusione delle messe in scena delle bugie nei film del cinema italiano 2010-2019

2.2 Bugiardo, bugiarda

Premesso ciò, proviamo a studiare il genere sessuale di chi mente e di chi subisce il raggirio. Sia singolarmente sia in gruppo di genere maschile o misto, il numero di inganni attuati da uomini è 174 (il 72,2% del totale), quelli attivati da donne 89 (il 36,9%). Uno scarto numerico rilevante è quello tra le messe in scena operate da singoli uomini (118) e singole donne (50). In percentuale gli uomini che costruiscono recite sono il 16,4%, le donne l'11,2%. È tutto sommato infrequente il caso di soli uomini in gruppo che ordiscono una messa in scena (19, il 7,8% dei casi in esame) e sono praticamente inesistenti i gruppi bugiardi composti da sole donne (2, lo 0,8%, in *Amiche da morire* e *Metti la nonna in freezer*).

Anche nel valutare le vittime di raggirio ricorriamo a uomini, donne e gruppi come categorie di riferimento. E anche qui è necessario un piccolo appunto metodologico, che esemplifichiamo con *Scusate se esisto!*: nel film l'architetto

Serena (Paola Cortellesi) si finge assistente di un finto architetto uomo (Raoul Bova) per superare un sessismo congenito nella società (e nel cinema italiano). È una messa in scena certamente ai danni del collega Pietro (Corrado Fortuna) ma è anche rivolta in generale alla comunità, composta da uomini e donne. In questo caso viene conteggiato, come elemento subente, sia l'uomo sia il gruppo: un criterio analogo è stato impiegato per diversi titoli.

Gli uomini vittime di raggiri sono 70, le donne 74. Di fronte a un sostanziale equilibrio numerico vale la pena valutare le percentuali sui numeri di personaggi totali: subiscono inganni il 9,7% degli uomini e il 16,7% delle donne. Gli inganni subiti da gruppi misti sono 114. Per gruppo misto consideriamo i nuclei composti anche solo da due persone per esempio la coppia di moglie e marito Wanda (Katia Follesa) e Andrea (Giuseppe Giacobazzi) in *Vacanze di Natale a Cortina*, che subisce l'inganno dei cognati Brunella (Valeria Graci) e Massimo (Ricky Memphis), fino alle comunità astratte o non rappresentabili, come nel caso degli inganni del bandito Renato Vallanzasca (Kim Rossi Stuart) in *Vallanzasca – Gli angeli del male*, che per anni sfugge alla legge.

Per essere maggiormente esaustivi circa le dinamiche tra i due sessi, consideriamo le messe in scena che contrappongono un singolo o un gruppo di uomini e una singola o un gruppo di donne. La cifra corrispondente a questa bugiarda guerra dei sessi è di 84, il 34,8% dei casi totali. 57 di questi sono pianificati da uomini ai danni delle donne, 27 viceversa. Dice molto anche il dato seguente: per 31 volte uomini ingannano uomini, solo in 7 donne raggirano donne. Se dovessimo dare un sesso alla bugia nel cinema italiano, dunque, diremmo che, come tutto, anche la bugia è uomo.

2.3 Parenti serpenti

Una piccola premessa: non tutte le bugie inerenti al rapporto di coppia contrappongono uno dei due termini all'altra. Un esempio: in *Il capitale umano*, Serena (Matilde Gioli) tace sull'identità di chi ha guidato il SUV che ha investito

il ciclista perché non vuole che venga arrestato il suo attuale amante Luca (Giovanni Anzaldo), e inventa un alibi per salvarlo. La messa in scena è ai danni del gruppo, ovvero la comunità, e si consuma comunque in un ambito di un rapporto di coppia. Indaghiamo comunque le occasioni in cui un maschio mette in atto un progetto mistificatorio nei confronti di una femmina o viceversa. Le recite riguardanti la coppia sono 73 (il 30,2% dell'intera casistica), mentre 53 sono interne al rapporto (il 22%). Per 9 volte (il 3,7%) la messa in scena è legata al tradimento, all'interno del matrimonio, a cui è possibile aggiungerne 5 interne a un fidanzamento (per un totale di 5,8%). Naturalmente qui consideriamo esclusivamente le messe in scena attuate per tradire, non i singoli tradimenti. 9 sono anche le occasioni in cui una messa in scena è a fini di corteggiamento. Tutti i processi di teatralizzazione del reale in ambito di coppia sono inerenti a rapporti eterosessuali, salvo il caso di *Io e lei*.

La famiglia è l'ambito in cui la trama di bugie è maggiormente ricorrente: 91, ovvero il 37,7% dei casi. All'interno di questo bacino è presente una grande varietà di casistiche. In 41 casi (il 45% in ambito familiare, il 17% del totale) riguarda il conflitto tra generazioni. In 9 occasioni sono i giovani (under 20) a ingannare adulti per motivi familiari, 7 in ambito strettamente familiare. Viceversa, i giovani sono ingannati da adulti 17 volte in ambito strettamente familiare (sulle 26 totali). Nel teatro delle menzogne domestiche, 24 volte su 91 sono presenti dei giovani. Considerando che i giovani sono solo 97 sui 1150 personaggi registrati, è interessante che il 18,6% degli under 20 subisca un inganno da parte dei genitori. 1 giovane su 5 è circuito dagli adulti della famiglia. 5 volte sono gli over 70 a macchinare plagi in ambito familiare (sugli 11 totali), mentre 3 volte sono abbindolati (sulle 7 totali). Il rapporto over 70 e under 20 è solitamente positivo, ed è anomalo, come abbiamo visto, il caso di *Femmine contro maschi*, in cui si registra un mutuo inganno fra un bambino, il piccolo Lorenzo (Edoardo Cesari), e nonna Clara (Wilma De Angelis): il bimbo asseconda la messa in scena dei genitori (Bisio e Brillì) e nonna Clara finge di credere loro.

È frequente che il consesso di bugie venga escogitato tra genitori e figli, benché

la maggior parte delle volte si manifesti in un intervallo anagrafico che vede i genitori con un'età minore di 70 e i figli con un'età superiore ai 20. 25 volte, ovvero il 15,8% dei raggiri, sono i genitori a ingannare i figli, e solo 10 volte (il 6,3%) succede il contrario. In queste 10 occasioni è la vergogna il motore delle bugie e non, come si potrebbe pensare, la ribellione, se non nel caso di *Io e te*, in cui Lorenzo (Jacopo Olmo Antinori) si chiude in cantina fingendo con la madre (Sonia Bergamasco) di essere andato in settimana bianca, e di *Indovina chi viene a Natale?*, in cui i figli di Chiara (Claudia Gerini) sono gelosi della madre e cercano di rovinare con lei l'aura di tutti i nuovi fidanzati, compreso Domenico (Claudio Bisio). I genitori mentono per scopi pedagogici (per esempio il Vincenzo Liuzzi di Diego Abatantuono in *Belli di papà*), per difendere i figli da un male (come nel caso di *Happy Family*, dove Vincenzo, interpretato da Fabrizio Bentivoglio, nasconde la propria malattia) o per vergogna (sempre Fabrizio Bentivoglio nei panni di Bruno in *Scialla! (Stai sereno)*). Possiamo dire che i figli sono, nel cinema italiano del 2010-2019, strumenti per i drammi inscenati dai genitori, mentre è meno frequente il contrario.

Le restanti ricorrenze possono chiamare in causa ulteriori legami familiari, e quindi consumarsi nello stesso ambito (15, il 16,4% dei raggiri domestici) o riferirsi a un inganno che la famiglia elabora verso l'esterno (7), come nel caso di *Io, loro e Lara*, in cui la famiglia Mascolo cerca di convincere l'assistente sociale Elisa (Angela Finocchiaro) che la sorellastra Lara (Laura Chiatti) è adatta a crescere il figlio. Di queste bugie verso l'esterno, 3 sono espressamente legate al crimine, come il piano ideato dalla famiglia Ciraulo alla fine di *È stato il figlio*. Con il 37,7% delle trame d'inganno raccontate dal cinema italiano, la famiglia è il maggior ambito di diffusione della menzogna, anche se raramente questa sconfina in un reato.

2.4 A tempo pieno

Il terzo ambito interessato al balletto delle bugie che regna nel cinema italiano è quello lavorativo, con 50 dei 241 casi catalogati (il 20,7%). All'interno di esso si

mente, soprattutto, per scopo di guadagno personale, lucro, arricchimento: 18 volte (il 36% dell'ambito) accade infatti per questi motivi. Si inganna per guadagnare soldi o reputazione (come nella contro-*macchina del fango* ai danni dell'Antonio De Biase di Alessandro Siani in *Il principe abusivo*, burino chiamato appositamente per creare scandalo a corte e aumentare l'interesse nei confronti della principessa), per sabotaggio (fino a quello paradossale di Aldo, che finge di perdere una partita di bocce in *La banda dei babbi Natale*, perché ha scommesso contro se stesso), per sopravvivere (come succede in *Lazzaro felice*, dove il protagonista Adriano Tardiolo partecipa a una recita pensata dall'Antonia di Alba Rohrwacher al fine di vendere un vaso). Dato che solo 4 inganni vengono messi in scena da sottoproletari o proletari, diremmo che si mente raramente per necessità economica, piuttosto per ambizione.

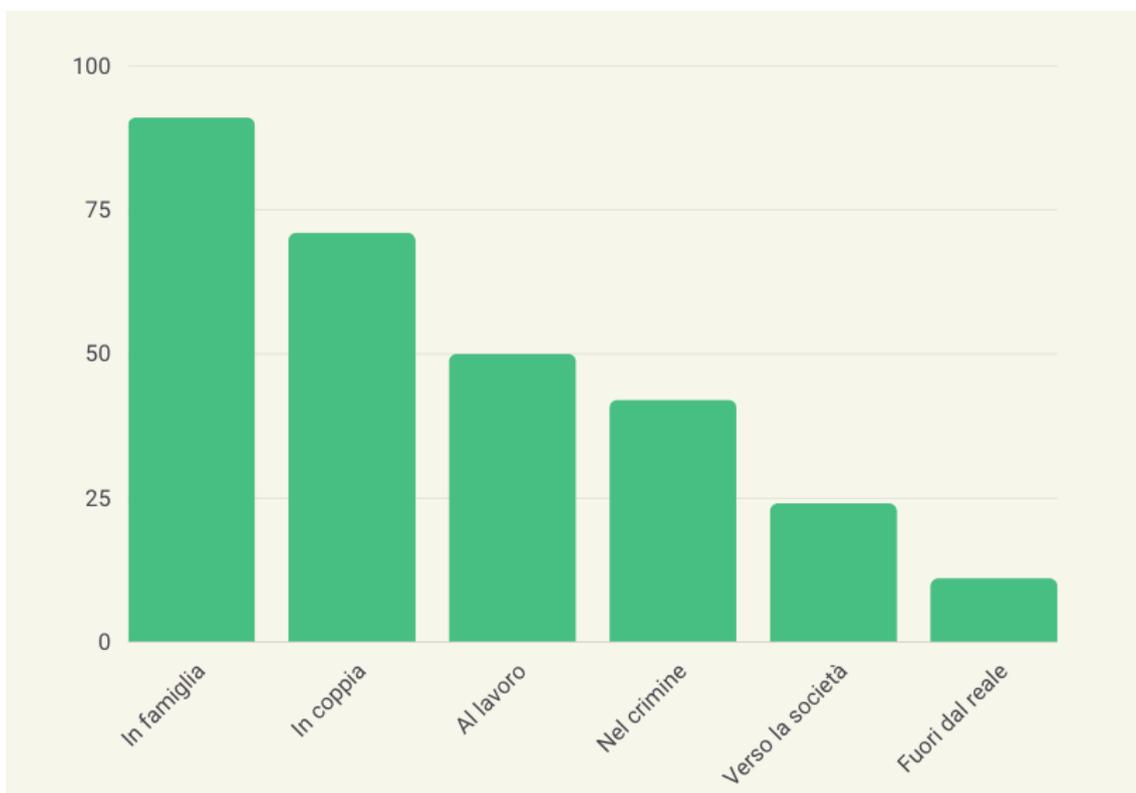


Tabella 2.2 In quali ambiti costruiscono teatri bugiardi i personaggi del cinema italiano 2010-2019

Può capitare che sia la stessa professione a obbligare all'inganno: capita il 20% delle volte (10). Per esempio, in *Ma cosa ci dice il cervello*, la Giovanna di Paola

Cortellesi deve nascondere di essere un agente segreto, fingendo di lavorare nel settore statale amministrativo. In *Gatta Cenerentola* l'agente Gemito (doppiato da Alessandro Gassman) è costretto alla bugia per penetrare sotto mentite spoglie a bordo della nave Megaride, governata dal perfido Salvatore (doppiato da Massimiliano Gallo). In *Song'e Napule* Paco Stillo (Alessandro Roja) deve fingersi tastierista per catturare il boss della camorra Ciro Serracane (Peppe Servillo).

La vergogna per la propria professione ricorre in 8 circostanze. Paola Cortellesi, nella parte di Alice, in *Nessuno mi può giudicare* non vuole rivelare di fare la escort. Valerio Mastandrea, il Giulio di *Gli equilibristi*, nasconde le sue usuranti condizioni di lavoro alla famiglia. Sergio (Luca Lionello) in *Ultima fermata* non vuole ammettere con i compaesani del suo paese d'origine di non essere un ingegnere, ma un capitano dei carabinieri. In antitesi con questi esempi, Antonio (Vincenzo Salemme) in *La vita è una cosa meravigliosa*, finge con l'umile Gigi (Rodolfo Laganà) di non essere il direttore del Credito Romano, ma un magazziniere, per non essere identificato come un ricco ingiusto e privo di scrupoli.

3 volte il raggiro ha lo scopo di aiutare una persona sull'ambiente di lavoro, e vale la pena elencarli: la fatica di Andrea (Amedeo Grieco) di raccomandare l'amico astrologo Piero (Pio D'Antini) in un incontro pubblico con Paolo Fox in *Ma tu di che segno 6?*; Paola (Nancy Brillì) che si inventa Cupido chiudendo nel seminterrato dell'ufficio Renato (Giuseppe Cederna) e Nicoletta (Carla Signoris). *Moglie e marito*, in cui Andrea (Pierfrancesco Favino) e Sofia (Kasia Smutniak), l'uno nel corpo dell'altra, devono darsi direttive per sopravvivere sul posto di lavoro; e infine nuovamente *La vita è una cosa meravigliosa*, in cui i coniugi Claudio (Gigi Proietti) ed Elena (Nancy Brillì) si fingono camerieri sostituendosi al cameriere Dada (Sidy Diop) per assecondare la bugia di quest'ultimo, che ha detto al padre d'aver fatto fortuna in Italia.

In 4 occasioni la bugia serve paradossalmente a rivendicare un diritto (come nella celebre scena di *Smetto quando voglio* - non computabile in quanto non mette in

gioco una trama di bugie ma si rivela *una tantum* - in cui il personaggio interpretato da Pietro Sermonti, finge di non essere laureato per lavorare): come detto, in *Scusate se esisto!* il maschilismo del mondo del lavoro costringe Serena (Paola Cortellesi) a fingersi assistente di un architetto per poter esercitare un lavoro che le è negato⁸⁰. Al contrario in *Amici come prima* Cesare (Christian De Sica), per trovare occupazione nonostante l'età avanzata è costretto a vestirsi da donna. In *WAX – We Are The X* i tre protagonisti, buggerati, inscenano a loro volta la loro scomparsa, per denunciare lo stato dei lavoratori culturali precari. Mentire, in fin dei conti, può essere anche un atto politico. In *Loro chi?* David (Edoardo Leo) racconta, in un gioco a scatole cinesi di truffe, di essere stato raggirato, per potere farsi pubblicare un libro in un mercato editoriale che non lo accetta (anche se poi è il libro stesso a rivelarsi una truffa, un *McGuffin*).



Figura 2.2 In *Scusate se esisto!* Serena (Paola Cortellesi) spinge Francesco (Raoul Bova) a fingersi architetto al suo posto, burattino nelle sue mani e strumento maschile per trovare un impiego in una società sessista: lei si mette in scena come la sua segretaria. In tutto il campione sono l'11,2% le donne a ordire trame bugiarde. Gli uomini il 16,4%.

⁸⁰ Il film di Riccardo Milani mette paradossalmente in scene una donna che, per lavorare, dichiara meno competenze di quelle che ha: paradossale, dato che, come riportato da Serena Mastroberardino in *Psicologia della menzogna*: «Mentire sulle proprie qualifiche professionali per ottenere un lavoro è un fenomeno talmente esteso che il Nucleo antisofisticazione dei carabinieri solamente nel 2009 ha denunciato 1170 persone per esercizio abusivo della professione medica, di cui 450 odontoiatri» (p. 43).

2.5 Bugie criminali

La bugia trova il suo habitat naturale nell'ambito criminale. 42 successioni di bugie si trovano in questo ambiente (si tratta del 17% dei casi). Di questi, 15 sono orientati espressamente a sfuggire alla legge (per esempio si contano 2 differenti messe in scena *Metti la nonna in freezer*, *Romanzo di una strage*, *Natale col boss*, *Che bella giornata*), 11 sono atti illeciti operati per vantaggio personale (per scopo di lucro come in *Loro chi?* e *Non ci resta che il crimine*, di potere come in *Cetto c'è senzadubbiamente* e *Gatta Cenerentola*, o per senso motivi familiari in *Una famiglia*); 8 riguardano inganni interni a gruppi criminali (tra cui 2 in *Brutti e cattivi* e *Il sindaco del Rione Sanità*); 4 sono ai danni di criminali (*Noi e la Giulia*, *Song'e Napule*, *Natale col boss* e *Non si ruba a casa dei ladri*); 2 gli eventi criminali a scopo mediatico (*La ragazza della nebbia* e *Sono tornato*); 2 gli eventi omertosi (*La mafia uccide solo d'estate* e *Sicilian Ghost Story*).

È in effetti, questo, un campione che fa i conti con 65 personaggi criminali (27 protagonisti, di cui 25 uomini). Ma non sempre sono i malavitosi a commettere reati. In 22 casi gli ingannatori non vivono al di fuori della legge, ma commettono reati cercando riscatto (in *Non ci resta che il crimine*, *Metti la nonna in freezer*), tentando di conservare il proprio ruolo di potere (*Buona giornata*, *Il gioiellino*, *Suburra*) oppure abusandone (la polizia in *ACAB – All Cops Are Bastards* e *Romanzo di una strage*). Caso particolare, in questo senso, quello di *Sulla mia pelle*, che ricostruisce i fatti di cronaca che portarono alla morte Stefano Cucchi. Il film mostra le bugie della vittima, che non vuole testimoniare contro gli uomini di legge che l'hanno maltrattato, e questi ultimi confermano la sua falsa testimonianza.

18 casi di messa in scena punibile per legge sono a opera di personaggi criminali, riconducibili alla camorra (8), a una generica malavita romana (solo 2, nonostante il dominio di Roma nei set italiani), alla mafia siciliana (1) e a altre

categorie con un'unica occorrenza. Si affida alla camorra un'idea stringente di rappresentazione, sancendo in questo caso un dualismo crimine-spettacolo.



Figura 3.2 Una delle cose maggiormente interessanti di *Pinocchio* è l'incipit dedicato a Geppetto come figura di bugiardo impenitente che mente per sopravvivere. Pinocchio, in fondo, nasce da una sua menzogna. Garrone crea una vera e propria genealogia della bugia: il burattino è figlio di un raggio, prima ancora che nasca.

2.6 Sociobugie

In 30 occorrenze su 241 (il 12,4% dei casi), le bugie riguardano il costume. 15 raccontano una messa in scena spiccatamente legata allo *status* sociale. Si mente per dissimulare la propria classe, come per esempio in *Natale in Sud Africa* e *Vacanze di Natale a Cortina*, in cui i personaggi interpretati da Massimo Ghini e Christian De Sica mentono vicendevolmente per non comunicare la propria rendita. O in *Belli di papà*, in cui l'imprenditore Vincenzo finge di essere caduto in bancarotta (fraudolenta) per educare i figli fin troppo privilegiati (e da lui trascurati) alla disciplina del lavoro. La messa in scena, l'inganno, l'apparenza, concerne anche il genere o l'orientamento sessuale. Succede in 9 casi: *Vergine*

giurata (in cui la protagonista deve rinunciare al proprio genere sessuale), *Io e lei*, *Malarazza - Una storia di periferia*, *Perfetti sconosciuti*, *Mine vaganti*, *Una piccola impresa meridionale* (in cui i personaggi mascherano la propria omosessualità), *Un Natale stupefacente*, *CilieGINE* (in cui dei personaggi vengono creduti omosessuali pur non essendolo) e *Viva l'Italia* (in cui il personaggio di Rocco Papaleo simula una carnevalesca omosessualità per essere conforme al suo ruolo di manager di divette ed essere accettato dalla bolla sociale, in una mascherata *politicamente scorretta*). Sono 5, infine, le messe in scena che concernono lo stile di vita di una comunità: la scelta di costruire un'illusoria comunità rurale in *Le meraviglie* (situazione che Alice Rohrwacher porterà all'estremo in *Lazzaro felice*); il raggio ordito dall'intera comunità di *L'ora legale* ai danni del sindaco troppo onesto; l'aiuto che i contadini protagonisti offrono ai partigiani all'insaputa degli occupanti in *L'uomo che verrà*; l'abiura a cui *Menocchio* è costretto pur non credendoci; in *Maraviglioso Boccaccio* il nascondimento di un amante, da parte della badessa interpretata da Paola Cortellesi, per preservare l'apparente integrità del voto di castità.

2.7 Essere o non essere

Gli 11 casi di inganno non concernente il principale livello di realtà, costituiscono un'anomalia, eppure in un certo senso sono quelli maggiormente rilevanti, col loro rivelare un inconscio bugiardo, un'ideologia del mentire che pare connaturata al popolo raccontato dal cinema italiano. Ci sono casi in cui non c'è nulla da nascondere, nonostante si creda ci sia una messa in scena in atto (*Immaturi - Il viaggio*, *Vacanze di Natale a Cortina*, *Benvenuti al Nord*), casi in cui si mente a se stessi (e allo spettatore) per non confrontarsi con un trauma (*Napoli velata*) o per rivelare aspetti nascosti e inaffrontabili del proprio carattere (*Italiano medio*), casi in cui nel sogno si mette in abisso una fobia verso la bugia (*Into paradiso*). L'articolato intreccio di *The Place* propone un'idea sfuggente di mascherata, perché il mistero del protagonista è inattingibile, e l'omertà sul

proprio ruolo è un vuoto, un contenitore che fa risuonare la smania dei personaggi, degli *italiani*, di soddisfare i propri desideri non facendosi domande, non ponendosi interrogativi etici, in fin dei conti non questionando sull'autenticità del protagonista e mettendo in gioco un'ipocrisia: si finge con se stessi di non vedere il male assoluto, demoniaco, che annida in loro stessi e in quel *povero diavolo*, al limite si crede d'essere vittime di un complotto, di un raggio concreto. In *Reality* si evoca un oltre imperscrutabile che *potrebbe* osservare gli esseri umani e i loro destini, un dio o un Grande Fratello (il Grande Fratello come dio?), scambiando una possibile dimensione spirituale per l'occhio di un reality show, dicendo perfettamente del materialismo di un cinema (di un popolo?) che, nonostante metta in scena una moltitudine di personaggi credenti, non è interessato alla dimensione religiosa, se non come morale opprimente e condivisa.

C'è inoltre un ultimo tema da considerare, ovvero il legame naturale tra la bugia e il recitare, il raccontare, il fare arte. Persone che ingannano tramite lo spettacolo (Salvatore in *Gatta Cenerentola*, la spogliarellista Elena in *I figli della notte*, il padre delle gemelle di *Indivisibili*, il boss e sua moglie in *Ammore e malavita*, i truffatori di *Loro chi?*), persone dello spettacolo che vengono ingannate, come in un contrappasso (il personaggio di Claudio Bisio di *Indovina chi viene a Natale?*, l'attrice interpretata da Sabrina Ferilli in *Io e lei*, il televenditore di materassi Massimo Boldi in *Matrimonio a Parigi*, l'attricetta raccomandata di Ambra Angiolini in *Viva l'Italia*), bugie che si intrecciano con le arti (la letteratura in *Tutto il mio folle amore* e *Scialla!*, il circo in *Il giorno più bello del mondo* e *Brutti e cattivi*, la televisione in *Noi e la Giulia*, *Matrimonio al Sud*, *WAX – We Are the X*, il cinema in *Latin Lover* e *Mia madre*), messe in scena che si dichiarano, nascoste dietro un sipario (in *Fuga da Reuma Park*, *L'abbiamo fatta grossa*, *Happy Family*, *La stoffa dei sogni*).



Figura 4.2 *Loro chi?* è probabilmente il film-manifesto del decennio per quanto riguarda la messa in abisso della *finzione*: la storia di un uomo (Edoardo Leo) che racconta un preciso, vertiginoso, incredibile processo di truffe ai suoi danni. Ma è lo stesso racconto della truffa a truffare il suo interlocutore. Ogni cosa, nel film, è puro pretesto bugiardo per il raggio. Anche lo svelamento delle bugie.

2.8 Cinque film

2.8.1 *Una famiglia perfetta* di Paolo Genovese⁸¹ (2012)

Mentire per lavoro. Succede agli attori protagonisti di *Una famiglia perfetta*, rifacimento del film spagnolo *Familia*⁸², assoldati il giorno di Natale da Leone (Sergio Castellitto) per fingersi moglie (Claudia Gerini), figli (3+1: Giacomo Nasta, Eugenia Costantini e Eugenio Franceschini, con l'aggiunta *in itinere* Lorenzo Zurzolo), fratello (Marco Giallini), cognata (Carolina Crescentini) e

⁸¹ Per un'introduzione al cinema di Paolo Genovese rimando al mio *Da Miniero&Genovese a Miniero e Genovese. Separati in Medusa, ma uniti nel successo*, in G. Canova, R. Moccagatta (a cura di), Mediaset e il cinema italiano. Film, personaggi, avventure, Mondadori, Milano 2022.

⁸² *Familia* (Spagna, 1996) di Fernando León de Aranoa

madre (Ilaria Occhini). Tutti teatranti, tutti a recitare un copione, scritto nel minimo dettaglio dallo stesso Leone, attentissimo a che ogni riga venga rispettata, esigente su ogni dettaglio. Leone pare essere, oltre che il personaggio principale, anche l'unico pubblico della recita. Per cosa si mente, qui? Per il fantasma di una famiglia. Per una famiglia come mito. Per coprire un vuoto, un lutto. Per redimere una solitudine. Apparentemente. Il gioco del film, che tramite l'originale anticipa i corpi in prestito e l'ossessione per la sostituibilità prossima del cinema prossimo a venire, è quello di scoprire gradualmente le proprie carte: prima pone lo spettatore di fronte a un Natale in famiglia da spot pubblicitario, poi rivela la messa in scena agli occhi di chi guarda, attivando un contro-sentimento di mesta compassione per il registro di quel copione minuzioso e apparentemente disperato, e infine rivela il reale perché, nascosto, di quella messa in scena. Non è per se stesso che Leone ha pagato un gruppo teatrale per allestire un'ipotesi di famiglia borghese, come fosse un sogno usa e getta in una bella villa in affitto: è per la sua finta moglie Carmen (Gerini), vera compagna del suo fratello d'occasione (Giallini) e sua antica fiamma. *Quella famiglia perfetta* è un *what if*, un *se invece*, un tentativo di aprire una *sliding door*, ossessione ricorrente di un regista, Genovese, che cerca di coniugare autorialismo e cinema popolare (sullo stesso tema vertono *Perfetti sconosciuti* e *The Place*, per esempio). La domanda che pone il protagonista è: «Carmen, cosa sarebbe successo se non si fossimo lasciati?». Questa messa in scena è uno spettacolo allestito con tanto di contratto, pagato con tanto di caché, ma è una recita bugiarda anche per coloro che la agiscono. Uno spettacolo ambiguo, disonesto, in cui per una volta gli attori non conoscono il motivo (eccetto Carmen, che fino all'ultimo sta al gioco), non sanno il perché, sono raggirati in prima persona. Gli unici, a sapere lo stato delle cose, sono, pardon: erano, una coppia (in questo senso il meccanismo è catalogabile come bugia sul lavoro, in ambito familiare e di coppia). È un film, questo *La famiglia perfetta*, che evidenzia - come nessuno nel periodo considerato - la centralità dell'"a che", dell'obiettivo per cui si mente. È un meccanismo che pone il problema dell'etica della bugia. Banale a dirsi: il copione del teatrino è uno soltanto, ma è differente

mentire a se stessi per placare un senso di smarrimento, un sentirsi abbandonati, e mentire al prossimo per riconquistare una donna ai suoi danni. Ma non c'è solo questo, nel film: la recita si conferma come un laboratorio identitario, la messa in scena capace di rivelare i veri sentimenti che legano i personaggi. Così Carmen e il marito si ritrovano, la finta moglie di questo abbandona l'idea di stare realmente con lui, i due fratelli tardoadolescenti farlocchi si innamorano, e anche il personaggio di Leone è ricompensato: lascia il film insieme al personaggio di una donna che, passando per caso nei dintorni, era stata pubblico basito del teatrino.

2.8.2 *Lazzaro felice* di Alice Rohrwacher⁸³

Mezzadri coltivano e lavorano tabacco. Vivono fuori dal tempo e dalla storia, sotto l'egida di una presunta nobile, la marchesina Alfonsina De Luna (Nicoletta Braschi), che li separa dal mondo, come fossero un secolo addietro: l'Inviolata è il nome del territorio da cui, per leggende che la donna ha costruito, non possono uscire. Il governo - ce lo insegna perfettamente *The Village*⁸⁴, di cui *Lazzaro felice* è una variante anticapitalista - è facile, se si ricorre alla paura e al terrore. Siamo negli anni 80, ma per i contadini questi giorni passano lavorando la terra in un podere, per una signora, guadagnando solo debiti, in miseria, ignoranti, non istruiti. Sono, letteralmente schiavi, sfruttati, ma conoscono solo questo mondo, questo modo di vivere, o meglio: sopravvivere. Lazzaro (Adriano Tardiolo) è uno di loro, un giovane ingenuo, candido, ai limiti dell'autismo. Un lavoratore indefesso. Il grande inganno, dunque, contro il totale innocente. Poi, d'un tratto, la messa in scena è svelata, la marchesina arrestata, l'Inviolata evacuata, i contadini reintegrati nel mondo. Ma Lazzaro, esattamente in quel momento, cade in un coma lunghissimo. Quando si sveglia, ai giorni nostri, *nomen omen*, il mondo è cambiato. Lui no. Ritrova, giovane come un tempo, tutti i personaggi del *prima*, sfatti, invecchiati. Il ricco figlio della

⁸³ Una lettura interessante sul film è quella di G. Fanara. *Non si muore due volte. Lazzaro felice di Alice Rohrwacher*, in Cervini A., Tagliani G. (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, Palermo University Press, 2020, pp. 241-252.

⁸⁴ *The Village* (Usa, 2004) regia di M. Night Shyamalan

marchesa (Tommaso Ragno) caduto in miseria. I poveri (tra cui Antonia, Alba Rohrwacher) ancora più poveri. Alice Rohrwacher ricostruisce un ipotetico folklore contadino, che prima guarda con occhio pseudo-etnografico e poi eleva a termine di scontro fiabesco col mondo moderno, in un film che si muove dall'utopia miserabilista di *Miracolo a Milano*⁸⁵ all'*homo homini lupus* di *Il minestrone*⁸⁶, giocando contro il realismo, astraendo, sviando. Ma in questa sede, quel che ci interessa enucleare sono le messe in scena che attraversano e fanno il film. Lazzaro, suo malgrado, è complice della pantomima del figlio della marchesina, Tancredi, che finge di essere stato rapito al fine di estorcere soldi alla dispotica madre. Il nostro, irretito dalle promesse d'amicizia del giovane, e comunque abituato alla sottomissione e all'obbedienza, non batte ciglio, alimenta e insieme subisce la recita. C'è già un piccolo inganno, prima che quello grande decada e si scopra (scoprendo anche il ruolo di Nicola, Natalino Balasso, subdolo tramite tra i contadini e la marchesa). Ma mentre il teatro omertoso ordito dalla padrona sta per essere rivelato, Lazzaro muore, come avesse l'obbligo di mantenere la propria innocenza, la propria ignoranza, il proprio candore. Per oscure ragioni (legate alla natura, a un lupo, al vento)⁸⁷, anni dopo (30?), torna in vita. Lascia l'Inviolata, scopre la civiltà, ritrova i suoi parenti e i contadini, ridotti a vivere in una cisterna. E, ancora, è coinvolto in una serie di bugie, di inganni, che è evidente non sappia gestire: viene preso in giro dai miserabili che saccheggiano l'Inviolata, è invitato da Antonia a sostenerla nella truffa ordita per vendere un oggetto trafugato, è raggirato, insieme ai suoi pari, dalle promesse di Tancredi, e infine viene ucciso in una banca perché scambiato per quello che non è, ovvero un ladro. Lazzaro è un innocente, e può solo morire. C'è una macchinazione costruire per governare e sfruttare, una bugia al e sul lavoro, in *Lazzaro felice*: la marchesina De Luna non prova nessun dilemma etico rispetto all'idea di privare i suoi contadini della scuola, della tecnica, del mondo. «Fuori», dice, «sarebbe peggio». In Tancredi (che mente da giovane e mente da vecchio) la bugia è

⁸⁵ *Miracolo a Milano* (Italia, 1951) regia di Vittorio De Sica

⁸⁶ *Il minestrone* (Italia, 1981) regia di Sergio Citti

⁸⁷ *Lazzaro felice* è, tra le altre cose, un esempio di cinema sostenibile, non solo un canto in onore di un mondo antico e premoderno: si veda a proposito L. Di Bianco, *Ecocinema Ars et Praxis: Alice Rohrwacher's Lazzaro Felice*, in *The Italianist*, 40.2, 2020, pp. 151-164.

connaturata: dice il falso per ribellione all'ordine (la madre), prima, e mente per ristabilirlo (apparentemente) poi (fingendo di essere ancora proprietario terriero con un ingegnere, promettendo ai poveri un pasto che non può permettersi); Antonia, indigente, mente per sopravvivere, truffa per mangiare. Lazzaro è estraneo, a tutto questo. È docile, esegue, non sa distinguere il vero dal falso. È il capro espiatorio perfetto. Non sa mentire. E oggi, dunque, non può sopravvivere.

2.8.3 *Reality* di Matteo Garrone (2012)⁸⁸

Bianco. Nebbia. O nuvola? La prima immagine di *Reality* è un velo che copre la vista. La macchina da presa, comunque, lo attraversa. È uno sguardo che parte dal cielo, un occhio che scende verso le strade di Napoli. Incontra una carrozza, trainata da bianchi cavalli, la segue. Siamo in una favola moderna? In *Reality* Matteo Garrone racconta, di nuovo, una di quelle storie che muove il suo cinema: l'ossessione di adeguarsi a un modello, la fatica nel raggiungerlo, il lavoro sfiancante per annullarsi in esso. Il tentativo di attraversare quel che separa da un'immagine. Tutti i suoi film mettono in forma questo movimento, di volta in volta penoso, euforico, soddisfatto, frustrato. Sono, tutti, *Gomorra*⁸⁹ compreso, varianti, espansioni, cover di *Pinocchio*. *Reality* narra la storia di Luciano (Aniello Arena), pescivendolo con famiglia, dedito a *piccoli affari sporchi*, sorridente smerciatore di merce rubata, padre e compagno amorevole. A un matrimonio, dove è *en travesti*, vestito da *femminiello*, incrocia un concorrente del Grande Fratello. Ma non è qui che ha principio la sua ossessione per il reality show. Un giorno, i figli insistono perché partecipi a un provino per il programma (Garrone, in quel momento, gira ad altezza bimbo, come a guardare il retroscena della tv a mo di paese dei balocchi). Lui dà una buona impressione, ed è considerato per un provino successivo. Passa poco tempo, l'illusione, fomentata

⁸⁸ Acuta analisi del film ne fa M. Grosoli. *Reality*, in "Film Comment", n. 49.2, 2013, 66. È interessante, per comprendere il punto di vista dell'autore sui suoi film, M. Garrone, *Le fiabe sono vere: Conversazione con Italo Moscati*, LIT Edizioni, Roma, 2016

⁸⁹ *Gomorra* (Italia, 2008) di Matteo Garrone

da amici e parenti, lo acceca, e l'ossessione si manifesta: Luciano comincia a pensare di essere osservato, di essere messo alla prova dal Grande Fratello, inizia a fare cose per convincerlo a farlo entrare nella casa, non parla d'altro, vede occhi, complotti, giudici ovunque, scambia una cimice per una telecamera, regala oggetti di valore ai bisognosi per fare bella figura, entra in depressione perché quella promessa, quella casa, quel successo non arriva, non arriva mai. Sul finale, fuggendo da una processione, si reca nella casa del Grande Fratello, entra, si accomoda su una sdraio, ritorna a sorridere, felice. È una fuga irrealistica, naturalmente (il programma è girato in uno studio a Roma, il protagonista è di Napoli). Un affondo nella follia. O una favola? L'occhio, comunque, risale verso il cielo, lo sguardo ritorna laddove era partito, il film finisce così. *Reality* è un peculiare racconto sulla bugia: una storia di paranoia, in cui il protagonista mente a se stesso, e dunque agli altri, perché ingannato da un modello culturale, dal vizio della speranza, dal barlume di un successo a cui non aveva nemmeno mai pensato. Soprattutto, *Reality* è un film sul *credere*. Non è un caso che Luciano vada in chiesa a cercare di recuperare una refurtiva da una vecchietta, non è un caso che, didascalicamente, un personaggio gli dica: «Qui siamo tutti controllati, tutti osservati, Lucia', Nostro Signore ci guarda, ci osserva, ci giudica, ci guida», non è un caso che, entrato nella casa di Dio, prediliga la casa del Grande Fratello: *Reality* è una parabola morale, forse moralista, su un cambio di un principio ordinatore, su un passaggio di consegne. Non si crede in Dio, ma alla televisione. Che non si vede che 4 volte, nel corso del film. Ma è tutta dentro di lui.

2.8.4 *Vacanze di Natale a Cortina* di Neri Parenti (2011)

Per capire il complicatissimo intreccio di bugie che muove *Vacanze di Natale a Cortina*, ovvero l'ultimo cinepanettone propriamente detto della storia del nostro cinema⁹⁰, è necessario ripercorrere le trame che in esso si intrecciano. La prima

⁹⁰ Per un approccio teorico al genere riferirsi a A. O'Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, Rubettino, Roma, 2013

linea narrativa è quella che vede protagonisti i coniugi Roberto (Christian De Sica) e Elena (Sabrina Ferilli) Covelli. Quest'ultima, stanca dei continui tradimenti (maldestramente dissimulati) del marito Roberto, finge un suo proprio tradimento al fine di punirlo e riavvicinarlo. La seconda linea narrativa ha come protagonista l'autista Lando (Dario Bandiera): dopo l'avventura di una notte con la russa Galina (Olga Kent) nella casa del suo superiore ingegner Brigatti (Ivano Marescotti), scopre che la donna è la moglie del del magnate russo Fiodor (Ivan Tomasevic), con cui Brigatti deve chiudere, in accordo con il Primo Ministro italiano, un accordo sulla fornitura di gas per l'Italia (toccando, 12 anni fa, una questione di grande attualità). Quando Fiodor, scoperto il tradimento, vuole rintracciare il colpevole della notte brava, mette in dubbio la firma del contratto. Nella terza linea narrativa, per ripicca nei confronti dei cognati Wanda (Katia Follesa) e Andrea (Giuseppe Giacobazzi) che hanno vinto alla lotteria, gli edicolanti Brunella (Valeria Graci) e Massimo (Ricky Memphis) fingono di potersi permettere una vacanza a Cortina, sfruttando un'offerta trovata su internet per un albergo a 5 stelle. Le brevi sinossi sino a qui riportate offrono solo un minuscolo catalogo delle messe in scena che fanno, letteralmente, il film. Si mente in ambito di coppia per negare i propri tradimenti (Roberto, coerente anche nel finale del film, ma anche la figlia Cristina, che tradisce il fidanzatino che l'ha tradita, e Fiodor, il magnate russo, che omette il fatto che la ricerca dell'amante di Galina sia una scusa per lasciarla per una nuova compagna). Si mente per far credere di avere tradito (Elena). Si mente sul proprio orientamento sessuale (Lando avalla l'equivoco su una sua presunta omosessualità per non destare sospetti in Fiodor, sostenuto dall'impaurito Brigatti). Si mente per proteggere i propri figli (Roberto e Elena inscenano una serenità di coppia agli occhi della prole, Roberto cerca di riportare il fidanzatino a Cristina). Si mente per rivendicare uno status sociale che non appartiene ai personaggi (Lando finge con Galina di essere il padrone della casa di Brigatti; Brunella e Massimo fanno credere a cognato e sorella di potersi permettere un soggiorno di lusso; Wanda e Andrea, in fondo, si fingono appartenenti a una classe sociale superiore e poi, per invidia nei confronti di Brunella e Massimo e della loro fortuna con i vip,

inscenano un allarme per cui i parenti sono costretti a tornare a casa). Si mente, infine, per paura di perdere il proprio lavoro (la colf di Elena e Roberto omette il fatto che l'uomo che Roberto trova in casa e crede amante di Elena sia in realtà il suo; Lando cerca di dissimulare la notte d'amore con Galina per paura di essere scoperto dal datore di lavoro Brigatti; Brigatti cerca di coprire Lando per non perdere la firma di Fiodor). È un sistema di inganni ed equivoci, questo, che - in quegli anni di funerea fine del genere che coincide con il suo sdoganamento accademico - si dice prossimo a quello della *pochade*⁹¹. In ogni caso, è significativo che il genere di maggiore successo del cinema italiano dagli anni 80 in poi (fino appunto alla sua fine con questo film), sia incentrato su tale, fittissimo, intreccio di messe in scena, capaci di identificare, legare, portare all'esponente numerose delle tipologie che abbiamo mappato. È vero che, mai come in questo caso, il cinepanettone è uno spettacolo scollato dal reale, riferito, come un programma della neotelevisione⁹², al palinsesto prima che alla realtà (appaiono personaggi del piccolo schermo come Simona Ventura, Alfonso Signorini, Mara Venier e Emanuele Filiberto), e che se è indubitabile che si muova secondo l'agenda di un tabloid di gossip prima che di una satira di costume («Nel campionario di maschere e mostri della commedia si agita un'Italietta cui è rimasto il *vip watching*. Perché l'aspirazione del popolino non è manco più vivere da vip, ma vedere da vicino come vivono e spendono quelli»⁹³), è anche vero che in fin dei conti sostanzialmente meglio di ogni altro genere, astraendola in uno stilizzatissimo gioco a scatole cinesi di raggiri, la tendenza dell'italiano (quantomeno quello immaginato dal cinema) alla bugia.

2.8.5 *WAX – We Are the X* di Lorenzo Corvino (2015)

⁹¹ Ricorre in ultimo in R. Fini, *Neri Parenti*, Gremese, Torino, 2005, ma la usa anche M. Giusti, "Vacanze di Natale a Cortina", il manifesto, 14 dicembre 2011

⁹² Si veda soprattutto M.W. Bruno, *Neotelevisione*, Rubettino, Roma, 1994

⁹³ A. Giorgi, *Vacanze di Natale a Cortina*, in "Film Tv", n. 51/2011, p. 29

«Nei Paesi occidentali tutti quelli nati tra la fine degli anni 60 e i primi anni 80 appartengono a quella che viene comunemente definita Generazione X. Milioni di persone senza punti di riferimento o certezze per il proprio futuro. Oggi gli ultimi di quella generazione hanno superato i trent'anni e in alcuni Paesi sono stati battezzati i *Sacrificabili*». Comincia con questo cartello l'opera prima (David di Donatello per il miglior regista esordiente) di Lorenzo Corvino, a oggi il suo unico lavoro di lungometraggio. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un testo in cui messe in scena si intrecciano fittissime l'una con l'altra, risignificando a ogni passo la bugia e ribaltando il senso di quanto lo spettatore sta vedendo e i protagonisti vivendo. E, anche in questo caso, è fondamentale, per orientarsi, riordinare la sinossi. Il film si apre con un reporter (Andrea Sartoretti) a colloquio con l'uomo che l'ha convocato (Rutger Hauer), avvocato e attivista: questi chiede al giornalista di indagare sulla morte di tre giovani, morti in Costa Azzurra al seguito di un'esplosione. Gli fornisce anche del materiale testimoniale importante: un video-diario dei fatti di quei giorni, girato da uno dei tre ragazzi. Da qui, aperta la cornice, il film si occupa della loro storia, usando il video-diario come un finto *found footage*. Livio, assistente di produzione (Davide Paganini) e il regista alle primissime armi Dario (Jacopo Maria Bicocchi), vengono ingaggiati per girare un costoso spot automobilistico nel sud della Francia. Sono attesi dalla corrispettiva francese di Livio, Joelle (Gwendolyne Gouvernec). I tre, nell'insperata occasione di poter lavorare contando su un ottimo budget e un buona copertura delle spese, trovano il tempo per conoscersi, legandosi infine in un *ménage à trois*. La precarietà lavorativa dei due giovani uomini pare rispecchiarsi e trovare un equilibrio in quella sentimentale ed emotiva di Joelle, reduce da una storia con una donna che, scopriamo insieme a lei, è morta nel frattempo. I tre sono vittime di tre messe in scena: una bianca, mirata a preservare dal dolore (la compagna morta, di cui Joelle scopre solo mesi dopo il destino), una in cui sono strumento di carriera per un attore locale incontrato occasionalmente (lo interpreta Jean Marc-Barr, che macchina contro di loro una truffa rivelatasi una *candid camera* da proporre come *pilot* a una televisione) e, infine, suggello e compimento delle due, quella che distrugge la

loro trovata quiete: lo spot è già stato girato, a Roma, il *concept* di Dario è stato usato da una troupe che non è la loro, e la trasferta da sogno è dovuta, semplicemente, a un produttore (Andrea Renzi) che vuole gonfiare le spese. Avevano avuto i soldi, avevano avuto la donna. Ma era una bugia. Un'altra ancora. Per questo i tre approfittano del caso: si trovano nei pressi di un'esplosione che fa dei morti, e scompaiono, come se fossero realmente deceduti. Ed è questa, la loro vendetta. Girano il mondo, godendosi i resti del fondo cassa, mentre tutti li credono morti. A causa di un produttore che s'è preso gioco di loro, di un padrone che ha sfruttato i sogni frustrati dei *WAX*, *We Are the X*, la generazione dei sacrificabili. Il reporter è lì, a sua volta buggerato dall'avvocato in accordo coi giovani, per far risuonare questa parabola. Ma ci pensa il film, a farlo. Un film che, si dice in apertura, è «tratto da una storia (vera)». Vera, ma tra parentesi. Sicuramente una storia, sicuramente emblematica. È interessante, seppur lungi dall'essere riuscito, questo film di Corvino. *In primis* perché la generazione di cui parla e che la titola è quella maggiormente rappresentata dal campione (627 personaggi su 1150 hanno tra i 30 e i 50 anni), come fosse un manifesto dello studio in esame. E poi per come si confronta, anche da un punto di vista didascalicamente metacinematografico, con la bugia. Dal primo cartello in poi, con quella parentesi su “vera”, ogni immagine del film (da qualsivoglia supporto provenga) può essere ospitare bugie o essere rivista, ribaltata e usata a fini manipolatori. I tre protagonisti sono illusi di continuo, lo sono stati prima e lo sono, soprattutto, durante il film, rappresentanti di un'età nutrita a menzogne, a false speranze. Ed è divenendo padroni della messa in scena, riuscendo a governare la recita, che trovano il loro posto nel mondo.

Capitolo 3

Famiglia

3.1 Tutti (ma proprio tutti) a casa

In *Famiglia*⁹⁴, testo che useremo come principale fonte di confronto per questo capitolo, Anna Oliviero Ferraris esordisce con queste parole: «Una peculiarità della famiglia è quella di collocarsi tra pubblico e privato, tra un mondo fatto di altre famiglie, di istituzioni statali, giuridiche, religiose, scolastiche, militari, commerciali, e di essere al tempo stesso il luogo della privacy per eccellenza. Il porto sicuro in cui riparare». La famiglia, dunque, è un sistema che contiene l'individuo e che è contenuto dal mondo, un gruppo sociale che sta in un gruppo sociale ulteriore, un «organismo sovraindividuale» in cui ognuno di noi è naturalmente inserito, volente o nolente. Quindi perché dedicare un capitolo a un tema, a un contesto, che ogni persona così come ogni personaggio (italiano e mondiale, di ieri, oggi e domani) necessariamente attraversa? Come abbiamo indicato nella premessa, in questo lavoro definiamo “tema” un argomento rilevante ai fini della trama del film, un ambito o un movente di conflitto. «Una peculiarità della famiglia è quella di essere un sistema e non soltanto una semplice somma di individui⁹⁵». Il punto è esattamente questo: abbiamo catalogato i film sotto il tema “famiglia” solo nel momento in cui il rapporto con un membro di questo sistema era al centro di conflitti o la preservazione di questo “sistema” era tra gli obiettivi principali. Ecco. Secondo l'analisi del campione di film presi in esame, la famiglia è uno dei temi maggiormente frequenti nel cinema italiano. Il numero di titoli che presentano conflitti inerenti al nucleo familiare sono 238, ovvero l'84,4% del campione totale. Il cinema contemporaneo italiano sembra non esistere, se non nella messa in scena, frontale o di sfondo, racchiusa nel focolare o passata per una toccata e fuga, della

⁹⁴A. Oliviero Ferraris, *Famiglia*, Bollati Boringhieri, Torino 2020 [testo consultato tramite e-reader]

⁹⁵ *idem*

famiglia. Una vera e propria condizione di espressione, un principio generativo. Quali sono le ragioni della diffusione endemica di questo tema o della sua immagine come unità cellulare del racconto cinematografico? Dalla ricerca costruita attraverso il campione di riferimento si riconosce facilmente che questa istituzione sociale riguarda trasversalmente tutti gli ambiti mappati (pensiamo, come abbiamo visto, alla bugia, per esempio), entrando in ogni genere, al punto da suggerire la necessità di coniare un sovra-genere familiare capace di contenerne altri, come fosse una categoria a parte.



Figura 1.3 *Happy Family* è il film che meglio individua l'inevitabilità della famiglia (e della messa in scena) nel cinema italiano. Ezio (Fabio De Luigi), sceneggiatore single e orfano, per arrivare al proprio obiettivo (approcciare Caterina, Valeria Bilello), passa attraverso la scrittura di un copione a tema familiare, di cui Caterina è una delle protagoniste.

Dal dramma familiare *tout court* (*A casa tutti bene*, vero e proprio caso di studio sul tema) al matrimonio che si complica per le responsabilità genitoriali (*10 giorni senza mamma*). Dal conflitto criminale genitori/figli (*È stato il figlio*) alla storia di gravidanza giovanile inattesa (*Piuma*). Dallo scontro tra classi sociali

interne al nucleo parentale (*Il nome del figlio*) al dramma sullo scollamento generazionale (*Gli sdraiati*). Dal racconto borghese di scoperta di sé (*Chiamami col tuo nome*) allo spaccato di miseria sociale (*A Ciambra*). Dal racconto sul rapporto con la disabilità (*Pietro*) alle storie di maternità malate (*La pazza gioia*, *Hungry Hearts*). Dal dramma di mafia (*Anime nere* è un caso esemplare a riguardo) alla storia di piccola criminalità (*Non essere cattivo*). Dal genere puro della commedia (con cinepanettoni come *Natale in Sudafrica* o neo-cinepanettoni come *Natale a Londra – Dio salvi la regina*) a quello del fantastico (come in *Il racconto dei racconti*, in cui l'oltrepassamento del realismo non intacca le abituali dinamiche). Sono storie che passano attraverso il tema familiare e si lasciano manipolare, si fanno rinchiudere, per un attimo o per sempre, tra le sue pareti, che si direbbero totalizzanti. Nei film presi in esame è stato di frequente riscontrato che le linee narrative si accentrano, si complicano e si risolvono all'interno o intorno alla famiglia, rendendola una vera e propria cassa di risonanza, un catalizzatore: una situazione che non coinvolge di primo acchito la famiglia può passare attraverso le maglie della sua struttura ed essere risolta o complicarsi proprio per l'attraversamento nelle dinamiche parentali. Allo stesso tempo, una dinamica che riguarda la famiglia nel profondo e coinvolge i suoi assunti di base, si può spesso risolvere con la sua negazione oppure con l'allontanamento da essa, in una paradossale conferma della sua importanza. *Happy Family*, in questo senso, è il film che meglio manifesta quella che potremmo chiamare l'inevitabilità della famiglia nel cinema italiano. Protagonista del film di Salvatores è Ezio (Fabio De Luigi), scrittore dispersivo e decisamente abbiente (campa tramite le royalties di un brano di successo scritto dal padre), che nel momento in cui il film comincia è letteralmente privo di famiglia: è single e orfano. Alla fine scopriremo quello che è stato sin dal principio il suo obiettivo principale: approcciare Caterina (Valeria Bilello). Ma tra l'alfa e l'omega del film, Ezio ci propina una sorta di percorso pirandelliano in cui entriamo e usciamo col protagonista dal mondo raccontato da un copione *in progress*, in cui è presente, sotto forma di personaggio, la stessa Caterina: e questo copione racconta di rapporti familiari e tra famiglie. *Happy Family*, per

l'appunto. Un film che dovrebbe raccontare di un rapporto sentimentale, di un desiderio per una persona, si trova a passare necessariamente, artificialmente, attraverso un film *sulla* famiglia.

3.2 Famiglie come mito e famiglie come tragedia

Nella maggior parte dei film del campione - salvo equilibrate eccezioni, che riconoscono nell'ambiguità la sfumatura più vicina al reale grigiore delle cose - i rapporti familiari si configurano secondo due idee di famiglia contrapposte, messe come discriminie nella raccolta dati: la *famiglia come mito*, ovvero un'idea di famiglia a cui tendere, un'ideale di focolare, e la *famiglia come tragedia*, dunque una famiglia che schiaccia, marchia, condanna, imprigiona. L'immagine della famiglia si propone dunque in due principali modalità, diremmo banalmente positiva e negativa: come mito perfetto e inscalfibile, dove abbondano la comprensione e la trasparenza, il perdono e l'accettazione, il rispetto e la stima, la felicità e la spensieratezza, oppure come tragedia, dove invece governano l'incomunicabilità e l'indifferenza, l'odio e il disappunto, lo scontro e la violenza. Più nello specifico, la famiglia è luogo di protezione dai mali del mondo nel primo caso, una muraglia, un ventre impermeabile all'esterno, che permette di schermarsi dai traumi, di ottenere la felicità al prezzo di un ridimensionamento sociale. Nel secondo caso è un carcere asfissiante, in cui le pareti della circoscrizione protettiva si ribaltano in quelle di una casa circondariale, con sbarre che lasciano vedere l'esterno solo come un altrove, un luogo estraneo, faticosamente raggiungibile.

Raramente nel campione esaminato sono state riscontrate configurazioni familiari in cui al centro stanno quelli che abbiamo deciso di chiamare *rapporti orizzontali*⁹⁶, ovvero non genitore/figlio, e dunque catalogabili come privi di disparità di forza. Tra questi rientrano i rapporti tra fratelli, ma anche i rapporti

⁹⁶ Si veda

<[https://www.treccani.it/enciclopedia/famiglia_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/#:~:text=Vi%20C3%A8%20in%20secondo%20luogo,du\)%20appartengono%20alla%20stessa%20generazione](https://www.treccani.it/enciclopedia/famiglia_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/#:~:text=Vi%20C3%A8%20in%20secondo%20luogo,du)%20appartengono%20alla%20stessa%20generazione)> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

non genitoriali come quelli (molto poco rappresentati: 31 occorrenze su 238) tra nonni e nipoti. Un fatto sorprendente, considerato che annualmente l'Istat conferma che i nonni e soprattutto le nonne sono un imprescindibile pilastro familiare (da una ricerca del 2015 di Neodemos emerge che «mentre solamente il 17,7% circa dei nipoti non viene mai affidato ai nonni, il 30,6% lo è in modo intenso, e il 42,6% lo è in modo almeno occasionale, per esempio se i genitori escono per fare commissioni o per altri impegni non lavorativi, oppure in altre situazioni di emergenza»⁹⁷). I rapporti invece molto ricorrenti e di frequente centrali riguardano le relazioni di pura verticalità gerarchica padre/figli e madre/figli, ed è per questo che il capitolo sulla famiglia si concentra soprattutto su di loro, cercando di esaminare le tonalità qualitative delle due relazioni. Nelle seguenti pagine verranno descritte le dinamiche relazionali al centro dell'ambiente familiare: se il nucleo si configura positivamente saranno analizzate le forme parentali di attenzione e cura, apprensione e responsabilizzazione; se invece la famiglia si caratterizza come ambiente negativo saranno esaminati il disfacimento e l'irrecuperabilità dei rapporti, l'incomunicabilità o l'anaffettività. Dopo un'analisi dei meno frequenti rapporti orizzontali e una nota di accorgimento riguardante le famiglie allargate e le famiglie al lavoro, considereremo tre casi studio, rilevanti per l'intensità delle tematiche sopra evidenziate.

L'obiettivo di questo capitolo è riconoscere come il cinema italiano del periodo preso in esame racconti la famiglia. Come scrive Ferraris nella sua guida alla comprensione dell'istituzione familiare⁹⁸, la famiglia è un sistema complesso, ma oltre ad essere un sistema pare essere anche un vero e proprio medium, che, coinvolgendo diversi ruoli e organizzando questi stessi ruoli al fine del proprio sviluppo e sostegno, produce immagini di sé e dei propri meccanismi. Il cinema italiano, in questo senso, sembra essere un linguaggio meta-riflessivo che ripiega continuamente sulla famiglia: come un medium che ragiona su un altro medium.

⁹⁷ J. Zamberletti, C. Tomassini, G. Cavrini. *neodemos*, 2015
<<https://www.neodemos.info/2015/02/20/quando-mamma-e-papa-lavorano-ci-sono-i-nonni/>>

⁹⁸A. Oliviero Ferraris, *op. cit*

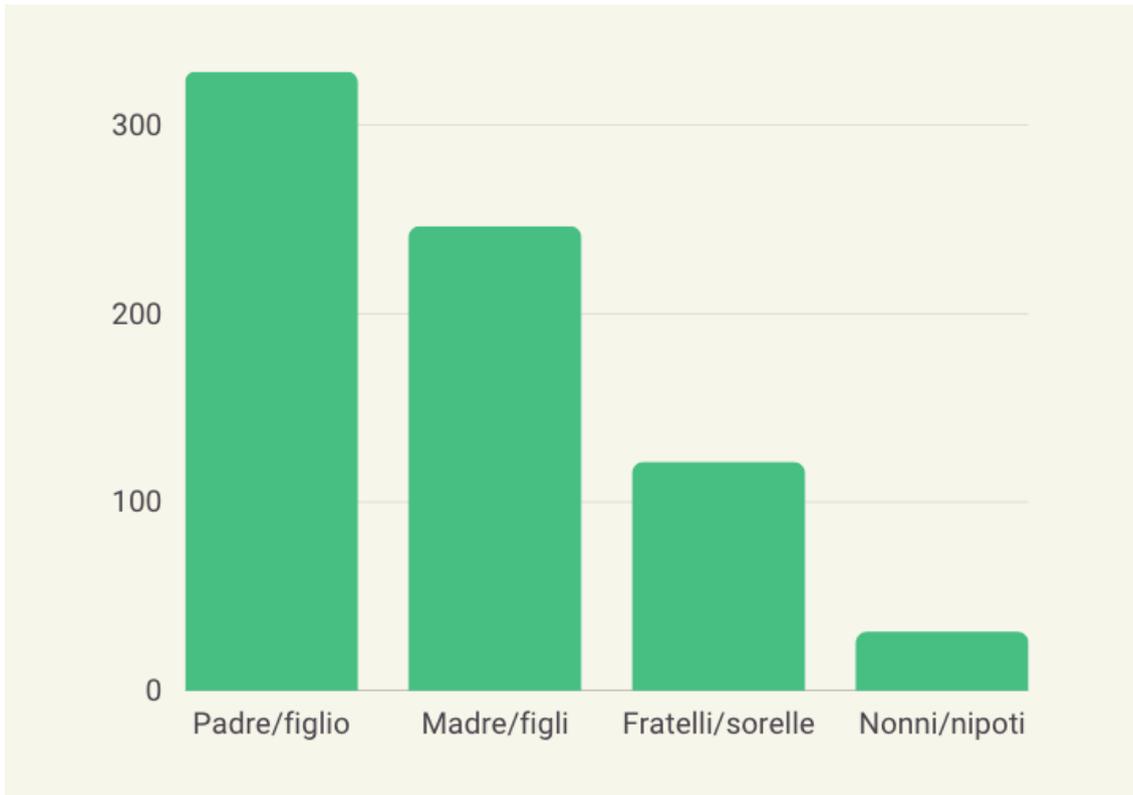


Tabella 1.3 Numeri delle interazioni familiari conteggiate nel cinema italiano 2010-2019

3.2.1 La famiglia come mito

La *famiglia come mito* (presente nel 24% delle opere in cui un conflitto riguarda l'ambito familiare) è un ente protettivo, un'istituzione non necessariamente biologica o tradizionale, ma che accoglie e ingloba, allo scopo di proteggere, difendere. Appare come un'alternativa migliore a quella che il mondo può offrire tramite la sua complessità e la sua illogicità, luogo di assoluta comprensione e di trasparenza, di felicità e condivisione di idee, a volte ambiguamente livellate. Questo spazio familiare pressoché utopico è reso bene nella recita bugiarda al centro di *Una famiglia perfetta*, in cui, come abbiamo visto, il protagonista noleggia una compagnia di attori per mostrare a una passata fiamma come sarebbe stato se fossero rimasti insieme. Il gioco di Leone (Sergio Castellitto) è opporre allo stato confusionario del mondo, alla sua complessità (che iscrive stati mentali come gelosia, ricatto, sfiducia, dubbio, disaccordo nel quadro di una generale normalità emotiva), una realtà parallela levigata, priva di conflitto

interno, in cui tutti gli attori familiari sono agiti dalla volontà di tenere in equilibrio i rapporti, come a bloccarli, fermarli, inscrivendoli in un copione, in un'immagine, in una tradizione.

Per quanto ferma su se stessa e pronta a fare muro contro il resto del mondo, la *famiglia come mito* si istanzia però come una forma dinamica, una fuga in avanti che propone sempre un continuo miglioramento di sé: non è un caso che alla mancanza di questo slancio ideale il mito assuma le forme del suo opposto, la tragedia. La commedia popolare del cinema italiano contemporaneo ha ben inteso questa natura tensiva della *famiglia come mito*, come si vede in *I moschettieri del Re - La penultima missione*.



Figura 2.3 In *I moschettieri del Re - La penultima missione*, la storia dei tre moschettieri + 1 (Pierfrancesco Favino/D'Artagnan, Rocco Papaleo/Athos, Valerio Mastandrea/Porthos, Sergio Rubini/Aramis) si rivela essere un'avventurosa e romanzesca fuga della mente di un bimbo contemporaneo circondato da una famiglia non funzionale che sta confrontandosi con un lutto.

Nel film interpretato da Favino, Buy, Papaleo, Mastandrea, Rubini e Gioli, quella che sembrava la rivisitazione del famoso racconto di Dumas⁹⁹ alla fine si rivela

⁹⁹ A. Dumas, *I tre moschettieri*, Feltrinelli, Milano 2016

essere il prodotto della visione intrapsichica, il frutto dell'immaginazione di un bambino che ha bisogno di elaborare una perdita, quella di un parente. Un cinema d'avventura e in costume si ridimensiona, a tutti gli effetti, al focolare domestico. Con questo improvviso risveglio nel contemporaneo e interno al sistema-famiglia, con questo colpo di scena posticcio, il film di Veronesi finisce per certificare, proprio come *Happy Family*, l'inevitabilità del tema familiare nel contesto del cinema italiano, l'obbligo di passare da questa dimensione. La coda spinge lo spettatore a riqualificare tutto quel che ha visto fino a quel momento: soffrendo per lo stato disfunzionale in cui versa la propria famiglia e per l'evento traumatico della morte del parente, il bambino protagonista riscrive le relazioni familiari (dai genitori ai cugini, riuniti per il funerale dello zio) in un racconto in cui la *famiglia è come mito*: una dimensione ideale a cui tendere, un sogno da sognare. La storia del coraggio dei Moschettieri al servizio della regina di Francia è un ideale, in cui tutti i caratteri non solo vanno d'accordo ma costruiscono una famiglia, non biologica, fatta di solidarietà amicale, di sostegno reciproco. Il film non racconta, in tutto il suo preponderante arco storico e fantastico, l'istituzione familiare: si concentra sull'amicizia e sulla vecchiaia, sino al colpo di scena finale, con l'apertura di una dimensione contemporanea, luttuosa, domestica. Nella visione del film di Veronesi, la famiglia funzionante e felice è un mito: non si dà e non si abita (fuori dal punto di vista del bambino emergono, seppur brevemente, i rapporti tossici presenti nel nucleo), ma si costituisce come un *altrove*, un universo alternativo, un'idealità utopica verso cui porsi in tensione costruttiva o ricostruttiva.

3.2.1.1 Famiglie felici?

Questi ultimi due termini non sono scelti casualmente: le principali dinamiche che ricorrono nelle commedie in cui la *famiglia è mito* sono proprio la costruzione o la ricostruzione, ovvero la lenta riedificazione dei rapporti familiari, compromessi ma ancora in equilibrio, poi rovesciati da un evento

traumatico e infine ripristinati in un rinnovato stato di benessere. La *famiglia come mito*, non si dà praticamente mai a priori, ma si pone come asintoto, come obiettivo da raggiungere, o meglio, a cui è naturale e giusto aspirare: il nucleo ideale, nei film che citiamo, non è un desiderio difficilmente attuabile ma una ricompensa che l'individuo può ottenere di diritto, rivendicandola, lavorando per raggiungerla. Consideriamo *in primis* le commedie. Se in *I moschettieri del Re - La penultima missione* la ricostruzione è un inganno prospettico, proiettato dagli occhi di un bambino lontano dalla complessità del mondo adulto, in certe commedie popolari la ristrutturazione dei rapporti corrisponde alla chiusura dell'intreccio e quindi a un fuori campo, a un oltre che non si può vedere. È il caso di un film come *Natale a Londra - Dio salvi la regina*, in cui l'*heist movie* è innescato da un desiderio di riconoscimento paterno e chiuso dal raggiungimento di tale affetto. O di *Un Natale stupefacente*, che verte sul dovere familiare che due zii dovrebbero assumere sostituendo le figure genitoriali. In *Nessuno mi può giudicare*, ancora, è la famiglia ricostruita l'unica piattaforma per sostenere un trauma e superarlo. In *Una piccola impresa meridionale* la nuova vita della famiglia protagonista coincide con un'insperata rinascita imprenditoriale. In *Poveri ma ricchi*, la *famiglia* è presentata *come mito*, ma poi è costretta a riconvalidarsi come tale, dopo vari problemi causati dalla vittoria inaspettata al Superenalotto. In *Scusate se esisto!* un'apparente situazione tragica si ribalta presto in un'affannosa ma riuscita ricerca dell'equilibrio ideale tra padre omosessuale e figlio piccolo. In *Sole a catinelle*, infine, tutta la trama tende verso il ri-ottenimento di un'autenticità e sincerità nei rapporti familiari. E sono solo degli esempi.

3.2.1.2 Drammi miti

La *famiglia come mito* non è però appannaggio solo della commedia: sono molti i film drammatici che si dimostrano strutturati su un nucleo parentale ideale che si offre come principio regolativo a cui tendere, al fine di soddisfare bisogni affettivi, relazionali. Nei drammi, questa tensione verso l'idea di famiglia opera

in maniera differente rispetto alla commedia: lì la spinta la famiglia utopica è a un passo dal compiersi del tutto nel lieto fine, mossa da una catena di eventi in un *crescendo* positivo, qui la corsa verso l'obiettivo si inceppa, gira su se stessa, produce volumi di intensità emotiva che esasperano le psicologie, ma non le spingono necessariamente verso un futuro roseo. L'idea di famiglia come luogo di protezione e rifugio in cui i traumi si appianano e le relazioni trovano quiete resta una possibilità soffocata, come un'ipotesi esistente, ma non attuabile. Un'idea di mondo che non si sostanzia, nonostante la si cerchi insistentemente. In questi film la *famiglia come mito* non è stressata e sclerotizzata fino al punto di curvatura in cui si ribalta in tragedia, ma rimane un'alternativa volatile, frustrata. È il caso, per esempio, di *Non essere cattivo*, in cui il sogno della famiglia come rifugio dai mali e dai traumi di un mondo misero e criminale si attua soltanto per uno dei due protagonisti: mentre il personaggio di Vittorio (Alessandro Borghi) trova proprio nella costruzione di una famiglia la soluzione dalle proprie angosce, Cesare (Luca Marinelli) è costretto a soccombere di fronte a un destino che pare privo di uscita e si stringe sempre di più intorno all'inevitabile dopo la scomparsa del suo nucleo familiare. La famiglia è qui un mito che c'è, ma non si realizza.

Il dramma pone la *famiglia come mito* a mo' di schermo dal mondo esterno anche a seguito di un lutto, di un trauma che scuote nelle fondamenta l'ordine familiare: il pericolo c'è, non è una visione, serve proteggersi, bisogna correre ai ripari. In *La nostra vita*, in cui è raccontata la storia del lutto di Claudio (Elio Germano), l'uomo deve crescere tre figli piccoli dopo la morte per parto di sua moglie Elena (Isabella Ragonese): il gruppo familiare si rinsalda, e si fa mito per risolvere il vuoto prodotto dalla morte di uno dei membri della famiglia. Qui la morte non investe la famiglia di senso tragico (come accade per esempio *Fai bei sogni*) e non rimuove la possibilità della *famiglia come mito*, mostrandolo come un'alternativa irraggiungibile, ma lo promuove e anzi, addirittura, lo produce: solo dopo l'esperienza di perdita, il protagonista rivendica come proprio compito primario la difesa, la protezione, la cura del proprio nucleo stretto e questa rivendicazione assume i connotati di una vera e propria missione di salvataggio,

da compiere in autonomia, in ottica di sacrificio, rifiutando ogni forma di condivisione del trauma al di fuori del contatto tra familiari. Allo stesso modo in *Pericle il nero*, incentrato su un uomo con un passato luttuoso legato all'assenza materna, il gruppo familiare (in questo caso non biologico) è investito di un senso protettivo e redentivo a causa di un trauma passato, e in tal senso corrisponde a un vero e proprio ente pacificatore, in grado di assorbire quel trauma e dissolverlo: il lutto, qui, fonda un mito riparatore e ne motiva il desiderio.

3.2.1.3 Altri miti

Abbiamo visto, fino a qui, come la *famiglia* sia *mito* positivo in diverse modalità: un'immagine a cui tendere, un'ideale che regola i comportamenti in una tensione costruttiva, che punta alla trasparenza e all'equilibrio. Una possibilità che non si verifica se non come alternativa, un mondo virtuale e parallelo. O una struttura di contenimento a cui l'individuo si appoggia per suturare i drammi provocati da un trauma, sia esso un lutto o un evento del proprio passato, come fosse un calmante, un inibitore di ciò che scuote e sconvolge. Ma ci sono forme ulteriori: un rifugio protettivo e comprensivo (*Benvenuti al sud*, *Che bella giornata*, *Come un gatto in tangenziale*, *Happy Family*, *L'Intrepido*, *La kryptonite nella borsa*, *Ma cosa ci dice il cervello*, *Made in Italy*, *Matrimonio a Parigi*, *Mio fratello rincorre i dinosauri*, *La stoffa dei sogni*), un'architettura da ricostruire insieme (*10 giorni senza mamma*, *Buona giornata*, *Colpi di fortuna*, *Confusi e felici*, *Un fantastico via vai*, *Femmine contro maschi*, *Il Giorno più bello del mondo*, *Manuale d'amore 3*, *Mine Vaganti*), una responsabilità raggiunta attraverso la crescita (*Il comandante e la cicogna*, *La dea fortuna*, *Una famiglia*, *Un altro mondo*, *Il più grande sogno*, *Il ricco, il povero e il maggiordomo*, *Se son rose*), un luogo in cui si impara ad accettare l'altro (*Amici come prima*, *Benvenuto presidente!*, *Caffè*, *Chiamami col tuo nome*, *Com'è bello far l'amore*, *È stato il figlio*, *Gli equilibristi*, *Natale a Londra – Dio salvi la regina*, *La prima cosa bella*, *Se dio vuole*), un territorio dell'affetto incondizionato e indubitabile (*Banana*, *Benvenuti al nord*, *Buongiorno papà*, *Il capitale umano*,

Capri-Revolution, Che bella giornata, Dogman, Era d'estate, Euforia, Immaturi – Il viaggio, Indovina chi viene a Natale, Io sono Li, L'abbiamo fatta grossa, Latin Lover). Tutte figure positive e orientate a un'immagine della famiglia come istituzione ammirabile e priva (infine) di troppi difetti. È possibile però che siano proprio queste figurazioni esenti da contraddittori convincenti a generare, in un lento passaggio di stato, quelle figure che stanno all'opposto dello spettro, quelle forme di interazione parentale che non pertengono all'immagine del mito ma a quella della tragedia. In che modo le forme concrete dell'affetto si ribaltano e creano la *famiglia come tragedia*?



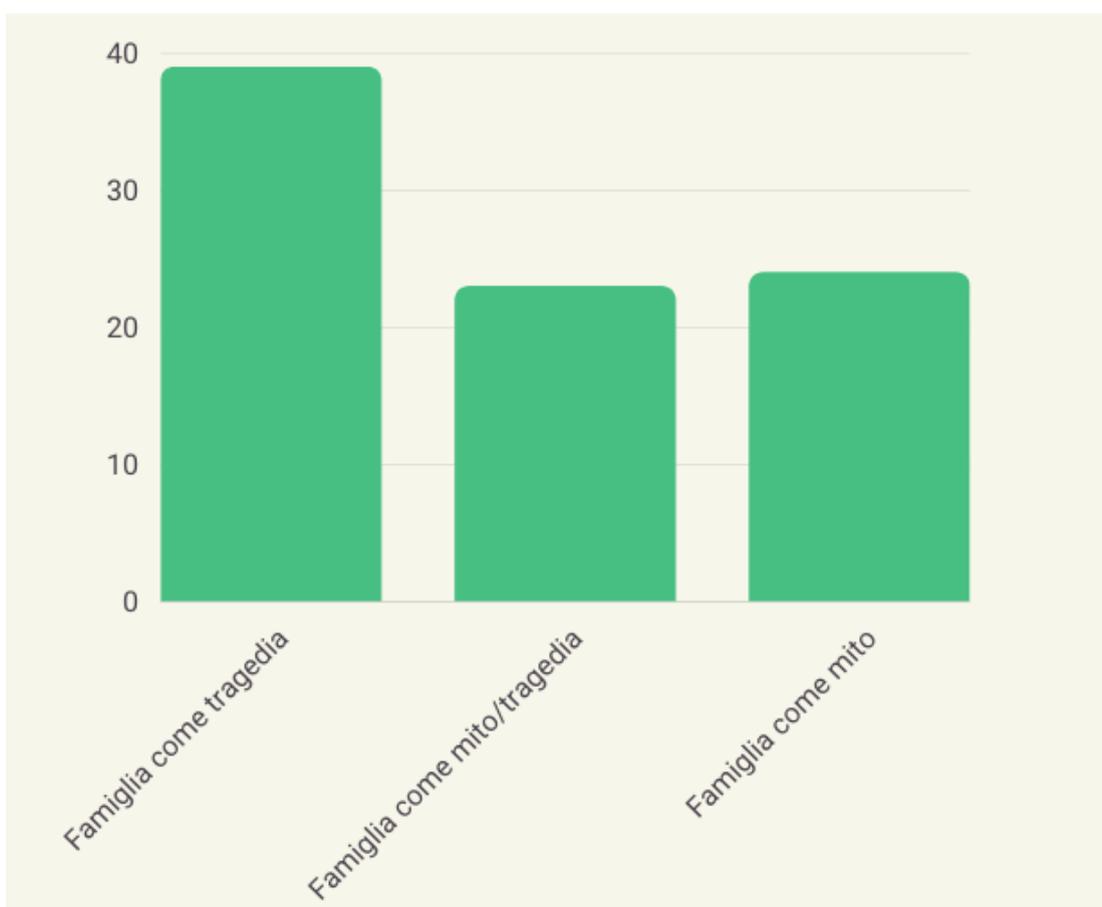
Figura 3.3 In *Una piccola impresa meridionale*, Costantino (Rocco Papaleo), prete spretato per amore (poi frustrato), è al centro di una riconfigurazione della *famiglia come tragedia* in *famiglia come mito*: una serie di personaggi abbandonati e in fuga dalle rispettive famiglie ne creano una allargata, non biologica, capace di creare persino *impresa*, soprattutto tramite l'aiuto reciproco della relazione orizzontale tra fratelli.

3.3 La famiglia come tragedia

I film italiani in esame fanno emergere come il mito della famiglia possa farsi progressivamente concreto, e passare da un principio normativo a un principio ordinatore e controllore. Da una forma dinamica a una forma acquietata e stabile, statica. È qui, in questo raffreddamento e irrigidimento della struttura della *famiglia come mito* che avviene l'inversione in *famiglia come tragedia*. Film come *Pericle il nero*, in cui la struttura familiare oscilla tra la configurazione del mito e quella della tragica (nel 23% dei casi la famiglia è alternativamente sia mito sia tragedia), permettono di individuare come si verifichi questo passaggio di stato. Nel film il personaggio di Pericle (Riccardo Scamarcio), fugge dalla famiglia mafiosa che l'ha adottato e l'ha impiegato (come sodomizzatore) per trovare riparo in un'altra famiglia, anch'essa non biologica. Le sue ragioni sono spiegabili in un senso strettamente drammaturgico (deve fuggire per un errore), ma rivelano anche motivazioni sotterranee: mentre la famiglia in cui Pericle si inserisce dopo la sua fuga si caratterizza come un nucleo positivo aperto al continuo miglioramento delle proprie dinamiche, tanto da integrare un estraneo per risolvere l'assenza dell'elemento paterno (l'uomo si innamora della madre di due bimbi privi di padre), il nucleo mafioso in cui è cresciuto corrisponde a una *famiglia come mito* chiusa, interessata al mantenimento e alla stabilizzazione di uno status quo raggiunto attraverso una precisa gerarchia di potere. Quando la famiglia abusa del suo essere mito inverato, legittimando potere e controllo sull'individuo che ricercava supporto e protezione, questo si trova imprigionato in una serie di regole che lo costringono a ruoli, a posture. Così, da ideale, la famiglia si trasforma in vera e propria prigionia.

La *famiglia come tragedia* si configura in questo modo: un ambiente chiuso di pressione emotiva e psicologica, un campo di conflitti diffusi nello spazio (tra relazioni verticali e orizzontali) e nel tempo (perché spesso affondano le radici nel passato), un territorio che si presenta con regole oppressive, promosse da una gerarchia di potere definita e inalterabile, in cui prevalgono da un lato forza e comando, dall'altro incomunicabilità. Nel primo caso la famiglia è un luogo di duello e offesa, in cui ogni aspetto del rapporto è un momento di una guerra tra le

parti, nel secondo rassomiglia a una *eco chamber*, camera di rimbombo in cui le opinioni non si confrontano, ma si polarizzano, estremizzano. All'interno delle mura chiuse della famiglia prigione o della famiglia clan (spesso in film ambientati nel mondo mafioso, come *Anime nere* e *Suburra*), gli individui, come molecole in continuo movimento, possono scontrarsi, producendo conflitto, oppure distanziarsi, al punto da svuotare il loro spazio di convivenza da ogni forma di calore. Nella *famiglia come tragedia* il contrasto tra individui o è chiaro intensificato dalla prossimità emotiva o è spirale di silenzio, in cui la minoranza sottomessa al potere del capo famiglia sente diminuire la propria libertà di parola tanto da smettere di esercitarla. In entrambi i casi, quando il conflitto diventa insostenibile ed estremo e si arriva al sopruso psicologico o fisico, l'individuo cerca di scappare.



Tab 2.3 Famiglia come mito vs famiglia come tragedia (in punti percentuali)

3.3.1 Per gradi

Seguendo un ipotetico arco crescente della violenza rappresentata, è possibile esaminare il grado di tragicità delle famiglie nel cinema italiano degli anni 2020-2019. Dal campione esaminato sono il 39% del totale. Partiamo nuovamente dalle commedie che rappresentano eventi tragici e tossici, ma in chiave comica o satirica. La configurazione familiare maggiormente diffusa nelle commedie che mettono in scena dinamiche tragiche è quella della famiglia *eco chamber*, in cui nessuna violenza è rappresentata, ma è presente l'incomunicabilità, frutto di una mancanza di ascolto, di confusione e di contrasto tra opinioni: succede in *Natale al Sud*, in cui i figli dei protagonisti cercano di sfuggire ai genitori per costruirsi un'identità oltre il loro interesse oppressivo. O in *Natale in Sudafrica*, incentrato sul rapporto tra due fratelli che si odiano e cercano di ingannarsi a vicenda per ottenere vantaggio economico. *La peggior settimana della mia vita* e *Il peggior Natale della mia vita* sono un dittico costruito su un *crescendo* di gag assurde e rumorose al fine di rappresentare l'imbarazzante incapacità di comunicare all'interno di una famiglia di neo-sposi. In *Posti in piedi in paradiso* i rapporti parentali coincidono quasi esclusivamente con la mancanza di comprensione, il distacco e il raggio; In *La profezia dell'armadillo*, l'incomunicabilità emerge a causa dell'incapacità di assorbire la distanza generazionale tra madre e figlio. *Qualunquemente* è anche la descrizione satirica di una genitorialità incapace di ascoltare oltre il proprio tono di voce. *Si accettano miracoli* è incentrato su rapporti orizzontali ostacolati dalla delusione cronica. In *I soliti idioti*, il tema dell'incapacità di comunicare tra padre e figlio, il non capirsi e l'inconciliabilità dei punti di vista sono centrali.

Anche le commedie di costume con aspirazioni di fotografia sociale rappresentano di frequente l'incomunicabilità come principale causa della *famiglia come tragedia*, pur evitando di usare queste crisi come strumento comico. In *Il nome del figlio* una cena in famiglia diviene ring per le opinioni impermeabili e radicali dei presenti. In *Perfetti sconosciuti* la cena tra amici e

compagni si rivela essere un luogo di incomunicabilità, dato che il *jeu de massacre* creato dall'accesso pubblico al cellulare di ognuno è stato solo un *what if*, una realtà parallela frustrata, non rivelando dunque le incomprensioni familiari che albergano sottotraccia. In *La prima cosa bella* le relazioni del gruppo di protagonisti sono oscurate dall'impossibilità di fidarsi, dell'aprirsi, del comunicare le proprie angosce, Allo stesso modo in *Gli sdraiati* un rapporto padre/figlio è disturbato dalla mancanza di accordi su come sia corretto comunicare (in particolare sulle convenzioni da adottare nella discussione con un adolescente traumatizzato dal divorzio). Sono dunque diversi i casi in cui un'assenza di comunicazione non è oggetto di cinema strettamente drammatico. Tra questi si potrebbe citare nuovamente *A casa tutti bene*, in cui il concetto di famiglia coincide esattamente con quello di incomunicabilità.

Al discostarsi dalla commedia, il cinema italiano pare confrontarsi con il modo in cui l'assenza di comunicazione si evolve in forme di violenza psicologica o fisica, siano le cause l'anaffettività, il distacco, l'allontanamento, il conflitto. Sono 6 i film a raffigurare queste dinamiche, appartenendo a generi diversi e con intensità differenti: nel campione sono stati contati come esempi rilevanti rappresentanti un legame anaffettivo film come *La pecora nera*, *La pelle dell'orso*, *Il racconto dei racconti*, *La ragazza del mondo*, *La solitudine dei numeri primi*, *Un altro mondo*. I modi del distacco e all'allontanamento sono rappresentati da 7 film: *Il colore nascosto delle cose*, *È stato il figlio*, *La kryptonite nella borsa*, *Il vizio della speranza*, *Sorelle mai*, *Suburra*, *La tenerezza*. Il conflitto e lo scontro in seno alla famiglia sono stati rinvenuti in 28 film: *Gli asteroidi*, *ACAB – All Cops Are Bastards*, *Il capitale umano*, *Capri-Revolution*, *A Ciambra*, *Corpo celeste*, *Cuori puri*, *La dea fortuna*, *Dogman*, *Easy - Un viaggio facile facile*, *Fortunata*, *Un giorno all'improvviso*, *Il giovane favoloso*, *La grande bellezza*, *Indivisibili*, *L'industriale*, *Io e te*, *Il mio domani*, *Io, loro e Lara*, *Malarazza - Una storia di periferia*, *Mamma o papà*, *Martin Eden*, *Le meraviglie*, *Mia madre*, *Mine vaganti*, *Tutto il mio folle amore*, *Tutto quello che vuoi*, *L'ultimo terrestre*, *Una vita tranquilla*. Ci sono poi i film

che compiono l'intero arco e si concludono, dunque, con una violenza psicologica, verbale, o fisica, i casi in cui la *famiglia come tragedia* sfocia in comportamenti aggressivi, come soprusi fisici e atti illegittimi. Nei casi in cui la violenza non si fa atto concreto (accade in *Quando la notte* e *Nessuno si salva da solo*, due opere che raccontano il difficile rapporto femminile con la maternità) pare farsi atmosfera, diffondersi nella messa in scena, silenziosa, angosciante, palpabile, dicendo di un dolore latente, pronto a esplodere. Le opere in cui la violenza si fa lessico familiare sono: *Caffè*, *Cuori puri*, *Un giorno speciale*, *La prima cosa bella*, *Quando la notte*, *Lo chiamavano Jeeg Robot*, *La vita possibile*, *Per amor vostro*, *La solitudine dei numeri primi*, *Sicilian Ghost Story*. Sono da considerare particolari i casi di *Per amor vostro*, dove la violenza domestica coinvolge e piega tutta la percezione della realtà da parte della protagonista (Valeria Golino) - che vede il mondo in bianco e nero; *La solitudine dei numeri primi*, che pare estremamente significativo per come mette in scena la subdola sottigliezza della violenza psicologica; *Padroni di casa*, in cui la violenza esplose con fragore assoluto, anche grottesco, ridisegnando la geografia di un luogo; *Sicilian Ghost Story*, dove l'atto violento è tutta psicologico e passivo aggressivo, rinfocolato dalla sfiducia e dal disprezzo dissimulato attraverso l'imposizione educativa.

La *famiglia come tragedia* assume i connotati di un ambiente inospitale a cui si vuole sfuggire. Questo sentimento attraversa personaggi di *Happy Family*, *Io e te*, *Napoli velata*, *Un Natale al sud*, *Alì ha gli occhi azzurri*, *Anime nere*, *Gianni e le donne*, *Un giorno devi andare*, *Il giovane favoloso*, *Tutti i santi giorni*: sono film in cui membri della famiglia cercano di evadere dalla casa-prigione in cui sono rinchiusi. La natura soffocante, statica, dei rapporti della *famiglia come tragedia* provoca processi di sviluppo metastatici, in cui un malessere non risolto si diffonde e provoca il collasso di tutta la struttura familiare. È il caso, per esempio, di *Anime nere*. La *famiglia come tragedia* è generata da uno squilibrio di potere e da un'autorità che non vuole cedere margine. Ed è interessante notare come nella maggior parte delle volte in cui la famiglia si configura in questo

modo risultino esserci rapporti di tensione tra genitori e figli o genitori e figlie: è nei rapporti verticali, dunque, che si generano forme di controllo e dunque di scontro e fuga.

3.4 I rapporti verticali nelle *famiglie come mito* e nelle *famiglie come tragedia*¹⁰⁰

Le relazioni familiari più rappresentate nel cinema italiano sono quelle tra genitori e figli. Il sentimento maggiormente rappresentato è l'affetto: su 238 film appaiono 74 padri affettuosi e 73 madri affettuose. Non c'è un sentimento meno rappresentato: sono diverse le singole occorrenze (1 caso) di figure genitoriali specificamente riconosciute come generose, insincere, vendicative, imbarazzate, distaccate, dedite al sacrificio, apprensive, morbosamente attente, sfiduciate, irresponsabili, risentite. Dall'analisi del campione si è notato che, mentre i padri sono caratterizzati più da comportamenti negativi, i personaggi materni rivendicano un buon equilibrio tra positivo e negativo.

Nei padri l'atteggiamento maggiormente riscontrato, tra i comportamenti della *famiglia tragica*, è l'incomunicabilità (51 occorrenze, meno dunque dei casi di affetto). Seguono poi l'indifferenza (34 casi), il conflitto (30 occorrenze), l'assenza (13 casi), l'odio (8), il senso di colpa (4), l'affetto morboso (3), oltre diverse forme di pressione e risentimento che rimangono peculiari e non permettono di fare ragionamenti sistematici. Per quanto riguarda la *famiglia come mito* gli atteggiamenti paterni maggiormente riscontrati, dopo quello dell'affetto generico (che contiene anche attenzione, comprensione, protezione), è da segnalare l'affetto recepito come morboso dai figli (6 casi), oltre una serie di forme affettive come l'apprensione, il rimpianto, la ricerca di contatto.

¹⁰⁰ Si veda, tra i paradossalmente rari testi a trattare i rapporti familiari nel cinema italiano contemporaneo, N. Tucci, *Il ritorno del figlio. Eredi e uomini nuovi nel cinema italiano contemporaneo*, in "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", n. 35, "Infanzia", Pellegrini 2018, pp. 71-85; Per una storia del rapporto tra padri e figli nel cinema si veda R. Campari, *Padri e figli nel cinema*, Milano, La Nave di Teseo, 2022, ma anche M. Del Bello, *I ricercati. Padri e figli nel cinema italiano*, Torino, Effata, 2011.

Anche per quanto riguarda le madri l'aspetto dominante nella *famiglia come tragedia* è l'incomunicabilità (37 casi), seguito dal conflitto (22 casi), dall'indifferenza (11 casi), dall'assenza (4 casi), da oppressione, anaffettività, fino ai singoli casi di abbandono e ossessione. Nella dimensione della *famiglia come mito* la postura materna è invece soprattutto quella dell'affetto (38 casi), con la controparte di affetto recepito come morboso dai figli (15 casi). Le madri sono meno presenti rispetto ai padri, e contestualmente il loro eventuale lutto (11 casi rappresentati) è meno frequente di quello paterno (18 casi). Il dato non sembra corrispondere a quello ottenuto dalle ricerche Istat¹⁰¹, che nel biennio 2015-2016 riconoscevano l'esistenza di 893 mila madri sole, cifra corrispondente al 86,4% dei nuclei monogenitore (il doppio delle 402 mila risalenti al 1983), e di un numero maggiormente contenuto di padri soli: 141 mila nel 2015-2016.



Figura 4.3 In *Per amor vostro* non basta l'affetto di una madre (Valeria Golino) per configurare come *famiglia come mito* il nucleo familiare: come in molti film italiani è l'atteggiamento del padre a informare le dinamiche tensive del gruppo.

Interessante notare come la qualità della configurazione familiare (*come mito* o *come tragedia*) di solito dipenda dalla caratterizzazione dei genitori di sesso

¹⁰¹ <<https://www.istat.it/it/archivio/212522>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

maschile: se il loro atteggiamento nei confronti dei membri della famiglia è negativo, allora il nucleo familiare avrà una configurazione negativa. È il caso di un film come *Per amor vostro*, dove non basta l'affettuosità del personaggio materno interpretato da Valeria Golino per ribaltare l'atmosfera di violenza diffusa dal marito di lei (Massimiliano Gallo) o di *Piuma*, dove malgrado si assista a strenua battaglia da parte della madre del personaggio principale (Michela Cescon) per difendere una possibile ricostruzione, l'influenza delle figure paterne (Sergio Pierattini e Francesco Colella) rimane tragicomica ma irrimediabile. Sono rari (7 occorrenze, che comprendono *Il giovane favoloso*, *Hungry Hearts*, *La peggior settimana della mia vita*, *Il peggior Natale della mia vita*, *Perfetti Sconosciuti*, *La solitudine dei numeri primi* e *Sicilian Ghost Story*) i casi in cui la figura paterna assume caratteri di passività rispetto alla controparte femminile, soprattutto di fronte a figure della *famiglia come tragedia*: se in *La solitudine dei numeri primi*, è la madre del protagonista (Isabella Rossellini) a trasformare la vita familiare in una prigione asfittica, e non il padre, che invece soccombe alla forza della donna, allo stesso modo in *Sicilian Ghost Story* è la figura materna (Sabine Timoteo) a regolare la pressione sulla bambina protagonista e a imporre al marito il regime di violento silenzio con cui dissimulare i problemi, al punto da indurre un desiderio di fuga anche nel marito, oltre che nella figlia. Quando i genitori presentano atteggiamenti differenti nel rapporto con i figli, è di frequente la madre a essere connotata in senso positivo.

Per buona parte dei casi del campione (sono solo 23 le coppie genitoriali, su 238 famiglie, in cui padre e madre presentano atteggiamenti discordanti) i genitori si relazionano ai figli nello stesso modo, sia esso conflittuale o affettivo, apprensivo o disinteressato, distaccato o risentito, al massimo presentando gradi di intensità differente dello stesso sentimento. È un'idea di posizionamento compatto e monolitico coerente con la qualità (bassa) e la presenza (scarsa) del dibattito tra genitori e figli riscontrata nelle famiglie (e nella letteratura accademica sulla rappresentazione di questo conflitto, nell'ambito del cinema italiano contemporaneo), sia che si tratti di famiglie positive che negative: da un lato a

causa dell'assunzione acritica di quanto deciso dai genitori della *famiglia come mito*, dall'altro per le imposizioni impermeabili dei genitori della *famiglia come tragedia*. Ci sono però casi (nel campione solo 7, corrispondenti a *Pietro*, *Posti in piedi in paradiso*, *Poveri ma ricchi*, *Poveri ma ricchissimi*, *Ride*, *Se son rose*, *I soliti idioti*) in cui la gerarchia delle relazioni verticali, soprattutto per quanto riguarda le relazioni paterne, sono messe in crisi da un ribaltamento di responsabilità. In queste situazioni genitori che si caratterizzano come adolescenti incapaci di controllare la propria vita sentimentale o economica, per motivi che spaziano dalla stupidità o all'immoralità fino alla pigrizia, lasciano a figli più intelligenti o perspicaci o sensibili la gestione della propria agenda sentimentale e intellettuale. In *Poveri ma ricchi* il padre di famiglia (Christian De Sica) segue i consigli economici del figlio piccolo, *enfant prodige* (nonostante il nome sgrammaticato: Kevi) di grande acume e strategia. In *Se son rose*, il padre anaffettivo protagonista (Leonardo Pieraccioni) si lascia controllare dalla figlia piccola ed è costretto a ripercorrere tutta la sua storia sentimentale per poi raggiungere una rinnovata responsabilità. *I soliti idioti* è tutto incentrato sul ribaltamento di responsabilità tra un padre preda di impulsi eufemisticamente puberali e un figlio investito di prudente, protettivo, buon senso. In *Posti in piedi in paradiso* i genitori sono figure che creano imbarazzo, ed è necessario per i figli assumere la responsabilità dei loro sbagli. Anche nei drammi capita che i bambini prendano il controllo della situazione, come succede in *Ride*, in cui è proprio il figlio della madre protagonista a restare lucido dopo il lutto in famiglia.

Anche se non rappresentano un numero considerevole, questi casi di responsabilità invertita contraddicono l'idea del rapporto genitori/figli come una rigida struttura verticale poco modificabile. Il caso di genitori che cedono il controllo della propria vita ai figli - nei casi esaminati quasi tutti (con l'eccezione di *I soliti idioti* e *Posti in piedi in paradiso*) minorenni - racconta come l'infanzia e il punto di vista infantile sulle cose possa trasformare l'incomunicabilità della relazione verticale in un orizzonte comunicativo trasparente. Secondo la sociologia, come abbiamo visto, proprio nei rapporti orizzontali risulta esserci

più comunicazione e trasparenza: senza la disparità di forza, gli individui all'interno della famiglia comunicano meglio e armonizzano anche le proprie differenze. È così anche nelle immagini del cinema italiano?

3.5 Le relazioni orizzontali tra *famiglia come mito* e *famiglia come tragedia*

Prima di analizzare i principali rapporti tra pari, ovvero quelli tra fratelli, è bene menzionare una forma relazionale che, nonostante la disparità di età, non è irrigidita nel rapporto gerarchico della verticalità e allo stesso tempo non si può definire pienamente orizzontale: il rapporto con i nonni. Quest'ultimi non sono genitori, ma non sono nemmeno amici o fratelli, perché si configurano come figure responsabili o persino come tutori. Come dicevamo, i nonni sono figure molto presenti nelle famiglie italiane per quanto concerne la crescita quotidiana e l'educazione domestica. Eppure, il cinema italiano li rappresenta molto poco. Sono solo 31 le occorrenze in cui compare un rapporto dei protagonisti con gli anziani della famiglia. In questi casi i nonni sono descritti come individui affidabili e protettivi, raramente indifferenti o portatori di conflitti (tra le eccezioni ci sono *La dea fortuna*, *È stato il figlio*, *Hannah*, *Il gioiellino*, *Gramigna*, *Un giorno devi andare*, *Pecore in erba*, *Sotto una buona stella*): nonni positivi si riscontrano in *18 anni dopo*, *Buongiorno papà*, *Caffè*, *A Ciambra*, *È stato il figlio*, *Femmine contro maschi*, *Fuocoammare*, *Genitori & Figli*, *Latin lover*, *Lazzaro Felice*, *Loro*, *Metti la nonna in freezer*, *Mia madre*, *Mine vaganti*, *La pecora nera*, *Piuma*, *Gli sdraiati*, *L'uomo che verrà*, *Via Castellana Bandiera*, *Zoran, il mio nipote scemo*, *La Tenerezza*, *Terraferma*. Tra i casi di nonni appartenenti alla *famiglia come mito* è bene ricordare quantomeno il personaggio interpretato da Cochi Ponzoni in *Gli sdraiati*: individuo affabile e comprensivo, Pinin è l'unico capace di comunicare con Tito, il giovane protagonista che rifiuta di parlare dei propri sentimenti e delle proprie angosce; l'anziano comprende il ragazzo e costruisce con lui un rapporto paterno che quasi si sostituisce a quello offerto dal genitore (che comunque è rimasto amico dell'ex suocero). Proprio come una figura mitologica, Pinin (apprezzato anche da parte

degli amici di Tito) muore alla fine del film, permettendo così a padre e figlio di rinsaldare il proprio rapporto in nome di una rinnovata fiducia. I nonni corrispondono a figure oblique, che si assumono responsabilità ma sono pronte a dismetterle per abbassarsi, o meglio, avvicinarsi, al punto di vista dei propri nipoti: sono figure sospese, che tracciano scorciatoie e aprono linee diagonali tra i rapporti per smarcarsi dalle regole scritte.

Come si qualificano invece i rapporti tra fratelli? Il numero di quelli che abbiamo definito rapporti orizzontali è inferiore rispetto a quelli verticali: solo 121 interazioni contro le 248 delle madri e le 329 dei padri. I sentimenti sono disposti nello stesso modo: anche tra fratelli il sentimento maggiormente diffuso è l'affetto (31 casi), ma paiono essere molto presenti le posture della *famiglia come tragedia*, ovvero il conflitto (18 casi), l'incomunicabilità (17 casi), l'odio (12 casi), piuttosto che gli atteggiamenti positivi dell'attaccamento (4 casi), della stima (2 casi) e poi dell'aiuto reciproco, della protezione, della fiducia, dell'ammirazione. Sempre in *Famiglia* Anna Oliviero Ferraris scrive a proposito che il rapporto fraterno «ondeggia tra solidarietà e rivalità [...] è complesso e a tratti paradossale, fatto di legami e ambivalenze. I fratelli, in quanto bambini e figli, pur essendo di età diversa si percepiscono uguali in rapporto ai genitori, ma proprio perché "uguali" si scoprono rivali nel desiderio di differenziarsi e di primeggiare per ottenere l'amore di papà e mamma. L'altro, il fratello, è il rivale, un intruso, uno a cui si assomiglia e da cui ci si vuole differenziare. Questo dualismo si definisce a volte con l'affetto, a volte con il conflitto, a volte con la rivalità, a volte con la ricerca di potere¹⁰²». Non occorre mettere in analisi *Il primo re* (racconto della lotta fraterna tra Romolo e Remo per il controllo delle tribù laziali) per riconoscere come queste parole riguardino anche la rappresentazione cinematografica italiana del decennio che va dal 2010 al 2019: i fratelli e le sorelle si sfidano e si confrontano anche in situazioni lontane dall'epica protolatina, richiamando però quella fondazione fraticida.

¹⁰²A. Oliviero Ferraris, *op. cit*

In *La pecora nera*, il rapporto orizzontale è quello che diffonde in ampiezza e in profondità (tramite cadenza quotidiana e contatto diretto: i fratelli del protagonista interpretato da Ascanio Celestini passano le giornate a irridere il componente più piccolo della famiglia per la sua nascente sindrome schizofrenica) l'odio e il distacco originato dal giudizio del genitore. In *Una piccola impresa meridionale* la pressione causata dalla menzogna e dalla vergogna verso il giudizio del proprio genitore si risolve per merito della complicità tra fratelli. In *Pietro* un nucleo familiare privo di genitori si fa luogo di tragedia quando un fratello rinuncia alla cura del suo pari, commutandolo in un disperato atto violento: è l'unico film del campione (assieme ad *Anime nere*) che rappresenta il fratricidio. La fratellanza può essere la chiave per una ricostruzione familiare ma anche rapporto produttore di un trauma profondo: In *La prima cosa bella*, *Il racconto dei racconti*, *Si accettano miracoli*, *La ragazza del mondo* i rapporti tra fratelli e sorelle entrano ed escono dal mito della fiducia e del reciproco sostegno per inabissarsi nelle pieghe dell'odio e della gelosia, del senso di colpa e del rimpianto. La fratellanza e la sorellanza sono dunque, per il nostro cinema, strutture relazionali ambigue, instabili, materiale emotivo paradossale che si spiega per inversioni e paradossi (tragedia nel mito, mito nella tragedia) oppure attraverso figure che possiamo mutuare da campi ulteriori. La stessa sociologia della famiglia approfitta di simbologie mutate altrove: la dimensione del focolare è infatti ancora una black box, un mistero sigillato e difficilmente penetrabile, che deve essere continuamente spiegato attraverso metafore. A questo proposito, il dilemma del porcospino di Schopenhauer (che il filosofo formalizza *Parerga e Paralipomena*¹⁰³ per riflettere sulle relazioni umane) pare riassumere bene la natura ibrida del rapporto tra fratelli: «Alcuni porcospini, in una fredda giornata d'inverno, si strinsero vicini, vicini, per proteggersi, col calore reciproco, dal rimanere assiderati. Ben presto, però, sentirono le spine reciproche; il dolore li costrinse ad allontanarsi di nuovo l'uno dall'altro. Quando poi il bisogno di riscaldarsi li portò nuovamente a stare insieme, si ripeté quell'altro malanno; di modo che venivano sballottati avanti e indietro fra due

¹⁰³A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, Milano, Adelphi, 1998

mali. Finché non ebbero trovato una moderata distanza reciproca, che rappresentava per loro la migliore posizione».

3.5 Brevi note sulle *famiglie allargate* e sul rapporto *famiglie/lavoro*

Occorre accennare alle occorrenze che riguardano la *famiglia allargata* e la *famiglia al lavoro*. Si tratta di casi in cui la famiglia assume la forma di una membrana permeabile, di un materiale elastico che è manipolato a seconda della volontà di chi la compone: la famiglia si allarga se nuovi elementi partecipano della sua quotidianità ed è attraversata da conflitti eteronomi quando riesce a porre confini con il mondo del lavoro. La famiglia si configura per questo come un sistema che ha di certo dei *type* specifici, ovvero una lista di condizioni fisse, ma ha dei *token*, ovvero delle occorrenze specifiche e concrete, di volta in volta modificabili. Con *famiglia allargata* intendiamo quelle famiglie composte, oltre che dai genitori (che compongono la famiglia nucleare o monoparentale), da individui imparentati per gradi differenti, come zii e nipoti, nonni e cugini. Stando al nostro campione, il 13% dei nuclei presi in esame è allargato, un dato coerente con quanto rilevato dal Censimento permanente della popolazione realizzato da Istat nel biennio 2018-2019¹⁰⁴, in cui si trova scritto: «Alla crescita delle famiglie unipersonali si affianca la diminuzione nel corso del tempo di quelle più numerose. Nel 1971 le famiglie formate da cinque componenti o più erano 3.437.440 e rappresentavano il 21,5% del totale delle famiglie residenti. Nel 2019 se ne contano solo 1.318.804 e costituiscono poco più del 5% delle famiglie censite».

Sono invece considerate *famiglie al lavoro* le famiglie che lavorano assieme, le famiglie ostacolate dal lavoro, le famiglie che ritrovano compattezza proprio unendosi sul lavoro: le occorrenze sono 67 su 238, il 28% dei nuclei rappresentati dal cinema italiano. I dati Istat del biennio 2018-2019 rivelano che: «Tra i genitori occupati con figli minori di 15 anni il 35,9% delle madri e il 34,6% dei

¹⁰⁴ <https://www.istat.it/it/files/2019/11/Report-Conciliazione-lavoro-e-famiglia.pdf> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

padri lamentano problemi di conciliazione tra il lavoro e la famiglia. Poco meno di un terzo dei nuclei familiari con figli minori usa i servizi, il 38% conta sull'aiuto di familiari, soprattutto dei nonni, oppure di amici. La conciliazione dei tempi di lavoro con quelli di vita familiare risulta difficoltosa per più di un terzo degli occupati (35,1%) con responsabilità di cura nei confronti di figli. Quasi la stessa proporzione di padri e madri di bambini sotto i 15 anni ha dichiarato che c'è almeno un aspetto nell'attuale lavoro che rende difficile conciliare la vita familiare e quella professionale (34,6% e 35,9%, rispettivamente), in particolare quando i figli sono più d'uno (36,8% dei genitori) o in età prescolare (37,8%). Lamentano maggiori difficoltà i lavoratori indipendenti (39,4%), chi svolge professioni qualificate (39%), gli addetti al commercio e servizi (39,2%). Tra i genitori occupati in professioni impiegatizie e non qualificate tale quota è del 25%. Il regime orario è un fattore rilevante per la conciliazione dei tempi. I genitori che lavorano full-time hanno più difficoltà rispetto a quelli in part-time (37,6% contro 24,6%), in particolare le madri: il 43,3% delle madri a tempo pieno contro il 24,9% di quelle in part-time. Proprio l'orario di lavoro lungo è indicato come l'ostacolo maggiore da più di un quarto dei genitori che lamentano almeno un problema di conciliazione, quota che raggiunge il 43,2% tra chi in generale ha difficoltà e svolge un lavoro indipendente mentre scende al 20,3% tra i dipendenti».

Anche nel caso della rappresentazione della conciliazione famiglia/lavoro le commedie e i drammi si distinguono per livello di intensità tragica. La travagliata e nascosta occupazione da *sex worker* del personaggio di Paola Cortellesi in *Nessuno mi può giudicare* è raccontata come un'ultima e disperata soluzione per mantenere economicamente se stessa e il figlio piccolo, estremo di una società del lavoro al collasso, ma genera soprattutto gag da commedia degli equivoci e non è naturalmente occasione di approfondimento del tema, a parte per il fatto che la natura della professione complica le relazioni sentimentali della protagonista. Nel caso di film drammatici come *La nostra vita* e *Sole cuore amore*, invece, la schizoide divisione a cui i genitori, soli o meno, aiutati o meno, si devono sottoporre assume valenze differenti: nel primo la difficoltà di

occuparsi dei figli, cercando di controllare allo stesso tempo una gestione lavorativa ai limiti della legalità, innesca una *famiglia come mito*, che riconosce nel sacrificio quotidiano l'unica forma di amore in grado di resistere all'assenza dell'assistenzialismo. Nel secondo titolo, al contrario, l'alternanza famiglia e lavoro costringe la protagonista a un logoramento che le risulta fatale, ponendo il sacrificio come una forma tragica inevitabile e inaccettabile. È curioso che in entrambi i film sia la stessa attrice (Isabella Ragonese) a interpretare la figura femminile che muore: nel primo caso all'inizio del film, dando il via ai processi traumatici che si concludono in una forma conciliatoria, nel secondo caso alla fine del film, sigillando una tragedia che ha a che fare con la famiglia solo per l'impossibilità della sua conciliazione con il lavoro.

3.6 Tre film

3.6.1 *A casa tutti bene* di Gabriele Muccino (2018)

È difficile pensare a un film italiano del decennio 2010-2019 che sintetizzi meglio di *A casa tutti bene* il concetto di famiglia come condizione primaria d'esistenza del racconto cinematografico. Tutto, qui, è pensato per istanziare la famiglia come l'universo strutturale senza cui non esisterebbe nulla: né la vita, né l'identità, né lo spazio, né il tempo. Nel film tutto dipende dalla composizione della famiglia protagonista, dalla sua storia recente, dal suo passato arcaico, dalle sue relazioni felici e (soprattutto) infelici, dai segreti e dai rimpianti, dal suo possibile futuro. Paolo (Stefano Accorsi), Carlo (Pierfrancesco Favino) e Sara (Sabrina Impacciatore) sono tre fratelli che - con partner, figli e cugini - si riuniscono su un'isola (ogni famiglia è un'isola?) in cui risiedono i genitori Pietro (Ivano Marescotti) e Alba (Stefania Sandrelli), al fine di festeggiare le nozze d'oro di questi. Le tensioni familiari, legate a questioni economiche, tradimenti e non detti esplodono quando gli invitati e il loro carico sentimentale sono costretti a fermarsi tutti una notte in più, causa maltempo. Il *setting* dice già molto sulla

famiglia come spazio centripeto, universo totale, totalizzante: un punto singolare tagliato fuori dai rapporti con l'esterno, un tempo che si dilata senza riferimenti certi (non si può ripartire dall'isola, almeno fino a quando la tempesta, correlativo oggettivo dei conflitti intrapsichici, non si sarà acquietata su un accettabile punto d'equilibrio). In questa cornice a un tempo contratta ed espansa, dal chiaro riferimento tragico per unità di luogo e tempo, si diramano varie linee narrative autonome senza poterlo esserlo mai fino in fondo, che mappano differenti aspetti dell'esistenza: Paolo cerca di zittire la mancanza che prova verso suo figlio, cercando di iniziare una relazione con Isabella (Elena Cucci), amica d'infanzia sposata da sempre innamorata di lui; Carlo soccombe all'incapacità di riconoscere i propri sentimenti rispetto alla relazioni con la sua ex moglie (Valeria Solarino) e la sua attuale sposa (Carolina Crescentini), e finisce per violentare la seconda; Sara (Sabrina Impacciatore) non riesce a comprendere il disinteresse che il marito (Giampaolo Morelli) prova nei suoi confronti da un punto di vista sessuale ed emotivo (un amante l'aspetta a Parigi); nel frattempo Pietro e Alba sono costretti a dichiarare da un lato il proprio disinteresse verso la famiglia e dall'altro la nostalgia verso un'inesistente armonia familiare del passato, e alzano le mani di fronte alle richieste d'aiuto economico del nipote Riccardo (Gianmarco Tognazzi) o all'urlo di disperazione di Beatrice (Claudia Gerini), in difficoltà con il marito (Massimo Ghini) malato d'Alzheimer.

È difficile sintetizzare il magma narrativo che *A casa tutti bene* lascia fluire scomposto, *tempestoso*, dall'inizio alla fine del suo sviluppo (e infatti una sinossi più accurata dovrebbe integrare le figure dei nipotini che si muovono sullo sfondo del dramma per interrogare sull'eredità della confusione familiare). Ma quel che ci interessa del disordine controllato da Muccino è come il racconto si sostenga su uno stato di agitazione della discussione familiare che non si risolve e non ha sbocco. Ciò che precede la permanenza sull'isola e ciò che segue è negato alla vista, corrisponde a uno *status quo* solo leggermente incrinato dai processi sentimentali catalizzati dall'esperienza di coabitazione forzata: sì, Sara

forse scoprirà una volta per tutte gli inganni del marito e Ginevra lascerà Carlo dopo la violenza, Paolo rivedrà Isabella e Beatrice lascerà Sandro in una casa di cura, ma tutto ciò è solo suggerito come un'eventualità incerta che non sembra interessare al film. La famiglia in questo senso non è un momento della vita che si può superare, non è un atto drammaturgico che si risolve, è il centro gravitazionale assoluto verso cui l'individuo può tentare di scappare ma a cui tornerà sempre. Non è un caso che sia proprio Paolo, il figlio che ha abbandonato il nucleo per evadere dalla sua quotidianità tragica e opprimente, a dire all'inizio del film: «Dicono che la famiglia sia il nostro punto di partenza, poi di fuga, e poi alla fine diventi quello di ritorno».

3.6.2 *Anime nere* di Francesco Munzi (2014)

Anime nere rappresenta la famiglia come un clan tragicamente chiuso, da cui è impossibile sottrarsi e rendersi autonomi. Il suo racconto di mafia è occasione per una riflessione esistenziale sul ruolo e le possibilità dell'individuo all'interno di meccanismi familiari che qui sono claustrofobici, mortali. Luigi (Marco Leonardi) e Rocco (Peppino Mazzotta), due fratelli calabresi che abitano a Milano, si riavvicinano al fratello Luciano (Fabrizio Ferracane): mentre Luigi si occupa di commercio internazionale di droga e Rocco ripulisce il denaro attraverso le sue aziende, Luciano vive in Calabria e non si occupa degli affari della famiglia, ma solo della sua campagna. Suo figlio Leo (Giuseppe Fumo), ammiratore di Luigi, entra però in conflitto con un potente del posto e scatena una serie di eventi che portano prima alla morte dello zio Luigi e poi della sua stessa vita. Luciano, disperato per il dolore, decide allora di eradicare quello che già da tempo considerava un problema irrimediabile con una soluzione definitiva: l'eliminazione dei maschi della sua famiglia. Il gesto tragico (la radicalità dell'azione rimanda in questo caso a una vera e propria tragedia greca) retroillumina con un fascio di nerissima luce i rapporti familiari del film, considerandone la natura oppressiva come un'anticamera profetica. Tutto pertiene all'idealtipo tragico, nel nucleo di *Anime nere*: dall'incomunicabilità

(irrigidita dal maschilismo eretto e survoltato degli uomini e dal silenzio di donne omertose e impotenti) al desiderio d'escapismo e distruzione, fino alla contestuale violenza psicologica e fisica, esercitata sui propri consanguinei come unico linguaggio disponibile per farsi comprendere.

Il film di Munzi rimarca, nella messa in scena di una famiglia-prigione, la dimensione dell'inevitabilità: è evidente che ogni azione, ogni gesto, ogni sguardo, ogni silenzio siano diretti verso un punto di collisione che nessuno riesce a schivare, o meglio, pensa anche solo di poter schivare. Come nel conto alla rovescia che precede le morti dei malavitosi in *Il traditore* di Marco Bellocchio (altro film in cui la famiglia è per il protagonista una tragedia generata dal rimpianto dell'abbandono), le relazioni familiari di *Anime nere* hanno da subito un'etichetta con la data di scadenza ben evidente. Nessun rapporto o interazione regge agli effetti di un contratto tragico controfirmato da tutti, né quelli siglati dai forti (Rocco, sempre lucido e lungimirante nella lettura delle situazioni critiche del clan) né quelli accettati dai deboli (Leo, che pensa di poter risolvere la crisi con la forza in autonomia): gli attori del dramma scrivono la propria sorte senza pensare alla possibilità di un'alternativa, come fosse una forma di destino calato dall'alto. L'incomunicabilità e la staticità gerarchica producono una combinazione letale, fatta dall'incapacità di riconoscere l'esistenza di ipotesi ulteriori percorribili e dalla volontà di imporre le proprie decisioni ai familiari considerati sottoposti: tutte le alternative vitali scompaiono. E resta solo la morte. È così che l'unico individuo che aveva cercato di fuggire dall'ambiente familiare decide di porre il sigillo definitivo su quella *famiglia come tragedia*, come se fosse un marchio irredimibile, un fato già scritto, una prigione da cui non è possibile evadere.

3.6.3 *La prima cosa bella* di Paolo Virzì (2010)

Tra i film che configurano la *famiglia come mito*, *La prima cosa bella* è un caso esemplare: la costruzione del suo intreccio espone con chiarezza la funzione

regolativa del mito familiare come un ideale che difficilmente si può raggiungere e abitare, ma sta là, in un punto paradossale del tempo, un asintoto a cui tendere, diviso tra la nostalgia di un passato ricordato come perfetto e di un futuro che promette di riscattare il dolore. È bene a questo proposito riportare la sinossi del film. Quando il professore di lettere Bruno (Valerio Mastandrea) è costretto dalla sorella Valeria (Claudia Pandolfi) a tornare a Livorno per assistere all'imminente morte della madre malata (Stefania Sandrelli), l'uomo ripercorre mentalmente la storia della propria famiglia e del complicato rapporto con la madre partendo dall'infanzia. I suoi ricordi cominciano dall'elezione della giovane madre Anna (Michela Ramazzotti) come Miss estiva, evento che scatena la violenta gelosia del padre Mario (Sergio Albelli), sostenuta dall'invidia piccolo-borghese della cognata Leda (Isabella Cecchi), e innesca un'irrisolvibile frammentazione nella famiglia, che costringe a fuggire i suoi figli. I bambini vivono con la donna, che si sostiene economicamente vivendo di piccoli espedienti tra il cinema e la moda, circondata da uomini innamorati di lei ma disinteressati alla famiglia. Nell'adolescenza segnata dalla precoce morte del padre e dall'odio della zia da parte di Anna, Bruno cresce senza spensieratezza e pieno di complessi, legati anche alla difficile scoperta sessuale in un orizzonte occupato simbolicamente dall'avvenenza di sua madre (venerata e persino concupita dai compagni di classe). La sua carriera di poeta non funziona, la sua creatività rimane strozzata, al punto da generare, da adulto, un disprezzo malcelato (ma riequilibrato da intenso rimpianto e affetto) per la madre. Bruno passa gli ultimi giorni della madre vicino a lei, ha occasione di frequentarla e di conoscere la famiglia della sorella Valeria, composta da due figli (di cui uno appassionato delle poesie scritte in gioventù dal protagonista) e da Giancarlo, marito simpatico e loquace ma ignaro dell'adulterio della moglie. Il matrimonio in anzianità di Anna con Lorianò, anziano amico di sempre, è occasione per la famiglia di ricompattarsi e rigenerarsi. Quando Anna muore, Valeria svela di fronte a Giancarlo l'amore per il suo capo, e Bruno invece confida a se stesso la propria dipendenza, affidandosi all'affetto della sua compagna Sandra, da cui voleva inizialmente separarsi. Se si segue il percorso narrativo di Bruno all'interno di questo labirinto memoriale si

riconosce come quella che potrebbe sembrare una *famiglia come tragedia* assuma invece i connotati di una *famiglia come mito*. Fin dall'infanzia Bruno desidera un equilibrio familiare e incolpa la madre per averlo fratturato. Vive come tragedia la sua esistenza incompiuta, fino a quando non ribalta il suo radicale desiderio di fuga e comprende la storia di Anna attraverso un sofferto e maturo dialogo con lei. Rileggendo il proprio passato in un senso che contraddice la configurazione tragica, Bruno apre le porte a un futuro di pace e comunicazione ideale non solo con la sua compagna ma anche con la sorella Valeria, da sempre ignorata. La famiglia in questo caso si istanzia quindi come mito non solo perché qualcosa del passato si sacrifica a favore del futuro (la madre muore lasciando ai figli un presente libero), ma perché il futuro si costruisce sulla spinta di una tensione migliorativa, aperta alla conversazione e alla riscrittura di sé.

Capitolo 4

Politica¹⁰⁵

4.1 Il paese reale?

Partiamo, ancora, dai numeri. Dei 1150 personaggi del cinema italiano 2010-2019 mappati, sono 178 quelli che, in maniera esplicita o implicita, sono connotati politicamente. Per essere etichettati come tali è necessario che i personaggi esprimano, nel corso del film, opinioni o gesti direttamente ascrivibili a un partito o a un'ideologia politica. Non si tratta pertanto di un conteggio dedotto dalle abitudini, dai consumi o dalla classe sociale di provenienza (anche se, come vedremo in seguito, la cultura è un discriminante fondamentale per identificare i tipi di sinistra da quelli di destra). Il 15% del campione risulta

¹⁰⁵ Questo capitolo si muove sulla scia di: C. Uva, *Articolazioni politiche del cinema italiano contemporaneo*, in "Rivista di politica : trimestrale di studi, analisi e commenti", 1, 2014, Rubbettino, 2014, pp. 33-49; Per un punto sui trent'anni precedenti si veda R. Menarini, G. Spagnoletti, *Forme della politica nel cinema italiano contemporaneo. Da Tangentopoli al Partito Democratico e alle elezioni 2008*, in "Close-up: storie della visione", Anno XII n. 23, ed. Kaplan, Torino, 2008

politicamente connotato. Di questi 95 sono associabili - secondo quell'idea di bipolarismo nata col passaggio al sistema maggioritario introdotto dalla Legge Mattarella del 1993¹⁰⁶ - alla sinistra italiana e 51 alla destra, in un bipolarismo rappresentato di frequente all'interno dei film come conflitto tra maschere antitetiche (dalla commedia popolare *Matrimonio al sud* a quella borghese *Il nome del figlio*, passando per *Nessuno mi può giudicare* e *Beata ignoranza*). Il dato è decisamente interessante: nonostante nel decennio precedente e nei primi due anni di quello in analisi il maggior partito italiano sia stato Il popolo della libertà (quattro governi Berlusconi: 2001-2005; 2005-2006; 2008-2011), le percentuali paiono tendere *in diretta* verso quelle del decennio al tempo in corso (governo Letta: 2013-2014; governo Renzi: 2014-2016; governo Gentiloni: 2016-2018), come se la tipologia umana dell'elettore di centro-destra appartenesse sul serio a una minoranza (ovvero a meno del 4,5% dell'elettorato), come se di quella parte degli elettori non ci fosse una scia consistente, una traccia, un segno, ma solo un ricordo sbiadito. È, a nostro avviso, questo, non un segnale di effettiva capacità del cinema italiano di rappresentare il paese reale attuale (ovvero composto da elettori per la maggior parte di centro-sinistra), quanto una questione di sensibilità politica della classe creativa stessa, e dunque di *idea* del paese di chi i film li fa: è significativo infatti che tutti i personaggi appartenenti all'industria creativa connotati politicamente (e dunque la *messa in abisso* di un'intera classe intellettuale) siano etichettabili come di sinistra e non ci siano ricorrenze di personaggi di destra nell'ambiente (solo all'allargamento dell'etichetta all'*industria culturale* troviamo il giornalista interpretato da Carlo Verdone in *Manuale d'amore 3* e, a definire come di destra le sue osservazioni distruttive sulla retorica di sinistra, il Jep Gambardella di Toni Servillo in *La grande bellezza*). È evidente, semmai, un ritardo nella comprensione dell'Italia contemporanea: i dati dicono che il cinema italiano 2010-2019 continua di fatto a perpetuare, salvo rari casi, l'idea di un popolo di destra appartenente a classi

¹⁰⁶ cfr. F. Bonini *La seconda Repubblica: Origini e aporie dell'Italia bipolare*, Rubbettino Editore, Roma, 2021.

sociali alte, mentre la sinistra è rappresentata in misura maggiore nelle fasce che dal sottoproletariato passano alla media borghesia, con un'inversione al livello dell'alta borghesia. A basarsi su questi dati, dunque, sembra che il cinema nostrano insista nel tramandare un'antica idea di sinistra, che nei fatti ha perso il supporto delle fasce sociali da cui è in buona parte rappresentata nei film¹⁰⁷, non riuscendo, nei numeri, a prevedere i sommovimenti elettorali di chiusura decennio (con i due governi Conte: 2018-2019, 2019-2021, e il Movimento Cinque Stelle come primo partito italiano) e di apertura del successivo (con il governo Meloni e la vittoria di Fratelli d'Italia, partito di discendenza missina, nel 2022), ovvero un cambiamento di segno del voto delle classi sociali meno abbienti. In questo capitolo metteremo in analisi i tipi e le figure con cui il cinema italiano rappresenta sinistra e destra e, in seguito, le modalità con cui mette in scena i politici e l'idea di Stato: quel che si finisce per individuare è il movimento che in questo macro-testo cinematografico racconta il passaggio da Berlusconi al sovranismo popolare, la strisciante insofferenza anti-politica, la tentazione del Capo, il rapporto tra nativi e immigrati che rinnova gli schemi del bipolarismo, e, soprattutto, un cinema che, mentre cerca di cogliere il senso della politica, finisce per perdere l'orientamento tra quel che è vero e quel che è falso, tra l'autentico e la frottola, tra la realtà e la retorica.

¹⁰⁷ Buon ultimo si veda, tra gli ultimi esempi lampanti di questo spostamento, un libro come L. Ricolfi, *La mutazione. Come le idee di sinistra sono migrate a destra*, Rizzoli, Milano, 2022

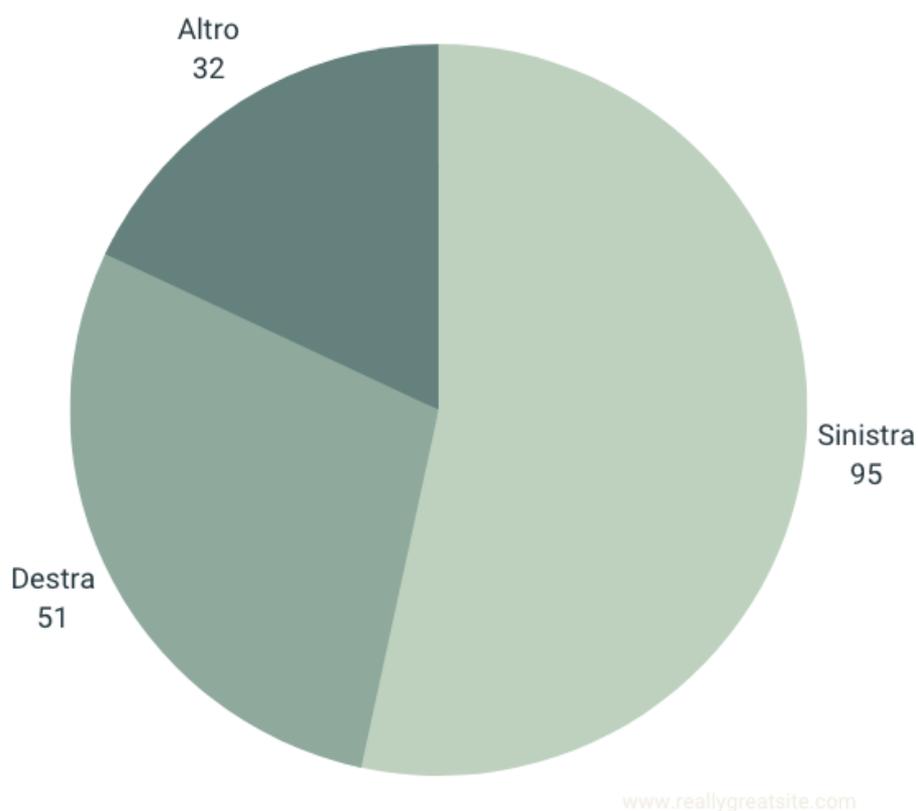


Tabella 1.4 Numeri dei personaggi di destra e sinistra tra quelli connotati politicamente

4.2 Che cos'è la destra? Cos'è la sinistra?¹⁰⁸

4.2.1 Cura la tua destra

È un fatto evidente: per il cinema italiano non esiste una cultura di destra. O meglio: uomini e donne di destra non consumano cultura se non bassa, popolare,

¹⁰⁸ Testo importante sui 60 anni precedenti è C. Uva, M. Picchi, *Destra e Sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Edizioni Interculturali, Roma, 2006

priva di aura. Guardano la televisione (con una passione per un tipico prodotto dei canali privati come la soap opera, in *Matrimonio al sud* e *Tutto tutto niente niente* di Giulio Manfredonia, non disdegnando *Buona domenica* in *Lo chiamavano Jeeg Robot*), ascoltano canzonette (da *People Need Love* degli ABBA in *Il gioiellino* a *Non sono una signora* di Loredana Bertè in *Lo chiamavano Jeeg Robot*) e si approcciano ridicolmente alla musica classica (in *L'ora legale* di Ficarra & Picone e *Femmine contro maschi*), sono tifosi (quando non padroni, come in *Il gioiellino* e in *Loro*) di squadre di calcio (*Femmine contro maschi*, *Tutto tutto niente niente*, *La guerra dei cafoni*) e null'altro. Tanto che manifestare una cultura non popolare, per un personaggio di destra, è segno d'inganno, di messa in scena, di scherno: in *Il nome del figlio* il personaggio interpretato da Alessandro Gassman finge di scegliere come nome del nascituro «Benito», in onore di *Benito Cereno* di Herman Melville, libro che non ha mai letto (così come il libro d'esordio della sua compagna interpretata da Micaela Ramazzotti), mentre in *Femmine contro maschi* la tradita e insoddisfatta Luciana Littizzetto dona allo xenofobo e populista Emilio Solfrizzi una cultura posticcia, approfittando della sua perdita di memoria. È un dato eclatante: il personaggio di destra col maggiore indice di consumo culturale è un personaggio reale, definito di sovente come «la causa della morte morale di un paese»¹⁰⁹, ovvero il Silvio Berlusconi interpretato da Toni Servillo in *Loro*. Tra i personaggi del campione la professione principale maggiormente ricorrente è significativamente l'imprenditore (6: *Aspirante vedovo* di Massimo Venier, *L'industriale*, *Il gioiellino*, *Matrimonio al sud*, oltre a due ricorrenze tra i personaggi principali di *Loro*) insieme al politico (*Bella addormentata*, *Colpi di fulmine*, *Loro*, *Tutto tutto niente niente*, *Suburra* e *Viva l'Italia*), seguiti dal criminale (5: *Lo chiamavano Jeeg Robot*, *Qualunque* e *Tutto tutto niente niente*, e due ricorrenze di *Gatta Cenerentola*) e dall'uomo di legge (4: le forze dell'ordine di *ACAB - All*

¹⁰⁹ Si veda J. Saramago., *L'ultimo quaderno*, Milano, Feltrinelli, 2015: «Una cosa pericolosamente simile a un essere umano, una cosa che tiene feste, organizza orge, e comanda in un paese chiamato Italia. Questa cosa, questa malattia, questo virus minaccia di essere la causa della morte morale del paese di Verdi, se un vomito profondo non riuscirà a sradicarla dalla coscienza degli italiani prima che il veleno finisca per corrodergli le vene e spezzare il cuore di una delle più ricche culture europee»

Cops Are Bastards, a cui si potrebbe aggiungere il personaggio di Picarra in *L'ora legale*, che si “riscopre” guardia forestale). E non è casuale che, in questo elenco, si verifichino intrecci strettissimi, accoppiamenti promiscui. Ovvero che tutti gli imprenditori di cui sopra (eccetto quello di *Matrimonio al sud*) commettano o siano accusati di crimini (si veda anche un personaggio non schedato come il Gaetano Patané interpretato da Tony Sperandeo *L'ora legale*) così come $\frac{2}{3}$ dei politici. Che un personaggio come l'onorevole Filippo Malgradi di *Suburra*, interpretato da Pierfrancesco Favino, sia al crocevia tra crimine e impresa. E che il Cetto La Qualunque della trilogia composta da *Qualunque*, *Tutto tutto niente niente* e dalla coda monarchica *Cetto c'è senzadubbiamente* (tutti diretti da Giulio Manfredonia), sia insieme imprenditore, criminale e politico. È un quadro, questo, che, come vedremo, è associabile al modello di quello che Andrea Camilleri definisce *homo berlusconensis*¹¹⁰. In virtù di ciò è naturale nota come nel campione non ricorrano personaggi di destra gay, mentre la loro vita sessuale (contrassegnata di frequente dall'infedeltà) sia particolarmente attiva: secondo i criteri della ricerca, che studiano l'intensità di questo parametro su una scala da 0 a 5, solo e soltanto personaggi di destra raggiungono il polo maggiore, 5 (*Loro*, *Beata ignoranza*, *Viva l'Italia*, *Suburra*) e in quello immediatamente precedente, 4, sono il triplo degli elettori di sinistra. Nonostante questo, i personaggi di destra sono per i $\frac{2}{3}$ sposati (con una ricorrenza non solo percentualmente, ma anche numericamente, superiore ai personaggi di sinistra, a certificarne il conservatorismo di facciata). A livello ideologico, ad accomunare questa destra che dagli imprenditori berlusconiani (*Amici come prima* di Christian De Sica, *Aspirante vedovo*, *La felicità è un sistema complesso*, *L'industriale*, *Loro*, *Matrimoni e altri disastri* di Nina Di Majo, *Tutto tutto niente niente*) scende fino ai (neo)fascisti (*ACAB - All Cops Are Bastards*, *Caffè* di Cristiano Bortone, *Pecore in erba* di Alberto Caviglia, *Sono tornato* di Luca Miniero) sono un anticomunismo diffuso (presente anche in *A Bigger Splash* di Luca Guadagnino e *Sole a catinelle* di Gennaro Nunziante), e soprattutto una xenofobia pervasiva (che non abita solo i personaggi di destra di

¹¹⁰ A. Camilleri., *Homo berlusconensis*, in “Micromega”, 2011, n. 1, pp. 14-16

Non c'è più religione di Luca Miniero, *Caffè*, *Femmine contro maschi*, *Un fantastico via vai* di Leonardo Pieraccioni, oltre a quelli dei film sopracitati, ma un campione numericamente maggiore, e che passa dall'intolleranza verso i meridionali a quella verso gli stranieri). Le spinte autoritarie del paese (di cui è buona sintesi il desiderio di sovranismo dispotico del Conte Basta interpretato da Roberto Herlitzka in *Sangue del mio sangue*) sembrano trovare correlativo in un certo ricorrere di storie di imperi e monarchie (dal mito fondativo di Roma *Il primo re* al cartoon peplum *Gladiatori di Roma*, passando per il medioevo fiabesco di *Il racconto dei racconti*), e nelle storie di novelli re (il paradiso fiscale governato dal coatto Christian De Sica pettinato come Donald Trump in *Poveri ma ricchissimi*, l'ascesa al potere di Cetto Laqualunque in *Cetto c'è senzadubbiamente*, l'educazione sentimentale del sottoproletario nella favoletta *Il principe abusivo*). Oltre alla maschera di Antonio Albanese (che in *Tutto tutto niente niente* oltre allo sciroccato Frengo Stoppato interpreta anche il leghista veneto Rodolfo Favaretto) si nota come i principali interpreti di questi tipi di destra nel nostro cinema siano principalmente Pierfrancesco Favino, Alessandro Gassman e Toni Servillo. Favino è usato principalmente per personaggi carismatici ma deboli, posti drammaticamente di fronte ai propri errori (il Cobra di *ACAB - All Cops Are Bastards*, *L'industriale* alla verifica incerta di una crisi economica e sentimentale nel film di Giuliano Montaldo, il politico reo d'omicidio colposo di una prostituta in apertura di *Suburra*). Gassman è scelto come corpo attoriale per incarnare l'uomo di destra in *Beata ignoranza* (dove si parla di una sua candidatura nelle file di Forza Italia) e in *Il nome del figlio* (dove schernisce la cultura di sinistra), e per goderne i privilegi (donne e soldi facili) come figlio del personaggio interpretato da Michele Placido in *Viva l'Italia*: la sua maschera è quello dell'inetto, *figlio di papà*, raccomandato, patologicamente infedele. I personaggi di destra di Servillo, al contrario, sono riconosciuti come magnetici ed enigmatici, cinici e manipolatori (*Il gioiellino*, *Loro*) anche se nel *Bella addormentata* (in cui interpreta Uliano Beffardi, un ipotetico e usuale socialista passato al partito di Berlusconi) portatore di dubbi etici e, in secondo luogo, politici.



Figura 1.4 Protagonista della trilogia formata da *Qualunque*, *Tutto tutto niente niente*, *Cetto c'è senzadubbiamente*, Cetto La Qualunque rappresenta quello che Andrea Camilleri chiama l'*homo berlusconensis*. Cetto è al crocevia tra le tre professioni maggiormente ricorrente tra i personaggi di destra del cinema italiano: l'imprenditore, il politico, il criminale. Cetto è anche portatore di uno dei caratteri principali dell'individuo di destra raccontato dal cinema: l'essere sessualmente molto attivo.

4.2.2 L'ultima casa a sinistra¹¹¹

Nel macchiettismo del cinema italiano, soprattutto a livello di commedia, è difficile non associare un personaggio che consuma cultura a un orientamento politico che non sia di sinistra. La passione per il cinema d'autore accomuna il compagno proletario e veterocomunista Sergio (Claudio Amendola) di *Noi e la Giulia* di Edoardo Galea e il dirigente del maggiore partito di centro-sinistra Bruno Olivieri (Toni Servillo) di *Viva la libertà*, gli studenti di *Mio fratello rincorre i dinosauri* di Stefano Cipani (in cui ci si rivolge nientepopodimeno che a Stan Brakhage), la regista di *Mia madre* di Nanni Moretti (Margherita Buy e il suo ricordo di *Il cielo sopra Berlino*¹¹²), l'insegnante «catto-comunista» e tecnofobo di *Beata ignoranza* (Marco Giallini e il suo poster di *Zabriskie Point*). Si citano

¹¹¹ Si legga, come premessa: A. Minuz, *Quando c'eravamo noi: Nostalgia e crisi della Sinistra nel cinema italiano. Da Berlinguer a Checco Zalone*, Roma, Rubbettino, 2014

¹¹² *Il cielo sopra Berlino* (*Der Himmel über Berlin*, Germania ovest/Francia, 1987) regia di Wim Wenders

poeti (Jacques Prévert in *Un fantastico via vai*, un haiku in *Viva la libertà*, Baudelaire, Leopardi, Foscolo in *Beata ignoranza*) e si scrivono poesie (Giuliano Montaldo in *Tutto quello che vuoi* di Francesco Bruni), si leggono i filosofi (in *Beata ignoranza*, *Un giorno devi andare* di Giorgio Diritti, *Il vegetale* di Gennaro Nunziante, *Viva la libertà*) e si producono libelli sull'argomento (in *Viva la libertà*), le librerie sono piene di Adelphi (*La bellezza del somaro* di Sergio Castellitto, per esempio) e stereo, cuffie e cuffiette riproducono Talking Heads (in *Miele* di Valeria Golino) e canzonette italiane (che, come Nanni Moretti insegna, tengono unite famiglie politicamente bipolari e Paese, come il Lucio Dalla di *Il nome del figlio*), musica classica (in *Miele*), contemporanea (Salmo in *La felicità è un sistema complesso*, Caribou e Shearwater in *Miele*), etnica (brasileana in *Un giorno devi andare*, con preferenza per *Rosa* di Cristina Branco, genericamente africana in *Io, loro e Lara* di Carlo Verdone) e rock anni 60 e 70 (i The Supremes in *Un fantastico via vai*, i Led Zeppelin in *Io, loro e Lara*, i Pink Floyd in *Beata ignoranza*). Significativi, proprio perché messi di fronte a un tipo di destra che è loro opposto e complementare (interpretato in entrambi i casi da un Alessandro Gassman fiero di non leggere nulla e sessualmente attivissimo) sono l'Ernesto (in onore di Che Guevara) di Marco Giallini in *Beata ignoranza* e il Sandro De Luca di Luigi Lo Cascio in *Il nome del figlio* (adattamento della pièce teatrale *Le Prénom* di Alexandre de La Patellière e Matthieu Delaporte, dal quale era già stato tratto il film francese *Cena tra amici*¹¹³). Decisamente agli antipodi per quanto concerne l'uso delle tecnologie (Ernesto non le usa, e difatti l'intero film verte sul suo adattarsi ai nuovi media, mentre l'*addicted* Filippo di Gassman è chiamato a liberarsene; il frustrato Sandro è dipendente da Twitter, che gli permette di dialogare con importanti personalità culturali, tanto da «pensare» in 140 caratteri e non riuscire all'impulso di controllare le notifiche nemmeno durante la cena), i due sono imparentati da un gusto per la cultura insieme autoassolutorio, alienante e aggressivo: fanno riferimenti che li elevano (e levano) dal discorso corrente, usano una lingua autorevole che li solleva dal confronto con l'*altro*, si rinchiudono in bolle irraggiungibili e scollate dal

¹¹³ *Cena tra amici* (*Le Prénom*, Francia, 2012), regia di Alexandre de La Patellière e Matthieu Delaporte

contesto. Ma non solo: sono due insegnanti (così come un ulteriore tipo di sinistra, il Pierpaolo Natoli di *L'ora legale*), medio-borghesi, in principio sessualmente inattivi (Ernesto per vedovanza come Natoli): la loro professione dice di un'incapacità della sinistra attuale di vedere, conoscere, parlare con il paese nonostante sia esposta a esso, la loro mancanza sessuale di un'astrazione dal corpo del reale. 44 personaggi di sinistra sui 95 schedati presentano un indice di attività sessuale pari a 0. 36 sono fidanzati o sposati, 59 sono single, divorziati, separati o vedovi, e sono dati, questi, che raccontano l'individuo invece della coppia, il cerebralismo al posto del corpo, un fallimento amoroso, una sessualità impotente. La maggior ricorrenza in ambito professionale è quella del dipendente (macro-categoria che contiene dagli operai ai funzionari, accomunata dal non essere associabile al precariato o alla libera impresa), mentre l'orientamento politico di sinistra domina nelle classi che vanno dal sottoproletariato alla media-borghesia, decrescendo, come visto, in quelle superiori. Pare significativo, come il frutto di un pensiero residuale, che i proletari messi in scena da *Nessuno mi può giudicare* e *Gli ultimi saranno gli ultimi*, *Ride*, *Noi e la Giulia*, *L'industriale*, *L'intrepido*, *Il mio domani* e quelle di *7 minuti* discutano o lottino per i diritti dei lavoratori. Le opinioni ascrivibili alla sinistra rilevate dalla campionatura vanno dal declino della cultura a causa delle destre (*Il nome del figlio*, *La profezia dell'armadillo* di Emanuele Scaringi, *Nessuno si salva da solo*) alla lotta per i diritti civili (*La kryptonite nella borsa*, *Mio fratello rincorre i dinosauri*, *Gli sdraiati*), passando per la critica alla guerra (*20 sigarette*), la difesa dei migranti (*Nessuno mi può giudicare*, *Non c'è più religione*), l'ambientalismo (*La città ideale*, *Italiano medio*, *Mio fratello rincorre i dinosauri*). L'antifascismo è rivendicato in *Tutto quello che vuoi* e *Io, loro e Lara*, oltre che nei film storici *Una questione privata*, *L'uomo che verrà*, *Martin Eden*, *Romanzo di una strage*. I tipi con cui viene rappresentato l'uomo di sinistra sono differenti. Da un lato c'è l'idealista colto e impotente, integro sino al paradosso e al masochismo, rappresentato da personaggi come il macchiettistico eco-maniaco allergico al progresso Giulio Verme di *Italiano medio* e il suo controcanto serio, il Michele Grassadonia perso nei meandri labirintici e kafkiani di *La città ideale*, personaggi

che si rispecchiano nella politica degli onesti del Giovanni De Santis di *Qualunque* (Salvatore Cantalupo), triste ometto di sinistra incapace di far ascoltare la propria voce nel dibattito televisivo col protagonista (e oggetto di un'intimidazione: un'autobomba), e in quella maggiormente efficace (ma con notevoli effetti collaterali e destinata comunque al fallimento) del retto Pierpaolo Natoli di *L'ora legale* (Vincenzo Amato). Dall'altro lato dello spettro c'è il rappresentante del popolo perfettamente integrato in un sistema politico colluso e ideologicamente appiattente, omologante, svilente: l'assessore Duccio Burrioni (Ubaldo Pantani) col suo referente, il preside Filippo Brogi (Christian De Sica), che sfrutta ipocritamente le logiche di un opinabile politicamente corretto in *La scuola più bella del mondo*; il candidato del partito opposto a Viva l'Italia nell'omonimo film di Massimiliano Bruno, intento a mettere in scena il dissidio con gli avversari, per poi spartirsi il potere con essi, proprio come capita alla triade di parlamentari che porta all'elezione di un Giuseppe Garibaldi qualsiasi in *Benvenuto Presidente!* di Riccardo Milani; il leader di un possibile Partito democratico, stanco dei compromessi e costretto alla fuga, ovvero l'Enrico Olivieri di *Viva la libertà*, interpretato da Toni Servillo. Una sinistra inadeguata, dunque, impotente o collusa, che si trova di frequente tacciata di ipocrisia: succede in *20 sigarette*, *Mia madre*, *Come un gatto in tangenziale*, *La grande bellezza*, *La scuola più bella del mondo*, *L'ora legale*, *Il nome del figlio*.



Figura 2.4 Non solo Cetto. Giovanni (sempre Antonio Albanese) è il protagonista di *Come un gatto in tangenziale*, l'unico film del campione a lasciare lo spettatore con un'idea della politica positiva e propositiva: responsabile di un *think tank* apparentemente scollato dal mondo, aiuterà la populista Monica (Paola Cortellesi) a partecipare a un bando istituito dal Ministero che potrebbe cambiarle la vita.

4.3 Piove governo ladro¹¹⁴

Dei 35 personaggi etichettati come *politici* alla voce Professione, 14 compaiono in film in costume (*I moschettieri del re - L'ultima missione*, *Noi credevamo*, *Il primo Natale*, *Il principe abusivo*, *Il racconto dei racconti*), 7 appartengono alla destra (a cui si deve aggiungere il Benito Mussolini di *Sono tornato*, non catalogato come politico perché non professante, nel film), 4 alla sinistra, uno alla Democrazia Cristiana (il personaggio reale Aldo Moro di *Romanzo di una strage*), mentre 9 non sono connotati politicamente, finendo dunque per

¹¹⁴ Per approfondire la rappresentazione dei politici nel cinema italiano: G. Vitiello, *Re folli, capri espiatori e spiriti dei defunti : appunti (quasi) antropologici sui politici nel cinema italiano* in "Rivista di politica : trimestrale di studi, analisi e commenti", 1, 2014, Rubbettino, 2014, pp. 65-74 e disponibile sul sito dell'autore <<https://quidovitiello.com/2014/04/30/re-folli-capri-espiatori-e-spiriti-dei-defunti-appunti-quasi-antropologici-sui-politici-nel-cinema-italiano/>> (ultima consultazione 29 aprile 2023) e G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel «biopic» italiano*, Rubettino, Roma, 2019

rappresentare la figura del politico in sé. 3 di questi, infine, sono figure reali (Aldo Moro e Federico Umberto D'Amato in *Romanzo di una strage*, Silvio Berlusconi in *Loro*). È interessante, da un punto di vista qualitativo, considerare la rappresentazione dei personaggi politici data dai fratelli Vanzina (come sempre Carlo alla regia, Enrico alla sceneggiatura) in tre dei loro film del periodo: *Ex - Amici come prima* (seguito di *Ex*¹¹⁵), *Buona giornata* e *Non si ruba a casa dei ladri*, ritratti corali di abituali equivoci e inganni che muovono il Belpaese. In uno degli episodi intrecciati di *Buona giornata*, Lino Banfi interpreta il senatore Leonardo Lo Bianco, accusato di non specificati illeciti, e capro espiatorio di una certa tendenza diffusa tra i suoi colleghi di partito (un partito non definito, anche se facilmente associabili alla mitologia berlusconiana): al Senato spetta decidere se procedere al suo arresto o meno (fatto naturalmente impossibile, licenza poetica: al limite il Senato può votare se revocare l'immunità parlamentare) e dunque Lo Bianco cerca di fare la conta dei voti (minacciando i suoi pari di denunciare i loro reati). La morte improvvisa di un suo sodale (durante un rapporto sessuale con una prostituta transessuale) costringe Lo Bianco a costruire una messa in scena per far votare il defunto a proprio favore. C'è, in questa rappresentazione, una ovvia satira dei malcostumi imputati alla politica italiana e ai processi democratici¹¹⁶: i reati fatti e messi a tacere, il commercio dei voti, la compravendita della giustizia, una spavalderia sessuale che mette in caricatura quella morale. Lo stesso si ripete in *Non si ruba a casa dei ladri*, intorno al personaggio interpretato da Massimo Ghini, Simone Santoro: onorevole di un ulteriore partito non specificato («destra, sinistra, sono concetti vecchi: l'importante è starci») che concede un appalto a una non meritevole ditta, mentre quella perdente, gestita da Vincenzo Salemme nel ruolo di Antonio Russo, è costretta a dichiarare fallimento, chiudere e spingere i proprietari, madre e padre di famiglia, a servire proprio in casa di Santoro, in un classico gioco del destino che li porta alla vendetta (una truffa in stile, parola loro, «*American Hustle*¹¹⁷»).

¹¹⁵ *Ex* (Italia, 2009) regia di Fausto Brizzi

¹¹⁶ Si veda R. Moccagatta R (a cura di), *Carlo & Enrico Vanzina. Artigiani del cinema popolare*, Bietti, Milano, 2018

¹¹⁷ *American Hustle - L'apparenza inganna* (*American Hustle*, Usa, 2013) regia di David O. Russell

Santoro non è tanto un politico quanto un «appoggio politico», un nesso tra politica, impresa e crimine, un uomo la cui mancanza di valori risuona moralisticamente, come di frequente accade, nel rapporto (fatto di molto sesso e nullo sentimento) con la compagna (Lori, interpretata da Manuela Arcuri), una procace e scollacciata donna maniaca della lingerie di lusso, che lo lascia poi una volta caduto in disgrazia. Santoro è una caricatura che da un lato pare rivolgersi, nuovamente, a fatti e misfatti nati intorno a Berlusconi, e dall'altro, non definendone l'appartenenza politica, aprirsi e propagarsi all'intera categoria. È proprio da questa categoria umana che decide di dimettersi e distinguersi, in *Ex - Amici come prima*, il farmacista Antonio Schiavone (interpretato da Vincenzo Salemme), eletto europarlamentare (anche in questo caso in un partito non definito): finito, alla sua prima trasferta a Bruxelles e per la solita sequela di equivoci, a condividere castamente il letto di un albergo con una donna baltica (Natasha Stefanenko), scopre che questa è un primo ministro. Se ne innamora, non consuma, e da essa impara che un politico «non può tradire chi ha avuto fiducia in lui, le persone che l'hanno votato» e, tacitamente, quelle che lo amano. Per questo ideale, nel finale, Antonio lascia il suo ruolo, la moglie (Nunzia, Tosca D'Aquino) e tutti coloro che lo spingevano a usare la politica per secondi e illeciti fini. Schiavone è l'esempio di un personaggio onesto (anche suo malgrado, dato che difficilmente resisterebbe di fronte a Olga, se gli si concedesse), scelto per fare satira *di contrasto* sull'intorno: gli europarlamentari che conosce (uno, dichiaratamente, del gruppo Lega) gli propongono rapporti con escort (insinuando, con maschilismo goliardico, una sua omosessualità di fronte al rifiuto), i concittadini gli chiedono dei favori, la moglie gli ricorda che il suo ruolo non è quello di fare politica, con la politica, ma soldi. La visione vanziniana è condivisa dalla maggior parte del cinema italiano del periodo, segno di una generale sfiducia verso le istituzioni che, in questi anni, porta al radicalizzarsi del populismo: a parte pochissime eccezioni (l'invito a «cambiare le cose» di *Il più grande sogno*, la vera e propria educazione alla politica di *Come un gatto in tangenziale*, la figura della premier donna in *Gli sdraiati*), che la si mette in scena o se ne discute, della politica, lo si fa per farne o critica o parodia.

A cominciare da film in costume, mitologici, fiabeschi o storici, comunque fondativi, come *Il primo re*, *Pinocchio*, *Noi credevamo*, *Romanzo di una strage*, la politica racconta storie di un potere fratricida, gestito da pochi, violento, oscuro, intoccabile. Un luogo privo di deontologia in cui gli onesti soccombono (*Qualunque*, *Viva l'Italia*, *La mafia uccide solo d'estate* di Pif), una pratica nepotistica, corrotta e priva di ideali (*Quo vado?*, *Smetto quando voglio*, *La profezia dell'armadillo*, *Viva la libertà*, ma anche, proveniente da voci fuori campo, da fantasmi fuori inquadratura, in *Made in Italy* e *Italiano medio*), in cui il politicamente corretto non è fondato su ideali ma è gestito strumentalmente come mezzo di consenso (*La scuola più bella del mondo* o, in maniera maggiormente sottile, *Non c'è più religione*), in cui i poteri si fondono, scambiano e confondono (con quello ecclesiastico in *Corpo celeste* e *Sangue del mio sangue*, con quello finanziario in *Il capitale umano*, con quello criminale in *Noi e la Giulia*, *La mafia uccide solo d'estate*, *Suburra*, *Il sindaco del rione Sanità*), si disinteressano della realtà (lamentano un'assenza e una mancanza delle istituzioni opere distanti come *Sole cuore amore* e *ACAB - All Cops Are Bastards*, passando per *Noi e la Giulia*) e gestiscono saperi occulti e inaccessibili, come dimostra la trama di *Romanzo di una strage*, che prova a raccontare i fatti opachi e segreti nascosti dietro la strage di Piazza Fontana e la morte di Giuseppe Pinelli (e, sempre in questo senso, *La città ideale*, con il protagonista punito kafkianamente e perso tra i meccanismi della burocrazia, e *Le confessioni*, con la messa in scena di un gruppo di ministri intenti a elaborare in segreto una manovra «ingiusta», dettata dal Fondo monetario europeo, ferocemente economica e per nulla politica, sono due facce della stessa opaca, enigmatica, soverchiante medaglia). È una politica, quella messa in scena dal cinema italiano, che si denuncia di frequente come spettacolo e performance, che perde la sua autorità e la sua possibile autenticità, legandosi a doppio filo alla televisione: e se in *Viva l'Italia* e in *Benvenuto Presidente* la tv è anche uno strumento per comunicare messaggi positivi e onesti (anche se al figlio imprenditore - che vuole collegare crimine e politica - il neo presidente dice: «20 anni di politica televisiva ti hanno fottuto il cervello»), più di frequente è luogo della bassa propaganda (il

talk show di *Qualunque*, in cui il presentatore parteggia evidentemente per gli sproloqui di Cetto), del fraintendimento subdolo (il Mussolini di *Sono tornato*, scambiato per uomo di satira ed esaltato per i suoi contenuti populistici, oppure il Leonardo Zuliani di *Pecore in erba*, antisemita trattato come un martire dei diritti civili), della mancanza dialettica e della violenza (il confronto, in *Poveri ma ricchissimi*, finisce con una rissa), della popolarizzazione dell'autorità (sul finale di *Buona giornata*, con uno stacco narrativamente incomprensibile ma simbolicamente rilevante, l'onorevole Lo Bianco si trova insieme ai protagonisti degli altri episodi del film tra i personaggi di un *game show* condotto da Fabrizio Frizzi, *Soliti ignoti*¹¹⁸), dell'annientamento omologante dell'identità (in *Bella addormentata* i politici finiscono per essere messi in scena come supporti di *immagini della politica*, come fossero semplici schermi: «Bellocchio ci dice come i corpi “veri” non siano che il supporto su cui far vivere le immagini [...]il potere ormai risieda nell'ibrido generato dal connubio fra corpi e immagini»¹¹⁹). Così, in questo contesto ci sembrano centrali, come raccordo e cerniera tra la crisi della politica e l'emergere del populismo, i racconti di politici che si dimettono, abiurando al proprio ruolo di potere, rifiutandolo: in questo senso lo Schiavone di *Ex - Amici come prima* dialoga con il direttore del Fondo monetario europeo suicida in *Le confessioni* (Daniel Auteuil), col papa dimissionario (e preveggenete) di *Habemus Papam* i (Michel Piccoli) a cui si aggiunge quello cronachistico di *Suburra*, con la fuga dell'Enrico Olivieri di *Viva la libertà!* (sostituito poi, significativamente, dal gemello non-politico), con l'auto-denuncia di Michele Spagnolo in *Viva Italia* e con la scelta contro il suo partito (poi sfumata per la morte dell'oggetto del dissenso, ovvero Eluana Englaro) di Uliano Beffardi (Toni Servillo) in *Bella addormentata*. Ed è interessante che in questi film circoli, associata alla politica, la malattia: il cancro in *Le confessioni*, l'ictus in *Viva l'Italia*, la depressione in *Bella addormentata*, *Habemus papam* e *Viva la*

¹¹⁸ *Soliti ignoti* (sottotitolato *Identità nascoste* dal 2007 al 2008 e dal 2010 al 2012; *Il ritorno* dal 2017) è un game show televisivo italiano a premi in onda in access prime time su Rai 1, trasmesso dall'11 giugno 2007 all'8 marzo 2008, dal 15 marzo 2010 al 13 febbraio 2012 e nuovamente dal 20 marzo 2017. È stato condotto da Fabrizio Frizzi dal 2007 al 2008 e dal 2010 al 2012, mentre dal 2017 la conduzione è affidata ad Amadeus.

¹¹⁹ Canova G., "Potere", in De Gaetano R., *Lessico del cinema italiano - Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 2, Mimesis, Milano, 2015, p. 430

libertà: come se la politica portasse con sé, sempre, una crisi, un acciaccio, un che di mortifero. Un abbassamento dell'aura, una perdita di potere simbolico, che si fa letterale sul finale di *Natale da chef*, in cui sono i corpi dei leader del G7, caricature da Bagaglino prive di volto, a diventare protagonisti, in preda alla diarrea o al vomito, in una visione che in questo contesto ci pare non solo scatologica, ma terminale, della politica.

4.4 Noi credevamo, ma Loro? - *L'homo berlusconensis*, l'uomo *qualunque*, l'autoritarismo *tornato*

«Quel che c'è, e che torna in un numero impressionante di film, è piuttosto un atteggiamento, o un punto di vista, che si approccia al potere sempre e solo con reticenza e diffidenza, se non addirittura con una deliberata volontà di denuncia e con uno stato d'animo di intensa indignazione», scrive Gianni Canova. E ancora: «il cinema italiano è dominato (e talora perfino ossessivamente “posseduto”) da un'idea sostanzialmente *negativa* del potere»¹²⁰. Il panorama politico desolante rappresentato dal cinema italiano in generale nella sua storia, e soprattutto, nel periodo preso in analisi, trova come abbiamo visto una sua risoluzione apparente con il destituirsi di una serie di figure politiche da un lato, e con il rivendicare, da parte dei cittadini, di un ruolo attivo di governo dall'altro. *Noi credevamo* di Mario Martone sceglie di andare agli albori di questo sentimento di sovversione: racconta il Risorgimento non dal punto di vista di chi ha fatto la Storia, ma di chi non è riuscito a farla. Mentre in un Parlamento vuoto Francesco Crispi spende parole a favore della monarchia, la voce di Domenico Lopresti (Luigi Lo Cascio), uno dei repubblicani protagonisti, un *nessuno* che non compare sui libri di storia, spegne il film con queste frasi: «Eravamo tanti, eravamo insieme. “Noi”, dolce parola. Noi credevamo». Dal *noi (credevamo)* con cui si apre il decennio (2010), un *noi* all'imperfetto, un *noi* in costume, nel passato, alla base di un Paese, si giunge al pronome *Loro* (2018): dalla rivoluzione da fare insieme al populismo,

¹²⁰ G. Canova., *op. cit.*, pp. 431-432

alla separazione, a un conflitto che non parte dalla solidarietà tra i soggetti ma dall'identificare un distacco da un oggetto. «L'intensificazione dei sentimenti populistici significa un ritorno alla polarizzazione politica e a uno stile politico più conflittuale»¹²¹. Il celebre adagio «piove, governo ladro» trova una sua letterale rappresentazione nell'apertura sull'apocalissi morale di *Suburra*, il discorso populista e sovranista attraversa opere che vanno da *Cuori puri* a *Nessuno mi può giudicare*, e l'uomo qualunque si fa avanti, lamenta, pretende. «I primi anni 90 sono il trionfo della Piazza sul Palazzo, il rifiuto della mediazione che è alla base della democrazia rappresentativa e la promozione dei mass media [...] a unica voce autentica della volontà popolare, autorizzata a organizzare quotidianamente un plebiscito per giudicare l'operato di coloro ai quali la gente [...] ha provvisoriamente affidato il proprio mandato¹²²». Solo *Come un gatto in tangenziale* propone una visione che si sottrae al sentimento di anti-politica ricorrente: certo, le vicissitudini di Giovanni (Antonio Albanese), presidente di un *think tank* condotto per conto del Parlamento europeo e rivolto allo studio e al rilancio delle periferie, sono in larga parte incentrate sull'incontro/scontro socio-economico-culturale con la proletaria Monica (Paola Cortellesi), madre del fidanzatino borgatario della figlia adolescente e residente proprio in uno dei luoghi che dovrebbero stargli a cuore, il quartiere romano di Bastogi, raccontando dunque, perfettamente, di quella *vox populi* sullo scollamento della politica e dei tecnici dal paese reale. Eppure Giovanni, che non sopporta il mito qualunquista del «magna magna» e l'associazione automatica della parola «politico» all'epiteto «ladro», riesce a far sì che Monica, sul finale, smetta di lamentarsi e reclami i propri diritti, partecipando a un bando di sviluppo per piccole imprese, cogliendo cioè ciò che la politica le propone come opportunità. È l'esempio di commedia che si fa prima satira, e poi didattica del cittadino. Un film a due tempi, ironico ed educativo, con una visione propositiva della politica. Un caso unico, non semplicemente raro. Il decennio d'altro canto si apre proprio con una maschera di segno opposto di Antonio Albanese, il Cetto Laqualunque

¹²¹ I. Krastev I., *Futuri maggioritari*, in *La grande regressione - Quindici intellettuali da tutto il mondo spiegano la crisi del nostro tempo*, a cura di Geiselberger H., Feltrinelli, Milano, p. 101

¹²² M. Tarchi M., *Italia populista. Dal qualunquismo a Beppe Grillo*, Il Mulino, Bologna, 2018, pp.238-239

protagonista di *Qualunque*, un «*pharmakon* grottesco»¹²³, un imprenditore corrotto scelto da un gruppo di piccoli criminali come candidato ideale per le elezioni di Marina Di Sopra, paese a «rischio legalità»: è chiamato a contrapporsi a Giovanni De Santis, uomo di sinistra, persona onesta, versione impotente del Pierpaolo Natoli di *L'ora legale*, in modo da garantire il perpetuarsi di una politica che è insieme impresa e malaffare, indissolubilmente (ed è un colpa di coda sorprendente e sconcertante, in questo senso, il finale dell'ultimo film della saga, *Cetto c'è senzadubbiamente*, in cui con uno stacco di montaggio insensato vediamo il personaggio di Albanese duettare con il rapper Gué Pequeno, come a raccordare all'improvviso, senza nessuna necessità narrativa, il modello amorale ed edonista rivendicato dal rap, fatto di soldi esibiti e sesso facile, alla nuova mitologia del politico di destra e populista). Cetto rappresenta quello che Andrea Camilleri definisce, proprio l'anno di uscita del film, l'*homo berlusconensis*, le cui caratteristiche vale la pena riportare:

L'homo berlusconensis che alla guida di una Ferrari lanciata a trecento orari travolge e uccide un vecchietto, e se ne scappa senza prestar soccorso, dirà immancabilmente, quando verrà preso, di esserne stato vittima, perché il vecchietto camminava in modo troppo esitante. E troverà un tribunale che gli darà ragione.

L'impresario edile sosterrà, per difendersi dall'accusa d'aver fatto morire degli operai nel suo cantiere, d'essere vittima delle troppe leggi sulla sicurezza nel lavoro. E troverà un ministro che gli darà ragione.

Un boss mafioso d'altri tempi usava dire che due cose erano certe nella vita, le tasse e la morte. Oggi come oggi, penso che si limiterebbe ad affermare che di certo c'è solo la morte. L'ampiezza raggiunta dall'evasione fiscale in Italia negli ultimi anni è assolutamente sconosciuta e addirittura impensabile negli altri paesi europei. Berlusconi a parole dice di volerla combattere, ma ben sapendo che la maggior parte dei grandi evasori fa parte del fenomeno dell'homo berlusconensis, in concreto l'aiuta.

¹²³ Canova G. *op. cit.*, p. 463

Vedi ad esempio la trovata dello scudo fiscale, il rientro dei capitali illecitamente esportati col pagamento di una percentuale assolutamente ridicola. O le transazioni di favore, per cui l'evasore di tre miliardi di euro se la cava con una multa di tre milioni.

Recentemente Berlusconi ha avvertito gli italiani che la caduta del suo governo comporterebbe un altro governo, diverso dal suo, che farebbe rispettare il pagamento delle tasse. «Questo sì che è un pericolo serio!», ha esclamato atterrito l'homo berlusconensis. E allora alcuni deputati-zelig, con l'approvazione dei loro elettori, hanno salvato il governo evitando la sciagura.

Chi paga le tasse fino all'ultimo centesimo è considerato dall'homo berlusconensis come un fesso o un reietto. Nel rovesciamento totale dei valori avvenuto nel nostro paese, chi paga le tasse è un individuo di cui non ci si può fidare. Gli uomini onesti sono da evitare come la peste¹²⁴.

Sono tutte caratteristiche che Cetto incarna, come fosse la precisa messa in scena dell'articolo di Camilleri. Per questo scrive Canova: «Quello di Cetto è un grottesco attenuato: un grottesco che non riesce mai non solo a eccedere ma neppure a eguagliare i propri modelli reali. Per quanto Albanese faccia del personaggio un concentrato di razzismo, sessismo, omofobia, corruzione e volgarità, per quanto esasperi il suo elogio dell'abuso e della prevaricazione come unici comportamenti possibili in un territorio ormai del tutto privo di legalità, Cetto resta comunque lontano dai modelli da cui trae ispirazione. Sono loro che lo eccedono, non il contrario. Quasi a dire - a *confessare*? - l'impotenza della finzione di fronte al compito di rappresentare - nel raccapriccio tragicomico dell'Italia di oggi - la cosiddetta "realtà"¹²⁵. Cetto è sì un uomo del popolo, ma, in fin dei conti, soprattutto, del Popolo della libertà, e comunque una macchietta meno pregnante tra le reali macchiette di *homo berlusconensis*. È un cittadino cresciuto non badando alle regole, non conoscendo vergogna, aspirando all'accumulo di soldi, al potere di comprare ogni cosa, dignità e sesso compresi.

¹²⁴A. Camilleri, *op. cit.*, pp. 14-16

¹²⁵G. Canova, *op. cit.*, p. 39

È una delle facce di *lui*, cioè del Berlusconi di *Loro*, quella superficiale, quella priva di strategia, quella anti-psicologica: Cetto è costruito, grottescamente, a sua immagine, è semplicemente la prova di un cambiamento antropologico, l'effetto collaterale e caricaturale. Nel suo saggio *Il gentismo, malattia matura del populismo*¹²⁶, Mauro Trotta afferma che i valori veicolati nella nuova incarnazione del populismo «sono quelli del capitalismo più aggressivo, all'insegna del "Dio mercato": la competizione, il successo a tutti i costi, i soldi, il consumo, gli status symbol». Sergio Morra (Riccardo Scamarcio), nel film di Sorrentino, è *lui* che vorrebbe diventare, con quegli ideali, e un progetto: dal gestire un giro di escort a Taranto al desiderio di un posto da eurodeputato con «cose da dire sulla Georgia», cercando di conquistare i favori del Capo tramite modelle in abiti succinti e cocaina e MDMA come dieta. Non siamo distanti da quello che aveva perfettamente intuito Nanni Moretti in *Il caimano*¹²⁷, capendo, sul finale del film, che Berlusconi era diventato un fatto personale, che il problema «non era Berlusconi in sé, ma Berlusconi in me¹²⁸», che la questione era quella di un contagio ideologico riguardante ognuno: per questo se ne fa carico, interpretando Silvio nel film nel film, come se Berlusconi fosse ovunque, anche in lui, nonostante tutto. E per questo, ci pare, in *Loro* Sorrentino fa interpretare Ennio Noris allo stesso attore che interpreta il Presidente, Toni Servillo, come se questi si riproducesse, producesse copie, proliferasse. Berlusconi è il mito dell'«uomo che si è fatto da solo», prima imprenditore, poi politico, e dunque esempio primario di anti-politica, di possibilità di governo accessibile da chiunque e *ad personam*, contro l'oscuro sapere degli esperti, dei tecnici. Del populismo, scrive Luigi Castaldi, «il centrodestra si sente (e dunque si proclama) unico rappresentante¹²⁹». Ma una volta fattasi politica, l'anti-politica gentista di Berlusconi trova un'anti-politica ulteriore, a essa avversa. Succede in *Viva l'Italia* tramite il senatore Michele Spagnolo (Michele Placido), che finisce

¹²⁶ M. Trotta, "Il gentismo, malattia matura del populismo", in Bianchi S., *La sinistra populista. Equivoci e contraddizioni del caso italiano*, Castelvechi, Roma, 1996, p.40

¹²⁷ *Il caimano* (Italia, 2006) regia di Nanni Moretti

¹²⁸ Frase del cantautore Gian Piero Alloisio, citato da Giorgio Gaber in Gad Lerner, "Gaber: 'Canto i talenti del '68, perdenti come me'", *Corriere della Sera*, 6 aprile 2001

¹²⁹ L. Castaldi, "Diventa necessario un altro sforzo di ragione", <https://malvinodue.blogspot.com/2010/03/diventa-necessario-un-altro-sforzo-di_30.html>

per denunciare i crimini propri e dei partiti consegnandosi, a furor di popolo televisivo, alla magistratura. È un sentimento, quello avverso alla politica, che si fa strada, come abbiamo visto, nel decennio. Canova associa *Viva l'Italia* a *Viva la libertà* e *Benvenuto Presidente*, concludendo che i film mettono in scena «l'idea che l'*auctoritas* sia possibile solo in un contesto di marcato irrazionalismo; è solo nello sragionamento, nell'inconsapevolezza, nell'istintualità, che il potere sembra dimenticare la sua natura predatoria. Quando invece agisce sotto il dominio della *ratio* (e del calcolo), il politico sembra non poter aver altro destino che quello della prevaricazione e della menzogna¹³⁰». In *Viva la libertà*, è il folle filosofo appena uscito da una clinica Giovanni Ernani (ancora Toni Servillo), a prendere il posto del fratello Enrico Olivieri, leader spossato del centro-sinistra (un centro-sinistra che, scrive Castaldi, «rappresenterebbe individui, persone, un pezzo di società, ma non “la gente”»¹³¹), conquistando finalmente il consenso di colleghi ed elettorato. Lo fa, è necessario sottolinearlo, a suon di una dirompente, raffinata e colta retorica, che resta pur sempre una retorica populista, rivelatoria dei compromessi della politica ma priva di un reale agire. *Benvenuto Presidente!* di Riccardo Milani si apre con la scena di un politico (che scopriremo poi di centro-sinistra) insultato e sottoposto al lancio di verdure in quanto, semplicemente, membro del Parlamento. Nel film un pescatore e bibliotecario di nome Giuseppe Garibaldi (Claudio Bisio) viene eletto Presidente della Repubblica per un gioco sfuggito di mano a un Parlamento che non sa prendere una decisione che stia bene a tutti: l'uomo, un Candide nella macchina della politica italiana, «un astuto *naif*¹³²», opta naturalmente per una gestione informale e pulita, finendo per sciogliere le camere, divulgare dossier su parlamentari e poteri forti, ma decidendo a sua volta di dimettersi perché non sufficientemente onesto (nella denuncia generale, brucia i fascicoli con reati minori di un suo amico e della sua amata). È il caso, questo, di un personaggio che trova nello scollamento della politica dal paese la causa diretta del populismo (*l'uomo qualunque* è frutto diretto dall'incapacità dei partiti

¹³⁰ G. Canova, *op. cit.*, pp. xx

¹³¹ L. Castaldi, "Gentismo vs populismo"

<<https://malvinodue.blogspot.com/2017/05/gentismo-vs-populismo.html>>

¹³² G. Canova, *op. cit.*, p. 459

di trovare un accordo favorevole a tutti), cura i mali della politica con la sua gestione (quindi sposando l'idea che serva un folle, un candidato, un idiota, una persona estranea al protocollo, per portare rinnovamento), ma al contempo decide di lasciare il suo posto, chiamando in causa, in tv, gli italiani e lamentandosi della spinta critica qualunquista che porta da un lato a criticare le male gesta della politica e dall'altro a chiudere gli occhi sui proprio quotidiani piccoli affari sporchi. Si tratta di un film che su un *uomo qualunque al potere*, che si trova a essere insieme, paradossalmente (o con furberia?), anti-politico e anti-populista. Anche *Poveri ma ricchissimi* di Fausto Brizzi (sequel di *Poveri ma ricchi*, remake del francese *Les tuche*¹³³ di Olivier Baroux) racconta di cittadini al potere, ma lo fa rimarcando come premessa l'inconscio desiderio di uomo-forte al posto di comando: la famiglia Tucci indice un referendum popolare nel proprio comune, l'inventato Torresecca, affinché questi fuoriesca dall'Italia, come la Gran Bretagna ha fatto con l'Unione europea. Brizzi, in un'accelerazione vertiginosa, non si prende nemmeno la briga di raccontare gli eventi che vanno dall'idea di una secessione dall'Italia alla vittoria del Sì, con annessa auto-inconorazione a principe e principessa di Danilo e Loredana (Christian De Sica e Lucia Ocone), perché il fatto che l'italiano confonda sovranismo del popolo con necessità di un sovrano è dato per certo, taciuto, scontato. È un'ellissi, questa, da colmare con le righe scritte da Appadurai: «La Brexit è soprattutto un abbandono e [...] l'abbandono è sempre legato per certi versi alla lealtà e alla voce. [...] Le elezioni sono lo strumento principale a disposizione dei cittadini per far sentire la propria voce e mostrare quanto sono contenti o scontenti dei loro leader. Oggi però le elezioni sono diventate un modo per “uscire” dalla democrazia stessa, anziché essere un mezzo per risanare e problematizzare la politica in modo democratico. I circa 62 milioni di americani che hanno votato per Trump hanno votato per lui e contro la democrazia. In questo senso, il loro voto è stato un voto a favore di un “abbandono”. Lo stesso vale per l'elezione di Modi, per quella di Erdogan e per le pseudoelezioni di Putin». E per quella, invisibile, dei Tucci. Ma c'è un dato che va sottolineato:

¹³³ *Les Tuche* (Francia, 2011) regia di Olivier Baroux

come il Garibaldi di *Benvenuto Presidente* e lo Schiavone di *Ex - Amici come prima*, e come i politici *esperti* sopraelencati, i Tucci si dimetteranno dal regno, come se la politica, per il cinema italiano, fosse un luogo infrequentabile, come se nemmeno l'uomo come gli altri, *l'uno vale uno*, potesse redimerlo: è emblematica in questo senso la gestione onesta del "cittadino qualunque" Pierpaolo Natoli in *L'ora legale*, costretto a dimettersi a furor di un popolo che acclama il ritorno del professionista della politica mafioso Gaetano Patané. In questa ricerca del Capo insita nel populismo italiano, è necessario citare *Sono tornato* di Luca Miniero (rifacimento di *Lui è tornato*¹³⁴, film tedesco con Hitler in vece del Duce), fiction e *mockumentary* sul ritorno di Mussolini al presente. Non è un caso che il film cominci, finisca e sia punteggiato da interviste a persone reali che rivendicano la propria assenza di cultura, («non ho mai letto un libro», dice una giovane, esattamente come il politico Moretti di *Il portaborse*¹³⁵ di Daniele Luchetti, creando una cronologia dell'evoluzione antropologica del populismo), criticano la classe politica e si lamentano dello Stato, nostalgici (sul serio o per gioco) di «quando c'era lui»: è interessante notare come il Duce (Massimo Popolizio) reputi la maggior parte degli usi e dei costumi di questo popolo italiano contemporaneo, che lo elogia e lo sostiene, come risibili, perniciosi, deteriori, certo, ma conscio perfettamente del fatto possano rivelarsi come possibili strumenti di un potere autoritario che passi attraverso la televisione. Il popolo che questo cinema si immagina, è quello berlusconiano degli spettatori: «il popolo virtuale dei sondaggi e degli ascolti televisivi, costituito in gran parte dal crescente settore autonomo del piccolo lavoro autonomo (talvolta ultraliberista), dalle sacche ancora persistenti di lavoro salariato (talvolta neo statale) e dall'area dell'aumento della disoccupazione, dell'occupazione precaria e della sottooccupazione»¹³⁶.

¹³⁴ *Lui è tornato* (*Er ist wieder da*, Germania, 2015) regia di David Wnendt

¹³⁵ *Il portaborse* (Italia, 1991) regia di Daniele Luchetti

¹³⁶ B. Bongiovanni, "Populismo",

<https://www.treccani.it/enciclopedia/populismo_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/>

4.5 Ama il prossimo tuo

«La centralità politica della questione immigrazione è evidente per due motivi. Da un lato si tratta di un fenomeno epocale destinato, per limitarci all'Europa, a modificare significativamente gli assetti sociali e istituzionali dell'Unione e degli Stati che ne fanno parte. Dall'altro essa si presta, efficacemente come poche, a tracciare i confini tra i partiti e a segnalare agli elettori le appartenenze ideologiche (che, con l'avvento delle nuove destre populiste e nativiste, non sono scomparse ma semplicemente hanno cambiato pelle). Il dibattito, in questi casi, tende verso un tasso di razionalità che è inversamente proporzionale alla gravità delle sue implicazioni, nel senso cioè che più le questioni sono serie più l'atteggiamento che ispirano è irrazionale»¹³⁷. Il nostro paese, secondo il cinema italiano compreso tra il 2010 e il 2019, sembra rispondere alla descrizione di proposta qui sopra da Franco Battistelli. In oltre il 16% del film considerati (47 film su 287), sono presenti episodi di razzismo, inteso come aggressione verbale o fisica nei confronti di una persona appartenente a una cultura differente da quella italiana. Le modalità con cui si offre al nostro sguardo sono diverse. Ci sono le battute o gli insulti occasionali, che rivelano nell'arco di una frase una xenofobia sistemica (in opere che vanno dal comico a episodi *Ma tu di che segno 6?* alla commedia matura *Ma che bella giornata*, fino al cinema d'autore di *Magnifica presenza* e *Via Castellana Bandiera*, di *Non essere cattivo* e *Pietro*). E c'è la messa in gioco di personaggi razzisti, che raramente intraprendono (loro malgrado) percorsi di superamento del pregiudizio (si pensi al Cavalier Mazzarra di Giorgio Panariello in *Un fantastico via vai*, all'Ettore di *Genitori & figli* :) - *Agitare prima dell'uso*, passando per il Fausto di Edoardo Leo in *Noi e la Giulia*) o, in misura largamente maggiore, restano fermi nelle proprie convinzioni (da *I soliti idioti* - *Il film* a *Pecore in erba*, passando per *ACAB - All Cops Are Bastards*). Catalogata la centralità del tema secondo una scala che da 0 (tema non

¹³⁷ F. Battistelli, *Italiani e stranieri. La rabbia e l'imbroglione nella costruzione sociale dell'immigrazione*, Franco Angeli, Milano, 2021, p. 63

presente) giunge a 5 (tema centrale del film), nei film in cui il rapporto con gli stranieri ottiene i valori 4 e 5 (*Alì ha gli occhi azzurri*, *Caffè* di Cristiano Bortone, *A Ciambra*, *ACAB - All Cops Are Bastards*, *Che bella giornata*, *Cuori puri*, *Io sono Li*, *Là-bas - Educazione criminale*, *Non c'è più religione*, *La nostra vita*, *Sono tornato*, *Terraferma*, *Il vizio della speranza*) solo nei film di Nunziante, Crialesse e Luchetti ci pare che i protagonisti italiani facciano progressi in tema di tolleranza. E se in ambito lavorativo ricorre la figura del lavoratore immigrato sfruttato o vessato da padroni (o criminali) italiani (*7 minuti*, *Gatta Cenerentola*, *La grande bellezza*, *Immaturo - Il viaggio*, *L'industriale*, *L'intrepido*, *Là-bas - Educazione criminale*, *Lo chiamavano Jeeg Robot*, *Matrimoni e altri disastri*, *La nostra vita*, *Tutto tutto niente niente*, *Vacanze ai Caraibi - Il film di Natale*, *Viva l'Italia*, *Il vizio della speranza*) è chiaro che la xenofobia trovi un preciso sostegno nella struttura di una società in cui gli immigrati sono rappresentati come appartenenti in maniera esclusiva a fasce sociali basse. Il razzismo, dunque, è sistemico. In questo quadro è interessante sottolineare anche le opere che rivelano l'ipocrisia del pensiero progressista in tema immigrazione: e se in *L'abbiamo fatta grossa* e *Il ricco, il povero e il maggiordomo* ci sono gag basati sul travestimento di un italiano nei panni di uno straniero, in *La scuola più bella del mondo* l'idea di bimbo africano viene strumentalizzata a fini politici (spingendo al *black face* la classe ospite napoletana), in *Sono tornato* si discute di un documentario patetico sulle sorti dei migranti come genere commerciale di facile sfruttamento, in *Come un gatto in tangenziale* la proletaria Monica decostruisce l'ideale di *meltin' pot* da *gauche caviar* di Giovanni, ribadendo che in realtà ogni cultura presente nel condominio di periferia mal sopporta quelle che si trova intorno. E il caso maggiormente rilevante di questa maschera di sinistra è probabilmente quello di *A Bigger Splash*, rifacimento di *La piscina* di Jacques Deray¹³⁸, in cui un gruppo di uomini e donne di spettacolo, politicamente chiaramente *liberal*, soggiorna in una lussuosa villa a Pantelleria. Per salvarsi dalle accuse, decidono di far passare un omicidio per un incidente, mentre la

¹³⁸ *La piscina* (*La piscine*, Francia/Italia, 1969) regia di Jacques Deray

legge cerca di incolpare, nell'omertà degli effettivi rei, dei migranti. Ne scrivevamo così:

oltre le mura simboliche di questo mondo *addicted* e incestuoso, fuori dallo spettacolo eccessivo in cui Guadagnino s'esalta, c'è la Pantelleria tragica dei migranti, dei CIE, c'è un reale che lo sguardo edonista non sa inquadrare, non sa raccontare. E finisce per incolpare. Questione di privilegio di classe. Di distanza. Ed è un film su questa separazione, *A Bigger Splash*, gioia del cinema e sua crisi morale, piacere impiacentito e autocritica impietosa, dove il godimento pop lascia il posto alla farsa sciatta e rassegnata, alla necrosi sfatta del comico, all'etica dei nuovi mostri: al commissario di Guzzanti - che è un fan prima che un uomo di legge, ed è proprio questo il punto - il compito di porre la lapide sul rapporto tra reale e spettacolo. La Giustizia s'inchina alla star. La tragedia scompare dietro quel che amiamo vedere. *A Bigger Splash* è un film sull'essere ciechi, oggi, nel mondo dell'immagine: un film dell'orrore¹³⁹.

Il migrante come capro espiatorio, come *pharmakos* per gli orrori della classe agiata, come strumento di salvaguardia del proprio status ci sembra il punto maggiormente radicale di questa tensione che attraversa il cinema italiano, e che scende di classe sociale in classe sociale sino a *Cuori puri*, in cui è una ingenua proletaria radicale cattolica a imputare falsamente all'abuso di un rom ma perdita, occorsa al contrario in amore, della verginità. Un buon sunto delle stato delle cose fin qui descritto è *Non c'è più religione*, una commedia in cui è chiaro che «[oggi] la separazione destra/sinistra è sostituita dal conflitto tra internazionalisti e nativisti»¹⁴⁰: lo scontro tra culture non è quello insanabile e drammatico messo in scena da *ACAB - All Cops Are Bastard*, *A Ciambra*, *Caffè*, *Cuori puri* e *Suburra*, film in cui non esiste una possibile riconciliazione, ma è proprio questa divisione tra autoctoni e immigrati la situazione che il sindaco (Claudio Bisio) deve gestire. Con un progressismo d'occasione, e qui sta il punto, che pare simulato, frutto di interessi familiari e di mantenimento del proprio ruolo, prima che di reale idealismo.

¹³⁹ G. Sangiorgio G., *A Bigger Splash*, "Film Tv", n. 47/2015, p. 19

¹⁴⁰ I. Krastev I., *op. cit.*, p. 101

4.6 Cinque film

4.6.1 *Habemus Papam*¹⁴¹ di Nanni Moretti (2011)

Il terrazzo su Piazza San Pietro è un palcoscenico dalle tende purpuree, migliaia di fedeli il pubblico ritualmente adorante. Il Papa è un ruolo. Il ruolo principale. Che il cardinale Melville, nei primi minuti semplice comparsa ai margini dell'inquadratura, non riesce a interpretare. Nonostante una sceneggiatura assodata. Perché Melville, si dice, è un attore mancato. «La rinuncia di Melville non riguarda solo [...] la sottrazione al potere per la riscoperta di sé, del desiderio infantile di fare l'attore, riguarda qualcosa d'altro, cioè la fine e il tracollo dell'ultima forma di potere, quello della liturgia e dell'effettualità, che ha definito una vera e propria ontologia pratica, e di cui la Chiesa è stato il depositario fondamentale. Fare del divenire del papa, una volta raggiunto il consenso, un fatto di scelta, che comporta anche la possibilità del “non”, della rinuncia, significa sottrarre alla liturgia la sua forza, al rituale la sua impersonalità, il suo appartenere alla volontà d'altri, in questo caso alla volontà di Dio»¹⁴². La metafora della teatralità, strumento analitico e simbolico saldamente ancorato a arti e studi sociologici novecenteschi, pervade *Habemus Papam* con ingenua noncuranza, mettendo in circolo suggestioni, proponendo eco (la trama di riferimenti profondi, fitti, che lega il film a *Il gabbiano*¹⁴³ di Čechov), ponendosi esplicitamente come chiave interpretativa. Aperta la porta, si offrono i temi ovvi e conseguenti: e dunque il conflitto tra pubblico e privato, la vertigine tra palco e retroscena. Il conflitto tra l'uomo e il cardinale. L'adeguarsi della Persona alle regole dell'Istituzione. Moretti descrive con minuzia il copione millenario, un testo già scritto inscritto nel rito, una griglia fatta canone da riempire con rinnovata materia umana: non c'è irrisione sarcastica, aspirazione al vetriolo. Non

¹⁴¹ Questo testo rielabora G. Sangiorgio., *I Papi*, <<https://www.spietati.it/habemus-papam/>>

¹⁴² R. De Gaetano. *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2018, p. 181

¹⁴³ A. Čechov, *Il gabbiano*, Rosa & Ballo, Milano, 1944

c'è denigrazione, solo demistificazione. Un'umanizzazione tenera, mentre mostra le stanze/camerini dei porporati, i loro rituali nascosti, i loro vizi; acida solo nel constatare la pochezza degli individui incaricati dei processi di costruzione dell'opinione pubblica (l'idiozia del giornalista del Tg2). Le regole del gioco sono quelle del teatro, la società è quella dello spettacolo. Messe in scena, apparenze. E il corpo del Re (del Papa, in questo caso) che, ovviamente, è sempre doppio¹⁴⁴: venerato e compreso nonostante l'invisibilità, trattato con superficialità quando svestito della propria investitura. *Habemus Papam* si fonda su questo antico meccanismo di svelamento critico, la sua certezza è questa, mostrare lo scheletro alla base di ogni cosa. Abolire la cieca fede (non necessariamente religiosa). Secolarizzare: per abbassare alla mediocrità umana, ridurre all'incertezza. Per annullare le coordinate, creare disorientamento. Così ogni tentativo di riduzione della realtà a discorso, in *Habemus Papam*, crolla miseramente: «sono solo formule» dice lo psicanalista Moretti. Formule fallimentari, mai in grado di comprendere il reale. Quelli psicanalitici sono modelli automatici (il deficit di accudimento, la pratica interpretativa dei disegni etc), le parole degli opinionisti Tv virtuosismi vacui e improvvisati, semplici esercizi retorici gli accostamenti tra realtà e Bibbia. Ogni organizzazione della realtà fallisce: l'elezione papale come il campionato di pallavolo improvvisato dal personaggio interpretato da Moretti, lo psicanalista. «Quando si alza il sipario e, alla luce della sera, in quella camera con tre pareti questi grandiosi talenti, questi sacerdoti della sacra arte rappresentano gli uomini intenti a mangiare, bere, amare, camminare, a portare la propria giacca; quando da quadri e frasi grossolane si sforzano di trarre una morale, una morale meschina, comprensibile a tutti, utile agli usi quotidiani; quando in mille varianti mi ripropongono la stessa cosa, la stessa, la stessa; allora io scappo, scappo come Maupassant scappava dalla torre Eiffel, che gli offuscava il cervello con la sua volgarità»¹⁴⁵ dice in *Il gabbiano* Constantin, autore egli stesso di una pièce altamente simbolista. Così in *Habemus Papam* la realtà non si organizza: non c'è realismo, ma trasfigurazione. Anche la metafora teatrale entra

¹⁴⁴ Si veda E. H. Kantorowicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Milano, Einaudi, 2012

¹⁴⁵ A. Čechov, *op. cit*

in crisi, e si scivola lentamente nell'onirismo, il meccanismo secolare vira verso il misticismo: la scelta finale di Melville è ponderata a teatro, in una scena che sfugge a ogni coordinata di verosimiglianza. In una scena in cui, nuovamente, Melville è posto di fronte a un personaggio chiave: l'attore folle. Se *Habemus Papam* è un film totalmente incentrato sulla separazione spaesante tra Attore e Ruolo, il personaggio interpretato da Dario Cantarelli è una smentita folgorante: Attore e Ruolo finiscono col coincidere nella follia, in un movimento opposto e complementare a quello che Canova coglie in *Viva l'Italia, Viva la libertà e Benvenuto Presidente!*, lo sragionamento. Qui l'uomo diviene il testo. L'uomo è il copione. L'istituzione. La rivelazione è illuminante, per quanto assurda: può esistere, e l'attore folle ne è la prova concreta, un individuo che incarna naturalmente quel testo già scritto, quel Meccanismo, quel Rito, quel Potere. Il Potere Pontificio. L'incertezza di Melville lascia il posto a una certezza: quell'uomo non è lui. E si presenta al pubblico per denudarsi dal Ruolo che non gli appartiene. Moretti torna alla messa in crisi delle cristallizzazioni identitarie, tema che percorre la sua intera filmografia: come a ribadire che oltre le maglie ipocrite del ruolo sociale fremente e trema l'individuo. Ma in *Habemus Papam*, soprattutto, è la questione del Potere ad essere centrale: dopo essersi caricato, sino alla somatizzazione, dell'enorme responsabilità rappresentativa di Berlusconi in *Il caimano* (togliendo al Premier ogni possibile maschera, e insieme dimostrandone l'invasività antropologica virale), Moretti mette in scena una clamorosa rinuncia: in un cinema che invita sempre a essere letto in chiave autoriale e (spesso dichiaratamente) biografica, è impossibile non considerare *Habemus Papam* come figlio del Moretti Politico, quel Moretti che si sottrasse al ruolo di leader di una sinistra disorientata al tempo dei "girotondi". La figura di Melville e quella dello psicanalista Brezzi, interpretato con un morettismo quasi caricaturale dal regista, sono l'una lo specchio dell'altra, si scambiano per osmosi i teatri d'azione - l'uno si muove nel campo dell'altro, lo rappresenta, come un alter ego - ma soffrono del medesimo male: «Tutti mi dicono che sono il più bravo», dice Brezzi, aggiungendo «per questo mia moglie mi ha lasciato». Anche la sua è un'elezione fallimentare, *Habemus Papam* ne è la rappresentazione, forse

un invito alla consapevolezza, alla possibilità di ritirarsi dalla scena del Potere. Ma è anche un'opera che s'impegna ostinatamente a non semplificare la realtà, sfrondando ogni pretesa di realismo: il surrealismo leggiadro del film, la sua messa in crisi di ogni modello, è pratica immaginifica situata al polo opposto della pratica politica, della riduzione a norma, a pensiero rappreso e comprensibile. Percorsa in libertà da riferimenti all'universo della cronaca, come a quello della rappresentazione (l'apertura sui funerali di Wojtila, il Papa teatrante come Giovanni Paolo II, la caduta simbolica nel buio di un cardinale simile a Ratzinger, i giochi intertestuali con film precedenti, i riferimenti a celebri opere pittoriche e fotografiche, Čechov, la complementarità con *L'udienza*¹⁴⁶, l'inevitabile legame con *Ritorno a casa*¹⁴⁷ etc etc), coerentemente con l'assunto che la abita *Habemus Papam* è pellicola ellittica, disorientante, colma di vuoti narrativi, di livelli di realtà indefinibili, di indizi seminati e mai completamente colti. Moretti pare radicalizzare l'onirismo che attraversava opere come *Sogni d'oro*¹⁴⁸ e *Palombella rossa*¹⁴⁹, facendo di ogni scena del film territorio di esteriorizzazione, luogo di espressione libero di un sentire che vada oltre le strette della verosimiglianza, anche psicologica: Moretti non ha (mai avuto) la capacità di introdursi nel vortice delle anime dei suoi personaggi, ma sa creare parabole complesse, storie che parlano per accumuli di situazioni e atmosfere, in una narrazione che da diaristica diviene fumettistica, in grado di sintesi folgoranti e provocatorie. Un cinema capace invece di plasmare paradossi - comici, tragici, verbali o grafici che siano - che restituiscono la complessità delle cose del mondo in miniature dislocanti, testimonianze di un cinema vissuto come mezzo e mai come fine, piegato cocciutamente a una visionarietà autobiografica e, dunque, necessariamente politica. Ma anche un cinema che, volente o nolente, mettendo in forse il verosimile, astraendo e confondendo, ci dice dell'impossibilità di distinguere la realtà dalla sua rappresentazione, in modo non distante da quanto fa Sorrentino con *Loro*.

¹⁴⁶ *L'udienza* (Italia, 1972) regia di Marco Ferreri

¹⁴⁷ *Ritorno a casa* (*Je rentre à la maison*, Portogallo/Francia, 2001) regia di Manoel De Oliveira

¹⁴⁸ *Sogni d'oro* (Italia, 1981) regia di Nanni Moretti

¹⁴⁹ *Palombella rossa* (Italia, 1989) regia di Nanni Moretti

4.6.2 *Loro* di Paolo Sorrentino (2018)

Partiamo dal titolo. Chi sono *loro*? “Loro” sono i coordinatori di escort Sergio Morra e la moglie Tamara (Euridice Axen), sono le donne giovani e belle pronte a svendersi al potere, sono i politici di contorno che cercano di sostituire Berlusconi, sono i cortigiani e le cortigiane, sono la politica e la tv. “Loro” sono quelli che vorrebbero pensare come lui, immaginare come lui, essere come lui. Per Paolo Sorrentino quel singolo è plurale: Berlusconi è in tutti loro, loro sono Berlusconi. «L’ascesa del populismo è un ritorno a una politica più personalistica in cui il leader gioca un ruolo molto significativo e dove le istituzioni godono di sempre minore fiducia»¹⁵⁰. È una questione di ideologia. Di quello che nel film è un pensiero unico. D’altro canto, come comincia questo primo capitolo? Con una pecorella (e ogni riferimento biblico al popolo guidato da un pastore è assolutamente da considerare) che muore, uccisa da non si sa cosa¹⁵¹: dall’aria condizionata che scende fino allo zero? Dal montaggio demente ed esasperato del quiz di Mike Bongiorno in tv? Comunque, sceso al grado zero, il film di Sorrentino finisce per raccontare un mondo congelato. Congelato nella confusione tra realtà e fiction, tra reale e immaginario, tra quello che si è e quello che si sogna. «Tutto vero, tutto falso» dice la frase di lancio del film. «Tutto documentato, tutto arbitrario» sostiene Giorgio Manganelli in esergo¹⁵². I nomi dei personaggi sono importanti: perché Silvio Berlusconi è Silvio Berlusconi? Perché Sorrentino fa i nomi, ma il personaggio che sta per Gianpaolo Tarantini si chiama nel film Sergio Morra? E perché il suo cognome, Tarantini, diviene per calambour il suo luogo di origine, Taranto (mentre il personaggio reale è barese)? Perché il documentato si equipara al gioco linguistico? Perché ci sono personaggi che pertengono a gradi di realtà differente, al vero e al falso, nello stesso livello

¹⁵⁰ I. Krastev, *op. cit.*, p. 101

¹⁵¹ Si veda A. Del Lago, *Populismo digitale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017, p. 169: «il popolo non è concepito da questi leader che come un gregge».

¹⁵² La frase è significativamente tratta da G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Milano, 1977

di rappresentazione? Perché il Bagaglino convive col realismo? Che realtà è, dunque, quella che Sorrentino congela al grado zero del suo film? Una realtà in cui è impossibile distinguere l'autentico dall'inautentico, una realtà in cui i simboli non rimandano a un significato superiore, ma sono degradati, abbassati, umiliati, messi in ridicolo. Un mondo ancora rinchiuso nel cul-de-sac della pubblicità, in cui *la grande bellezza* si fa fatica a distinguere nel cielo romano illuminato dal logo Martini, quel mondo lì, in cui la retorica e la persuasione sono l'unica politica, la politica di tutti, la politica del tutto (per questo ci sembrò ponderatissima la pubblicità di Sorrentino in Fiat 500 che interrompeva la prima visione tv di *La grande bellezza*...). Una realtà che è ridotta alla performance del linguaggio. Un linguaggio bassissimo, godereccio, pecoreccio. Si pensi al grande topo di fogna che, a un certo punto, porta a un incidente stradale: topo di fogna non si dice forse "zoccola"? E non è così che, con inelegante spregio, si potrebbero chiamare le fanciulle guidate da Morra che giungono dal controcampo di quel ratto abnorme? Anche Dio, nel film di Sorrentino, è un dio mondano, costretto a essere terreno, un misero mistero da sauna e prostituzione, il dio-personaggio-secondario che "loro" e "lui" si meritano, il dio che possono immaginare. «Un'altra caratteristica cruciale [del populismo] è il suo grande potenziale comunicativo, dispiegato con un linguaggio mutuato dalla pubblicità, che mira soltanto alla seduzione. Non si tratta quindi di esprimere una serie di motivazioni razionali all'interlocutore, ma di ricercare la sua simpatia con ogni mezzo. Deve essere inoltre facilmente comprensibile, non richiedere alcuno sforzo al destinatario del messaggio¹⁵³». Sorrentino pare, letteralmente, portare tutto questo al *grado zero*. Poi arriva la seconda parte. *Loro 2*. E nonostante il film cominci con un Toni Servillo/Silvio B. sdoppiato, con uno di loro che è riuscito a essere (e dunque a vendere) come l'1, scopriamo che il punto non è quello dell'ideologia, delle copie, dei sosia e dei loro 1, ma il punto sono loro 2, Silvio e Veronica. Il punto cioè, come sempre in Sorrentino, è un problema preciso che viene posto *in primis* allo spettatore, come enigma, non come morale: cosa resta di autentico, nell'euforia di tutte queste immagini? Che luogo occupa il

¹⁵³ Trotta M, *op. cit.*, p. 40

sentimento, in questo mondo esasperato da troppi stimoli, privo di gerarchie, in questo vero che non sa distinguersi dal falso? Come ci si può concentrare sull'interiore, se tutto è rivolto all'esterno, alla persuasione, alla pubblicità, alla politica quotidiana? Alla fine, il Silvio Berlusconi *parallelo* di Sorrentino non ce la fa, a concentrarsi come si deve, a gestire il proprio (reale?) sentimento. E il cinema euforico dell'autore si spegne, passando dallo scialo amorale e virtuosistico al lunghissimo, sfinente dialogo a due attori, al citazionismo mesto del finale da povero cristo, a dei "loro" che non sono quelli che desiderano "lui", l'1, ma loro, gli altri, dimenticati, quelli che desiderano solo una casa, a L'Aquila, tra le macerie del terremoto, in quella realtà che rompe la realtà congelata del film, con una tragedia che è oltre la beccera CGI con cui è messa in scena. Tutto questo, che è una precisa domanda sulla nostra realtà e il nostro immaginario, passa da una forma cinematografica problematica, da un'idea di cinema forte, capace di sposare ed esaltare il linguaggio survoltato del presente, per poi mettersi in crisi.

4.6.3 *The Place* di Paolo Genovese (2017)

*Il posto*¹⁵⁴ per Ermanno Olmi è la Milano del Boom. Il posto di lavoro. L'incontro tra la fresca gioventù di un Buster Keaton di provincia e il suo tristissimo futuro da piccolo-borghese, impiegato, responsabile. Per Paolo Genovese *The Place* (rifacimento della serie televisiva statunitense *The Booth at the End*¹⁵⁵). È un locale. Una tavola calda. Indicativo: nei tempi del precariato di *Smetto quando voglio*, del populismo politico, dell'opinionismo di tutti su tutto, la questione della responsabilità (il *coming of age*, direbbero in Usa) non s'esercita sul posto di lavoro, ma in *The Place*. Al bar. Ed è interessante che il titolo del film coincida con l'insegna del locale. Come se il film fosse quella tavola calda. Come se *The Place* ci stesse raccontando un immaginario ridotto al *grado zero* come in *Loro*, incapace di andare oltre al locale, inetto nel confronto con ciò che sta al di fuori.

¹⁵⁴ *Il posto* (Italia, 1961) regia di Ermanno Olmi

¹⁵⁵ *The Booth at the End* (Usa/Canada, 2010-2012) creata da Christopher Kubasik

Un immaginario dunque individuale, chiuso su se stesso, onanista e solipsista, in balia dei propri bisogni e noncurante dell'intorno. È un film fatto esclusivamente di parole, parole, parole, *The Place*, parole di persone che vogliono che il loro interesse venga perseguito, che il loro bisogno venga riconosciuto e appagato, che il loro sogno venga espresso, meglio se immediatamente. Se il personaggio privo di nome interpretato da Valerio Mastandrea potrebbe essere un emissario del demonio, è anche e soprattutto un povero cristo: è in quella tavola per soddisfare, tramite delle prove non direttamente correlate, i "loro" desideri, a provare a dare a questi uomini e donne da bar un compito che li ponga di fronte alla responsabilità nei confronti del prossimo (come il Richard Matheson rifatto da Richard Kelly in *The Box*¹⁵⁶ o *Il sacrificio del cervo sacro*¹⁵⁷ di Yorgos Lanthimos), che li metta di fronte allo specchio delle proprie incoerenze. Ma è cosa vana. Nessuno di loro cresce. Nessuno riesce a trarre una morale da quel. Fanno fanno fanno, parlano parlano parlano. Ma non si guardano. Non pensano. Nessuno è veramente capace di uscire dal proprio *The Place*. Non si chiedono nemmeno chi diavolo sia la persona che, di fronte a loro, è in grado di soddisfare ogni proposta. Solo la suora lo fa, per una questione evidentemente privata, esclusivamente personale. E allora forse *The Place* ci racconta una questione politica. In *Divi duci guitti papi caimani - L'immaginario del potere nel cinema italiano, da Rossellini a The Young Pope*¹⁵⁸, Gianni Canova dimostra come da *La presa del potere da parte di Luigi XIV* alla serie di Sorrentino per raccontare il potere in Italia si passi di frequente per la maschera, per il cerimoniale, per la liturgia. Per astrazioni e cospirazioni. Come se il potere non fosse mai dicibile per nome proprio (come in Usa JFK, Nixon, Lincoln), ma fosse sempre una questione di messa in scena, uno spettacolo, un intrigo. *The Place* è un cambio di paradigma: non è che non sia nominabile, il potere di *The Place*. Il personaggio di Valerio Mastandrea non è una maschera. Non è nemmeno un rappresentante (politico?): è un uomo qualunque, in balia delle voglie dell'uomo qualunque.

¹⁵⁶ *The Box* (Usa, 2009) di Richard Kelly

¹⁵⁷ *Il sacrificio del cervo sacro* (*The Killing of a Sacred Deer*, Gran Bretagna/Irlanda, 2017) regia di Yorgos Lanthimos

¹⁵⁸ G. Canova, *Divi duci guitti papi caimani - L'immaginario del potere nel cinema italiano, da Rossellini a The Young Pope*, Bietti Heterotopia, Milano, 2017

Così, forse inconsapevolmente, il film di Genovese si trova a essere un film sull'Italia del populismo, del gentismo, dell'opinionismo, del relativismo idiota. La messa in scena perfetta di un'Italia caciaronica che non sa cosa sia la responsabilità, l'Italia rappresentata dall'uomo qualunque. L'Italia con protagonista la chiacchiera da bar.

4.6.4 *Poveri ma ricchissimi* di Fausto Brizzi (2017)

«I nuovi leader populistici sanno di aspirare a leadership nazionali in un'epoca in cui la sovranità nazionale è in crisi. Il sintomo più evidente di questa crisi è il fatto che nessuno stato-nazione moderno controlla quella che potremmo chiamare la sua economia nazionale. [...] In altre parole, la perdita di sovranità economica spinge ovunque a enfatizzare la sovranità culturale»¹⁵⁹. Questa analisi precisa di Appadurai pare trovare una sua forma cinematografica in una commedia popolare arrancante (basterebbe l'incapacità di assorbire nel narrato il *product placement* a dimostrarlo) come *Poveri ma ricchissimi*, sequel, sempre a firma Fausto Brizzi, di *Poveri ma ricchi*. Dove il primo capitolo sceglieva come conflitto principale quello tra Milano e Roma (uno scontro geografico che è anche e soprattutto un confronto sociale tra cafoni arricchiti e alta borghesia cosmopolita), il seguito (disancorato dall'originale francese *Les Tuche*) mette in scena un'uscita, non dall'Europa come la Gran Bretagna, ma dall'Italia: i Tucci, tornati milionari (nel primo film erano stati vincitori di 1 milione di euro al Superenalotto) e non volendo pagare le tasse sul patrimonio, decidono di fare del Comune (inventato) di Torresecca un paradiso fiscale governato da un principato. Danilo Tucci principe, Loredana principessa, Marcello presidente, e via elencando: «il primo paese a conduzione familiare». Come detto, Brizzi non considera nemmeno di raccontare una campagna elettorale o di mettere in scena il referendum: si passa immediatamente dall'idea della secessione alla simbolica incoronazione (in diretta televisiva, naturalmente), come a dar per scontato la

¹⁵⁹ Appadurai A., "L'insofferenza verso la democrazia", in Geiselberg H., *La grande regressione - Quindici intellettuali da tutto il mondo spiegano la crisi del nostro tempo*, Feltrinelli, Milano, pp. 18-19

volontà degli abitanti del loro Comune, di cui i Tucci sono *una parte per il tutto*: è una fuga del popolo, dei ceti bassi, dall'istituzione, dalle tasse, dalla legge. Un "*indipendens dei*". E se nel primo capitolo i nostri, giunti a Milano, esordivano con «siamo in Europa» per poi tornare inadeguati alla propria sicura dimensione locale, qui è proprio il localismo a essere rivendicato fermamente, da subito. Che Danilo, oltre a condividere le iniziali di nome e cognome, scelga di tagliarsi i capelli esattamente come Donald Trump, è un'idea parodica banale quanto puntuale nello sposare i principi del programma politico dei nuovi leader populistici. In un talk show che termina in rissa, un Premier italiano (che incarna ottime ragioni perché il popolo sposi l'anti-politica) lo definisce proprio un «venditore di fumo populista». E il film pare fare di tutto per porlo di fronte a situazioni che lo rifiniscano come modello perfetto delle tensioni di cui abbiamo parlato: gli associa un familiare acquisito ex-galeotto («ogni grande leader ha in famiglia almeno un pregiudicato»), lo fa incontrare con russi dai pessimi intenti «nostalgici del comunismo» (ma solo per la volontà di vendicarsi sull'intera famiglia Tucci e non su un singolo componente), lo spinge a lamentarsi degli immigrati italiani, andando ad aggiungere tre caratteristiche dell'*homo berlusconensis* alla lista e individuando Danilo come ultimo figlio della genealogia gentista. La sua politica di è nazionalista: per prima cosa decide di mettere le frontiere con l'Italia. E tra le sue riforme (insieme all'abolizione del kamut e delle date di scadenza dei cibi) ci sono l'uscita dall'euro e il ritorno alla lira. Ma Brizzi e i suoi sceneggiatori colgono sorprendentemente anche un'altra questione fondamentale, ovvero, dicevamo, che «nessuno stato-nazione moderno controlla quella che potremmo chiamare la sua economia nazionale». E difatti il principato di Torresecca è messo in crisi, oltre alla «macchina del fango» scatenata dal Premier italiano, anche e soprattutto dal non potere gestire l'energia (la luce elettrica) e, fatalmente, gli abbonamenti a Sky Calcio («soffriranno anche degli innocenti»), che restano risorse governate dallo stato italiano. Anche il finale della parabola di Tucci è significativo: rinuncia al proprio ruolo di principe (come quasi tutti i cittadini qualunque messi al governo dal cinema italiano, da *Ex - Amici come prima* a *Benvenuto, Presidente!* passando per *L'ora legale*, film

i cui protagonisti sono inadatti alle regole deviate del gioco) e realizza il suo sogno di aprire una friggitoria familiare specializzata in supplì. Quando, nel momento delle dimissioni, sceglie di ripartire con gli abitanti di Torresecca il proprio lauto patrimonio, le circostanze, in quell'esatto momento, non glielo permettono. *Timing* perfetto: il comunismo è impossibile, l'*happy end* è nel divenire imprenditore. «È più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo»¹⁶⁰.

4.6.5 *Sono tornato* di Luca Miniero (2018)

Buongiorno, Italia. Roma, piazza Vittorio. Mussolini è tornato. Caduto dal cielo, come un fulmine che colpisce il suo, nel nostro paese, nella capitale, oggi, nel 2017. Scambia il meltin' pot per la rivincita dell'Abissinia, educa il maschio omega a essere viril seduttore, diventa personaggio tv, conquista la massa, desidera vincere. E vincerà. «Io non ho creato il fascismo, l'ho tratto dall'inconscio degli italiani» dice. È vero oggi come era vero ieri? Luca Miniero non è timoroso della parola remake: prende il *Lui è tornato* tedesco (in cui Lui era Hitler), cambia dittatore e, in primis, il titolo. Hitler è una terza persona singolare, per la Germania. Una vergogna irredimibile, un indicibile da rimuovere, una storia sbagliata, da cui un intero paese, sul serio o per retorica, s'è distaccato. E che ora è tornato. Come tentazione, come trasgressione. Come osceno. Mussolini per l'Italia è una prima persona. Soggetto sottointeso. Sono tornato. Non c'è distacco. Non è un Lui, non è un altro, è un Io. E in quella prima persona singolare, in quel titolo, c'è la stessa catastrofe antropologica, con le dovute proporzioni, che Nanni Moretti coglieva nel finale di *Il caimano*. Berlusconi non era una maschera, non era il caimano, non era un attore, Berlusconi non era nemmeno se stesso. Il punto non era Berlusconi in sé, lo abbiamo scritto, ma Berlusconi in me. Per questo Nanni Moretti si metteva in scena in prima persona, privo di trucco e parruccho, per raccontarlo. Perché

¹⁶⁰ «Frase di volta in volta attribuita a Frederic Jameson o Slavoj Zizek» secondo M. Fischer, *Realismo capitalista*, NOT, Roma, 2018, p. 26

raccontava - livido, cupo - un sentimento del tempo, un contagio collettivo, una malattia popolare, populista. Non serve trattare il particolare, non serve raccontare un Berlusconi, oggi. L'Italia, i suoi comici politici, le sue maschere dell'arte del potere, sono tornate a Mussolini. Il fascismo, pare dirci questo film, oggi è nel processo democratico e nei talk show, l'apologia non è un reato, ma un orgoglio. Ed è interessante che dal film tedesco Miniero riprenda il medesimo *pastiche* formale: *fiction*, *mockumentary*, *candid camera* con persone che incontrano il duce ritornante. Un ibrido inelegante, incapace di dare le coordinate per mettere ordine tra *fiction* e reale, come la maggior parte dei film da noi considerati in questo capitolo. Ed è una caratteristica coerente con un problema centrale: per il popolo di internet, per il popolo della tv, per il popolo tutto, il Mussolini di oggi è un attore, un personaggio di cui ridere, di cui accettare le celeberrime cose giuste, quelle che nonostante tutto dice e fa. Eppure Mussolini è Mussolini, non esce dal personaggio, perché non c'è personaggio. Punto. È una tautologia. E quello che racconta il film di Miniero è proprio questo, un paese la cui memoria, se va bene, soffre d'Alzheimer, e che non sa prendere le cose per quello che sono: non sa chiamarle col loro nome. Un popolo di spettatori (e produttori, e registi) che in nome dello spettacolo, della retorica, dell'ironia, accetta l'osceno perché fa audience e parla alla pancia di tutti, sperando che poi qualcuno discrimini e metta ordine nella dittatura del secondo grado di lettura. Il duce di Miniero dialoga strettamente con l'antisemita Leonardo Zuliani messo in scena da Alberto Caviglia in *Pecore in erba*: questi due film, in misura e modi differenti, raccontano chiaramente come in Italia il fascismo, oggi, non venga preso sul serio, come venga scambiato per una simulazione, una divisa nella guerra dialettica tra ipocrisia delle élite e pragmatismo popolare. «Il bersaglio polemico contro cui si è venuta a formare questa forza reazionaria (letteralmente), è una cosa che in Italia chiameremmo “il buonismo di sinistra” [...], la cultura del *politicamente corretto*» scrive Alessandro Lolli in *La guerra dei meme. Fenomenologia di uno scherzo infinito*¹⁶¹. Il fascismo di *Sono tornato* (e quello di *Pecore in erba*), secondo gli occhi di chi produce lo show del duce e

¹⁶¹ A. Lolli, *La guerra dei meme. Fenomenologia di uno scherzo infinito*, Effequ, Orbetello, 2017, p.123

secondo gli occhi di chi lo guarda, funziona esattamente come un *meme*, una *pars destruens* di un discorso benpensante, un polo dialettico riemerso per aggredire il programma *liberal*, un gioco pungente, un diritto di satira, uno scherzo non spiegato. Non è un caso che l'unica persona a riconoscere Mussolini per quello che è sia una donna anziana, lontana dai falsi movimenti, dal balletto di simulacri, dall'ironia ludica del contemporaneo e dalla sua incapacità di accettare il peso simbolico delle cose. Perché agli altri non importa se sia o no il duce: l'importante è sorridere, potrebbe essere una *candid camera*.

Capitolo 5

Sessualità

5.1 Non sei il mio genere

5.1.1 Generi e orientamenti

Come specificato nei capitoli precedenti, il campione dei personaggi presi in esame è formato dai protagonisti dei singoli film e dai personaggi secondari ai quali viene dato maggior risalto nelle dinamiche narrative. Come prevedibile, abbiamo visto, le percentuali relative al genere sessuale vedono un netto prevalere del sesso maschile: 719 su 1150, vale a dire oltre il 62%, contro il 38% delle presenze femminili (443 in tutto). Nel campione dei soli protagonisti il dominio maschile aumenta percentualmente, con 372 presenze su 522 (71%) mentre le femmine si fermano a 152, ovvero meno del 29%. Ci sono 3 casi anomali (di cui 1 protagonista) catalogati alla voce “altro”, casi che, per quanto statisticamente irrilevanti, sono interessanti ai fini di questo capitolo: Manuela (Irma Carolina da Monte) in *Gli ultimi saranno gli ultimi* e Roberta (Luca Marinelli) in *L'ultimo terrestre*, entrambe transessuali m-to-f (anche se è il caso di rilevare che nessuno dei due attori che le interpreta è realmente transessuale). Sono gli unici casi di persone transessuali di minima rilevanza narrativa, pur non essendo protagonisti. Protagonista è invece *Arianna* (Ondina Quadri) nel film eponimo, un caso eccentrico all'interno del campione (e in generale del cinema contemporaneo, non solo italiano), e che approfondiremo come caso di studio: il personaggio è intersessuale, e il film racconta la scoperta del suo ermafroditismo.

Per quanto riguarda gli orientamenti sessuali, dominano gli etero. Sono una decisa maggioranza, 1066 (il 92% dei casi in esame). Omosessuali e bisessuali sono largamente minoritari (rispettivamente 32, ovvero il 2,7% e 15 cioè

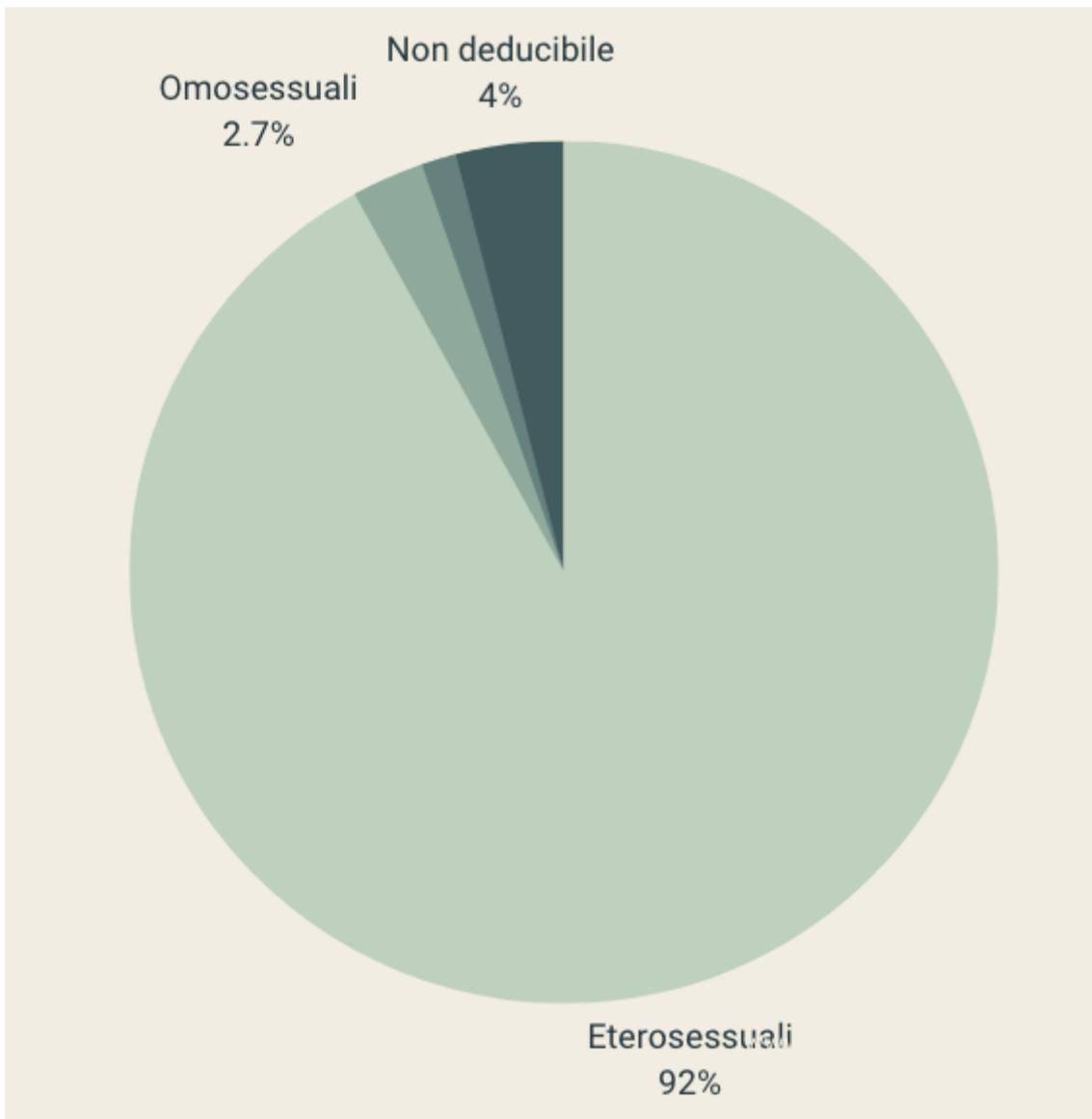


Tabella 5.1 L'orientamento sessuale degli italiani rappresentati dal cinema italiano 2010-2019 (la fetta più piccola, tra Omosessuali e Non deducibile è quella dei Bisessuali, 1,3%)

l'1,3%)¹⁶². Anche tra gli omosessuali, quelli di sesso maschile sono la maggior parte, un totale di 24 (di cui $\frac{1}{3}$ esatto, 8, sono protagonisti) mentre le femmine si assestano a 7. Per quanto concerne la bisessualità i due generi numericamente (ma non percentualmente) si equivalgono, praticamente (8 le femmine e 6 i maschi: unico caso di lieve superiorità quantitativa femminile nell'ambito). Si presenta nuovamente come anomalia *Arianna*, in cui la protagonista non è sicura

¹⁶² Studio cruciale sulla rappresentazione dell'omosessualità in Italia è M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, UTET, Torino, 2019

del proprio orientamento (a differenza della questione di genere, alla quale viene data risposta). Ci sono infine 35 casi di personaggi il cui orientamento non è identificabile né desumibile in nessun modo: minorenni che non si sono posti il problema o personaggi come il pontefice di *Habemus Papam*, che per ragioni teologiche e lavorative non pone in campo indizi computabili.

I dati rilevati all'interno del nostro campione, dunque, paiono non coincidere con l'analisi di uno studioso delle linee generali del cinema italiano come Vito Zagarrìo, che in *Nouvelle vague italiana - Il cinema del nuovo millennio* scrive: «Il tema LGBTQ [sic] invade il cinema italiano del nuovo millennio. Soggettisti e sceneggiatori, evidentemente, devono tenere conto dei tempi, e monitorare la “modern family” italiana come hanno da tempo fatto le *tv series* statunitensi»¹⁶³. Ma sono anche in contrasto con chi, come Dom Holdaway in *Queering Italian Media*, asserisce che sia un errore «presumere che il cinema italiano presenti pochi personaggi omosessuali»¹⁶⁴.

Da un punto di vista della rappresentazione, se l'eterosessualità risponde di frequente agli stereotipi del maschio latino, associandosi a una radicata e radicale aggressività virile, come spiegato nel capitolo 2, la messa in scena delle sessualità non etero-normate si presenta con connotati bislacchi. Di frequente, in modo decisamente infantile e carnevalesco, l'orientamento è deducibile dalla attribuzione di caratteristiche stereotipiche appartenenti al genere opposto al proprio sesso biologico: una lesbica è dunque necessariamente mascolina, come dimostra l'assurdo appuntamento di Leonardo Pieraccioni in *Se son rose*, e un omosessuale maschio presenta caratteristiche femminili (si pensi a quella sorta di messa in abisso del tipo omosessuale presente in *Viva l'Italia!*, in cui il personaggio etero di Rocco Papaleo *fa*, letteralmente, e *viene riconosciuto* come gay, in una mascherata efficace). Naturalmente, ci sono notevoli eccezioni: i film di Ferzan Ozpetek (*Mine vaganti*, *Allacciate le cinture*, *La dea fortuna*), per

¹⁶³ V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana - Il cinema del nuovo millennio*, Marsilio, Roma, 2021

¹⁶⁴ Si veda D. Holdaway, *The Queer Potential of Mainstream Film*, in J. Heim e S. Anatrone (a cura di), *Queering Italian Media*, Lexington Books, Lanham, 2020

esempio, che, anche quando non fanno dell'omosessualità un tema rilevante, evitano il tipo “sissy” per come lo delineava Vito Russo nel suo storico *Lo schermo velato*¹⁶⁵. Oppure *Amici come prima che* - al netto della metrosessualità del personaggio di De Sica¹⁶⁶ - presenta un giovane omosessuale (figlio del protagonista) privo di caratteri classicamente intesi come femminili. È interessante notare che, anche quando esplicitamente dichiarato, l'orientamento non eterosessuale dei personaggi del nostro cinema lascia non pochi dubbi sul suo statuto effettivo: ricorrono omosessuali con comportamenti che attribuiremmo a un orientamento bisessuale, così come è decisamente ricorrente una “confusione” sui propri gusti (soprattutto nelle commedie).

5.1.2 La parola che non ti ho detto: bisessuale

Nella maggior parte dei film in cui compare, l'orientamento bisessuale è ridotto a orientamento che diremmo facilmente cerchiobottista, un espediente narrativo che “salva capra e cavoli” in ambito sentimentale, una sorta di capricciosa posa di personaggi che possono “farsi andar bene tutto”. Come si è visto è l'unico orientamento a maggioranza femminile, presentato come segno di libertà e apertura mentale tipico di personaggi “leggeri” (di solito in commedie) e di sovente secondo una natura occasionale, prima che come orientamento specifico con le proprie peculiarità. Per esempio, in *Anni felici* Serena (Micaela Ramazzotti) fa esperienze lesbiche pur restando col marito, e scopre di avere una sessualità soddisfacente mantenendo per un certo periodo sia il rapporto con Guido (Kim Rossi Stuart) sia quello con Helke (Martina Gedeck). Lo stesso

¹⁶⁵ Si veda V. Russo, *Lo schermo velato. L'omosessualità al cinema*, Baldini & Castoldi, Milano, 1999. Russo parlava di “sissy” in riferimento all'estremo macchietismo delle produzioni classiche hollywoodiane in materia queer, ma tipi così eccentrici e marcati con le decadi sono scomparsi. Permangono però tratti caratterizzabili come femminili in personaggi gay nel nostro cinema recente, figlio anche del farsesco *Il viziutto* (E. Molinaro, 1978).

¹⁶⁶ Il “trucco” ricorda il “semmai bisex” di un giovane Christian De Sica nel primo *Vacanze di Natale* (C. Vanzina, 1983) dinanzi allo sconcerto dei genitori che lo trovano a letto con un coetaneo. Il film di Costella non a caso è l'erede della tradizione dei cinepanettoni e ne ripete immutati alcuni schemi nonostante il passare dei decenni e il progredire del sentire sociale. Si veda M. Bertolino, E. Ridola, *Massimo Boldi e Christian De Sica “superstar”*, Gremese, Torino, 2005

discorso vale per Titina (Cristiana Capotondi) in *La kryptonite nella borsa*, che si trova a partecipare a un'orgia lesbica durante una manifestazione femminista: la sua bisessualità si manifesta in un'esperienza occasionale e non è radicata a un vissuto. Anche *Sole cuore amore* presenta nel personaggio di Vale (Eva Grieco) un caso di desiderio legato al proprio sesso, mentre continua a intrattenere rapporti con un membro del sesso opposto: ma non è una consapevole identità sessuale, è il frutto di un disorientamento non affrontato, forse momentaneo.

Saverio Crispo (Francesco Scianna), protagonista ombra di *Latin Lover*¹⁶⁷, è l'unico caso maschile equivalente: la sua intensa vita sessuale e la conseguente foga procreatrice devono annoverare nel catalogo di una sessualità libera e promiscua un (unico) rapporto con un uomo. Maggiore stramberia è da attribuire al dumasiano Athos (Rocco Papaleo) in *I moschettieri del Re – La penultima missione*, personaggio grottesco in cui l'elemento della "doppia preferenza" è esplicitato come simpatica perversione (lo si vede in una scena a letto con due partner di sesso opposto). Raramente la bisessualità è dichiarata dai personaggi (Papaleo, abbiamo visto, ma anche Joelle Bernard in *We are the X*, e Sarah Felberbaum in *Maschi contro femmine*), più di frequente è stata dedotta in sede di raccolta dati. Di frequente la bisessualità appare quando sembra esserci la necessità di trovare una spiegazione all'anomalia mostrata, meccanismo che nelle commedie è presumibile serva a rassicurare il pubblico. Ci sono tuttavia casi rari: Joelle Bernard (Gwendolyn Gourvenec) in *WAX – We Are the X* ha una doppia relazione consensuale e priva di didascalie prima con una femmina e poi con due maschi. È quindi bisessuale nel quotidiano, si identifica volente o nolente nell'orientamento a prescindere dal fatto che lo espliciti. Lo stesso vale per Marta (Sarah Felberbaum) in *Maschi contro femmine*, consapevole del proprio orientamento e innamorata di due persone di sesso differente. Sono rarità, per l'appunto. Il caso maggiormente evidente di bisessualità come espediente comico si ha con Jacopo (Paolo Hendel) in *Amici miei - Come tutto ebbe inizio*, sorpreso

¹⁶⁷ Sul film di Cristina Comencini si vedano: R. Menarini, "Il "latin lover" come nostalgia: *Latin Lover* di Cristina Comencini e la commemorazione del grande cinema italiano, in *L'avventura*, 4, 2018, pp. 97-104; G. Canova, S. Severino Salvemini, *Latin Lover. La manutenzione del mito*, in *Economia & management: la rivista della Scuola di Direzione Aziendale dell'Università L. Bocconi*, n. 3, 2015, pp. 50-52.

in un rapporto intimo con un uomo e subito identificato dai compari come “buco” (“gay” in vernacolo fiorentino), insulto che lo porta a giustificarsi, dicendo che gli piacciono entrambi i generi, coll’intento di smorzare in questo modo la gravità dell’epiteto. C’è poi Antonio Zanzotto (Fabrizio Bentivoglio) in *Gli ultimi saranno gli ultimi*, che comprende di non essere eterosessuale e si innamora di una donna transessuale non ancora operata. Casi analoghi sono lo Zingaro (Luca Marinelli) che, in *Lo chiamavano Jeeg Robot*¹⁶⁸, frequenta prostitute transessuali e il Giacomo Leopardi di *Il giovane favoloso* (Elio Germano), centro di un film che sottolinea la presunta omosessualità repressa del poeta recanatese (con una prostituta transessuale), ma che non ne può negare gli amori eterosessuali.



Figura 1.5 In *Viva l’Italia* Tony (Rocco Papaleo) finge di essere omosessuale per lavorare nel mondo dello spettacolo. La sua è una messa in abisso strumentale di vetusti stereotipi relativi alle persone gay. In *I moschettieri del Re - La penultima missione* Papaleo è il bisessuale Athos.

¹⁶⁸ Su *Lo chiamavano Jeeg Robot* sono interessanti le letture inerenti genere e sessualità di: F. Frigione, *Uomo, superuomo, misantropo: una lettura psicologica di Lo chiamavano Jeeg Robot*, in “Animamediativa”, n. 3, 2016, pp. 106-108; D. Hipkins, *Performing ‘Girl’ Against Girlpower: The Case of Lo chiamavano Jeeg Robot* (Mainetti, 2015), in “The Italianist”, 37.2, 2017, pp. 268-272

Nella maggior parte dei casi la bisessualità è nominata, soprattutto, come espediente in grado di semplificare un'ambiguità occasionale. Il paradosso è che nei casi in cui potrebbe nominare precisamente un reale orientamento non lo fa. Caso emblematico è Sara (Anna Foglietta) che in *Tutta colpa di Freud* “decide” di diventare etero (questione mai fatta problema, nonostante il film dovrebbe parlare di psicoanalisi) e comincia a uscire con uomini. Alla fine ne trova uno che la intriga sia sessualmente sia emotivamente, e non è comprensibile come sia possibile, dato che continua a innamorarsi anche di donne. L'unica spiegazione sarebbe nella parola mai proferita: “bisessuale”.

In *Io e lei* Federica Salvina (Margherita Buy) ha un passato eterosessuale ma convive con una donna, Marina Baldi (Sabrina Ferilli), avendo compreso (ma non totalmente accettato) la propria omosessualità. Come Sara, Federica continua a provare sentimenti e attrazione per il suo ex, finendoci anche a letto. La parola “bisessuale” non viene mai detta. Nel cinema italiano considerato, dunque, l'orientamento bisessuale è quindi nel migliore dei casi una stramberia da sottolineare in scene grottesche, nel peggiore è rimossa. *Anni felici*, *Io e lei* e *Tutta colpa di Freud* sono casi, molto diversi, di iniziazione di un personaggio di un orientamento specificato a un orientamento differente, presumibili segnali di una scarsa dimestichezza del cinema italiano con la “naturalità” delle preferenze sessuali. In un'ottica di orientamento come scelta la bisessualità è sinonimo di confusione: *Benedetta follia* è un esempio illuminante della questione. Nel film Lidia (Lucrezia Lante della Rovere), moglie di Guglielmo Pantalei (Carlo Verdone), lo lascia per una donna, dichiarandosi lesbica. In una scena successiva ammette di essere confusa, di desiderare anche degli uomini, ma alla domanda diretta «Ma insomma cosa sei?» non le viene mai in mente (o meglio non viene in mente agli sceneggiatori) di rispondere con la risposta più ovvia: «bisessuale».

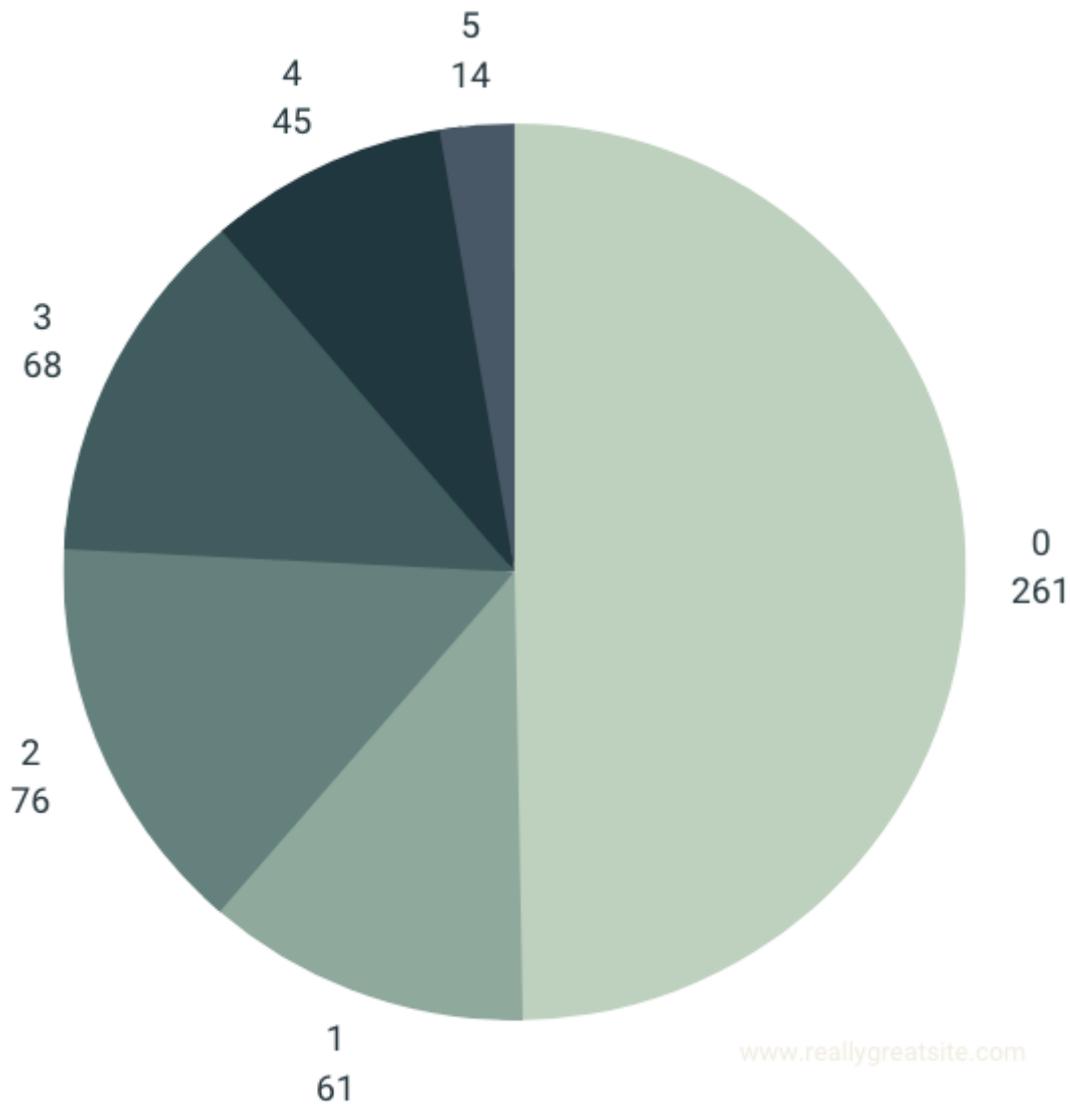
5.2 Vita sessuale

5.2.1 Vita intensa?

Che vita sessuale hanno gli italiani nel cinema che li mette in scena? Data una scala da 0 (assente) a 5 (intensità ritenuta fuori norma), abbiamo misurato per ogni personaggio l'intensità della sua vita sessuale, basandoci sul numero di rapporti intrattenuti (in scena, detti o dedotti). Solitamente le scene di sesso nei film italiani sono tra uomo e donna monogami. Sopra lo 0, i valori 2 e 3 ricorrono maggiormente (rispettivamente 150 e 144 casi vale a dire il 13% e il 12,5% del totale). Ma è proprio lo 0, a dominare, con 669 casi pari a oltre il 58%. È l'indicazione di un dato semplice e rilevante: nel nostro cinema si fa poco sesso. È da notare che è decisamente ricorrente, nei film, l'idea che il sesso sia maggiormente intenso nelle prime fasi del rapporto, mentre soprattutto se la coppia protagonista è sposata, decresce col passare degli anni.

Naturalmente, in un cinema tanto connotato a livello di genere sessuale, ci sono molte differenze tra protagonisti maschili e femminili. Differenze che si assottigliano ai gradi apicali della scala, il 4 e il 5, come a indicare una sostanziale equipollenza tra i due sessi, essendo probabilmente la sessualità eccessiva ritenuta talmente fuori canone da essere *gender neutral*. A parte la forte assenza di vita sessuale (666 personaggi su 1150 tra cui ben 261 protagonisti: quindi oltre il 56% del campione totale e il 49,7% dei protagonisti) si segnala la scarsa presenza del valore 1 rispetto al 2 e al 3: il 10% contro rispettivamente il 12,7% e il 12,2%, a indicare che dove è presente vita sessuale è consistente, mentre sono minoritari i casi di vita sessuale scarsa (tanto che gran parte dei personaggi corrispondenti al valore 1 sono anomalie di cui parleremo). Considerando i personaggi in generale e non solo i protagonisti il valore 3 è quello che presenta minori differenze tra maschi e femmine (72 contro 71) mentre nei valori 4 e 5 i due sessi si dimezzano (45 maschi contro 25 femmine nel 4, per il 5 invece 14 contro 7). È interessante notare che, guardando solo ai

protagonisti, i maschi hanno numeri che variano di pochissimo nei valori 1, 2 e 3 (rispettivamente 45, 45 e 44) mentre le femmine oscillano in maniera più discontinua ma seguendo sostanzialmente la campana di una gaussiana (16, 31 e 24).



Tab. 1.5 Data una scala da 0 a 5 quanto fanno sesso i protagonisti dei film del decennio?

In rapporto alle fasce d'età le sorprese non sono maggiori. La fascia d'età con l'intensità media maggiore (sommando quindi i valori 2 e 3) è quella 40-50 con 94 casi a cui segue quella 30-40 con 87 casi. Questi numeri sono in proporzione

sia con la massiccia presenza di personaggi di questa età nei film (rispettivamente 284 per 30-40 e 334 per 40-50) sia col loro essere per la maggior parte sposati/accompagnati o con amante, la loro condotta sessuale rientrando quindi nello schema monogamico o comunque di coppia con eventuale coppia alternativa fuori da quella ufficiale. Le poche presenze a livello d'intensità 5 sono distribuite, ovviamente, soprattutto tra queste due fasce (10 e 5 casi rispettivamente).

È interessante considerare la fascia 10-20, che abbiamo suddiviso in due sotto-fasce, ovvero 10-15 e 16-20, per distinguere tra adolescenza e pre-adolescenza. Rimanendo tra il grado 0 e il 2 nonostante la differenza totale tra le due sottofasce (30 e 43 individui) non c'è grossa differenza in merito alla vita sessuale. Solo arrivando al grado 3 e 4 scompaiono i rappresentanti della fascia 10-15. I 16-20 constano, a questo livello, 7 personaggi con vita sessuale 3 cioè il 16,2% e 3 con vita sessuale 4 cioè il 6,9%, mentre al grado 5 sono assenti. C'è dunque una scarsa attenzione riservata dal cinema italiano alla sessualità adolescenziale.

5.3 Quale sesso?

Oltre all'intensità, abbiamo catalogato le scene di sesso presenti (o richiamate) nel campione. Abbiamo calcolato la vita sessuale enumerando i rapporti espliciti e impliciti e le abbiamo schedate in 6 tipologie, considerando anche i rapporti interrotti che denotano il sesso vissuto come frustrazione, rifiuto o incidente di percorso. Per rapporti abbiamo inteso pratiche anche non strettamente penetrative (né ovviamente necessariamente eteronormate), dal sesso orale all'anale, fino a casi che vanno dal BDSM alla nota "scena della pesca" di *Chiamami col tuo nome*¹⁶⁹, considerando anche le rare scene di onanismo (solo 7, di cui 1 finalizzata ad analisi mediche e quindi non legata al desiderio sessuale). Si sono considerati anche certi casi di rapporto solamente desiderato e non avvenuto, quando atti a delineare una sessualità che si fa tema all'interno dell'opera ed è

¹⁶⁹ Per una lettura in controtendenza del film di Guadagnino D.A. Miller, *Bellissimo. Un'analisi dei Segreti di Brokeback Mountain e di Chiamami col tuo nome*, Nottetempo, Milano, 2022

quindi rilevante ai fini della nostra analisi (esempio principe è il morboso voyeurismo del protagonista di *La città ideale* nei confronti della modella che dorme a casa sua, che immagina di guardare - o guarda effettivamente - mentre è completamente nuda distesa sul letto).

Abbiamo diviso le scene in “*in*” (quando l’atto è messo in scena, anche se non completamente), “*off*” (quando è suggerito oppure ne vediamo il principio, prima che l’atto venga consumato, o la fine, con la classica scena dei due personaggi distesi a letto) e infine “*interrotte*”.

Il totale di film in cui sono presenti scene di sesso è 193, quindi il 67,7% del campione. Contando le ricorrenze di queste voci nel campione (tipicamente una per personaggio o coppia di personaggi) abbiamo in tutto 366 eventi sessuali di cui “*in*” 179 (48,9%), “*off*” 147 (40,1%) e “*interrotti*” 40 (10,9%). Di questi eventi possiamo effettivamente calcolare 226 rapporti sessuali consumati *in* scena e 136 *off*, comprendendo rarissimi casi di rapporti solo sognati come quello tra Guido (Claudio Bisio) e Silvia (Chiara Braschetti) in *Ma che bella sorpresa* o quello con protagonista Emilio Nicolai (Luca Peracino) in *Fuga di cervelli*.

I numeri qui riportati possono sembrare superiori alle aspettative, ma non traggano in inganno. Le dinamiche sentimentali e matrimoniali sono fondamentali come motore narrativo, mentre il sesso non è così rilevante: è di frequente corollario necessario, sfondo di amori e relazioni. Quando è tema centrale, lo è perché funzionale a dinamiche sentimentali primarie (per esempio il matrimonio in *Com’è bello far l’amore*). Il sesso, nel nostro cinema, non è (quasi) mai elemento di autodeterminazione, ma è immagine del reale elemento di definizione identitaria: il rapporto sentimentale e, soprattutto, la coppia (già formata, *in progress* o illecita). Dimostreremo caso per caso questa tesi.

5.3.2 Amici, amanti e...

Il numero di partner sessuali è 322. I partner non sono mai conteggiati due volte. Siamo partiti da personaggi di cui abbiamo stilato la scheda anagrafica e abbiamo

contato i loro partner. Calcolando come 1 o 0 i rari casi di promiscuità (di cui si daranno specifiche in seguito) a seconda della presenza o meno di indicazioni sui partner effettivi e comportandoci nella maniera seguente nei 3 casi di *threesome* presenti: *Basilicata Coast to Coast* mette in scena (*off*) un rapporto a 3 tra Rocco Santamaria (Alessandro Gassman) e Salvatore Chiarelli (Paolo Briguglia), che sono cugini, e una giovane conosciuta occasionalmente in viaggio: abbiamo contato solo lei, come partner. Come 1 conta anche il *threesome* di Loredana Bertocchi (Lucia Ocone) in *Poveri ma ricchissimi*, perché non si attua ed è riconoscibile solo il partner rifiutato esplicitamente, ovvero Rudy (Massimo Ciavarro), mentre l'unica vera e consenziente relazione a 3, in *WAX – We Are the X* merita – da parte del personaggio di Joelle Bernard – l'effettivo computo di 2 partner distinti. I promiscui, indicati con “Vari/varie” sono in tutto 31, riguardano il sesso con più di 2 persone non al medesimo tempo (nella stragrande maggioranza dei casi solo suggerito) e presentano una schiacciante maggioranza maschile: 25 su 31 quindi oltre l'80%.

Per quanto riguarda i ruoli dei partner, cioè il loro status rispetto al personaggio preso in analisi, li abbiamo divisi in 7 macrocategorie:

Compagni	Coniugi, fidanzati o frequentazioni ufficiali	40%
Partner occasionali	Persone prive di specifico status rispetto al personaggio, e quindi soggetti di rapporti occasionali	31%
Amanti	Casi in cui il personaggio ha un compagno o una	12%

	compagna e consuma un rapporto occasionale o regolare con un altro/a. Se il personaggio è single, il partner viene considerato come parte della precedente categoria	
Prostitute	Tra cui rarissimi casi di gigolò. Va notato che il numero effettivo è stato sottostimato nel computo perché sovente la frequentazione di prostitute rientra nella categoria “ <i>varie</i> ” di cui sopra	8%
Lavoro	Intendendo colleghi o clienti	5%
Ex	Coniugi o compagni con cui si è consumata una rottura netta e chiara	2%
Parenti		0,93%

Su 322 partner le categorie sono così divise in percentuali: il 40% compagni (126), il 31% partner occasionali (101), il 12% amanti (39), l'8% prostitute (26), il 5% lavoro per come sopra specificato (18), il 2% ex (7) e 0,93% circa parenti

(3 casi e per la precisione: un padre, in *Lo chiamavano Jeeg Robot*, ovvero un caso d'abuso, e due cugini, in *A casa tutti bene* e in *La kryptonite nella borsa*.

Breve discorso a parte merita l'onanismo, essendo un atto privo di partner. Gli unici atti autoerotici in età adolescenziale sono quelli sopraccitati di Elio Perlman (Timothée Chalamet) in *Chiamami col tuo nome* i quali non sempre si risolvono in solitaria (la “scena della pesca” finisce per coinvolgere anche il partner Arnie Hammer) e di Marco (Brando Pacitto) in *L'estate addosso*, dove la masturbazione è accompagnata dalla vivide visioni di un rapporto impossibile con la ragazza che ama. Eccentrico il caso delle gemelle siamesi di *Indivisibili* in cui una, adolescente maggiormente sviluppata, si masturba e l'altra no. In *Assolo* Flavia (Laura Morante) esplora timidamente il proprio corpo, scoprendo l'autoerotismo dopo due relazioni finite male. Donato (Diego Abatantuono) in *Happy Family* è un convinto solipsista, così come Lello (Enzo Salvi) in *Matrimonio al sud*. Infine c'è il caso “violento”, di Cugginu (Angelo Pignatelli) in *La guerra dei cafoni*, che si masturba sui vestiti di una giovane donna per sfregio, ovviamente senza il suo consenso.

5.3.3 Una questione di qualità

Gli atti sessuali sono stati suddivisi in 6 tipologie. È possibile che un singolo atto rientri in più categorie. Vediamone le ricorrenze e le intersezioni.

Quotidianità	Regolare attività sessuale, di solito di coppia	40%
Rapporti occasionali	Rapporti estemporanei e <i>una tantum</i> , solitamente	15,8%

	connessi alla presenza di partner occasionali come indicati nelle categorie dei partner sessuali.	
Riscoperta	Risveglio di una sessualità sopita o recupero di una propria identità e di un senso tramite un atto sessuale rivelatore	14%
Mercificazione	Prostituzione (anche maschile), cam-girl, attori pornografici, ma anche uso del sesso come merce di scambio cambio di favori, come per esempio Filippo (Alessandro Gassmann) che, in <i>Beata ignoranza</i> , paga l'affitto "in natura".	11,7%
Iniziazione	Primi approcci alla sessualità e/o perdita della verginità	9,8%
Violenza/sopraffazione	Stupri ma anche relazioni tossiche, violenze psicologiche	0,4%

	<p>connesse alla sfera sessuale (umiliazioni non consenzienti durante il rapporto, per esempio).</p>	
--	--	--

La presenza massiccia del sesso quotidiano copre il 40% del totale, ed è accostabile alla maggior ricorrenza dei valori 2 e 3 in intensità rispetto agli altri valori. Seguono i rapporti occasionali con il 15,8%, le riscoperte (che presentano un dominio molto ampio ed eterogeneo, come vedremo) con il 14%. La mercificazione è maggiore dell'iniziazione (11,7% contro 9,8%). Infine si segnalano rari casi di violenza/sopraffazione, 17, cioè lo 0,4% del totale. A proposito di violenza essa si interseca con mercificazione solo in un caso, segnalando come sia rara una visione brutale del sesso mercenario (anche se vedremo che non è mai privo di squallore). Questo rispecchia quanto le prostitute nel nostro cinema siano accessorie e quanto sia raramente oggetto di studio realistico la loro condizione, fatta verosimilmente di sfruttamento e violenza fisica. Casi rimasti fuori dal campione - per esempio la prostituta africana che aiuta Papero (Claudio Santamaria) in *Brutti e cattivi* e che viene brutalizzata dal suo "protettore" - sono indici di una generale forte marginalizzazione della categoria. Il maggior numero di intersezioni con mercificazione ce l'ha quotidianità, ben 9 casi, a indicare una sostanziale normalizzazione della frequentazione di prostitute quando non la narrazione della vita di una di esse. Ci sono poi 4 casi in cui si intersecano mercificazione e iniziazione e riguardano soprattutto adolescenti o under 16 che approcciano la vita sessuale partendo dalla strada: un caso è quello di Pio (Pio Amato) in *A Ciambra*, che ha il suo primo rapporto orale a 13 anni con una vecchia mercenaria. Tutte le altre intersezioni sono numericamente e qualitativamente irrilevanti.

5.4 Il sesso degli italiani

Esploreremo ora alcune di queste tipologie per come configurano una idea di sessualità all'interno del nostro sistema produttivo.

5.4.1 Almeno l'inizio: il sesso come iniziazione

L'iniziazione alla vita sessuale è ovviamente legata alla messa in scena dell'adolescenza, e non possiamo dunque esimerci dal valutare il tema in termini più ampi, considerando anche la scarsa presenza di *teen movie* nel cinema italiano. Mimmo Gianneri, nell'analisi qualitativa dei film del decennio 2000-2010 (quindi precedente al nostro) notava come «le storie d'amore [nei *teen movie*] sono di frequente più significative per le dinamiche interpersonali che creano, le amicizie, le invidie, le confessioni che per l'unicità dell'esperienza»¹⁷⁰. È proprio quello che si mette in luce nella nostra analisi.

La differenza significativa risiede nella totale assenza nel nostro campione di *teen movie* con protagoniste *bad girls* sessualmente attive: «le protagoniste di queste pellicole, violente e apparentemente senza valori, [...] si ingozzano di sesso come in un gioco di conquista [...] e sostanzialmente il desiderio di assimilarsi a un modello molto maschile di sessualità¹⁷¹».

Il punto cruciale è che non c'è traccia, nei film presi in esame, di sesso come forma emancipatoria (fatta eccezione, comunque puramente teorica, per *Capri-Revolution*¹⁷²). L'unico meccanismo che gli si avvicina è il sesso come riscoperta, come accade a Maria Beffardi (Alba Rohrwacher) nel rapporto con Marco (Davide Riondino) in *Bella addormentata*. Nel nostro campione non ci sono praticamente femmine protagoniste di *teen movie* (solo *Cuori puri* si confronta con il tema dell'iniziazione sessuale dal punto di vista femminile, e in parte *La ragazza del mondo*). Ma anche quando a esserlo sono i maschi, il sesso raramente ha il gusto di una scoperta, mentre di frequente è connotato come

¹⁷⁰ M. Gianneri, *Generi e generazioni* in G. Canova, L. Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano*, op. cit., p. 150.

¹⁷¹ Gianneri M, *op. cit*

¹⁷² Si veda De Gaetano, Roberto. *L'isola di Lucia*, "No Man's Land", 2018, 153.

negativo, squallido, alienante, apatico (da *A ciambra* a *La terra dell'abbastanza* gli esempi sono tanti). *Ali ha gli occhi azzurri* è una eccezione al cui interno però fa da contraltare la visione misogina del protagonista nei confronti della possibile vita sessuale della sorella minore: anche qui, come nei due film al femminile sopracitati, la cultura religiosa è l'ostacolo maggiore (in questo caso il fondamentalismo islamico e non quello cristiano) ma è presente una proficua ambiguità perché Ali vive la sessualità di coppia in modo autenticamente liberatorio e a suo modo romantico, nonché privo di retorica. Similmente dolce e catartico pare essere il primo rapporto intimo tra Pietro (Riccardo Frascari) e Chiara (Adriana Barbieri) in *Gli asteroidi*, ma la scena risulta marginale nella narrazione, in cui il disagio giovanile non è strettamente correlato alla vita sentimentale. Il punto di vista femminile sul sesso è ancora più traumatico. In *La ragazza del mondo* Giulia (Sara Serraiocco) masturba apaticamente il ragazzo che ama, mentre sul suo volto si va disegnando un incrocio tra la rassegnazione e il disgusto. In *Cloro Jenny* (ancora Sara Serraiocco) vive un atto intenso e passionale con un ragazzo appena conosciuto in piscina, ma niente fa pensare sia il suo primo rapporto, essendo il personaggio connotato peraltro come "giovane adulta" con responsabilità maggiori di quelle solitamente attribuite alla sua età. Questi due casi opposti legati alla stessa attrice sono emblematici: al netto del fatto che di sessualità adolescenziale si parla poco, la rappresentazione negativa interessa più l'esperienza della prima volta che la sessualità quotidiana di un giovane.

Come detto, nel nostro campione ci sono pochissimi film con protagonisti adolescenti e sono per la maggior parte dedicati a situazioni socialmente emarginate, cosa che pare incidere anche sulla messa in scena del sesso, legato a una dimensione di difficoltà, se non di mercificazione. Unica eccezione pare essere *Scusa ma ti voglio sposare*, in cui comunque la sessualità femminile non ha un ruolo predominante nonostante il tema della differenza d'età tra i partner sia centrale e potenzialmente scabroso. Un caso interessante è *Questi giorni*, che esplora la sessualità adolescenziale femminile anche come via di fuga dalla propria prigione familiare e sociale, ma non si parla propriamente di iniziazione

perché le protagoniste hanno già esperienza, tanto che una di loro sta uscendo da una relazione tossica.



Figura 2.5 Una storia d'amore. Che sia omosessuale non importa. O forse sì? In *Chiamami col tuo nome* Elio (Timothée Chalamet) e Oliver (Arnie Hammer) hanno rapporti sempre *off scene*, mentre quelli tra Marzia (Esther Garrel) e Elio sono *in scene*. Come mai? Il film di Luca Guadagnino, con la costruzione di un'arcadia che è una vera e propria messa in scena, una bugia, governata dai genitori *liberal* è un film dal respiro internazionale che si dimostra radicalmente italiano: tutto passa dalla famiglia, anche l'amore, anche il sesso.

Chiamami col tuo nome è anomalo sotto diversi punti di vista. Elio vive una doppia iniziazione, prima eterosessuale con 2 rapporti "*in scene*" e puramente fisici con Marzia (Esther Garrel), e poi omosessuale con Oliver (Arnie Hammer), di cui si innamora. La differenza tra i due tipi di iniziazione è evidente, non tanto per l'atto in sé ma di nuovo perché il sesso è un corollario, perfino in un film in cui la dimensione sessuale è esplicita. È il sentimento a differenziare le due esperienze, oltre che l'oggetto del desiderio. Il rapporto tra i due ragazzi è accettato dalla famiglia di Chalamet, molto liberale e di vedute aperte, e l'aspetto "proibito" quindi meno marcato. Ciò che rende la sessualità travolgente è il loro sperimentare diversi modi di viverla: sono presenti una scena di sesso orale e una di autoerotismo ispirata a letture "classiche" dell'omoerotismo (come lo

scandaloso *Armance*, opera prima di Stendhal). La “scena della pesca” è emblematica per il suo forte valore simbolico: il frutto ha una forma che nel linguaggio comune è di frequente associata a quella delle natiche e Elio lo usa per masturbarsi e poi eiacularvi dentro. Oliver assaggia il frutto e quello che pareva essere un eccentrico atto solitario torna a far parte di un intimo gioco di coppia, in un contesto di scoperta di sé e delle possibilità del sesso.

L’iniziazione come mercificazione è presente, come dicevamo, in casi di emarginazione sociale. Tolto il già citato *A Ciambra*, particolarmente crudo, è il caso di nominare l’agghiacciante manipolazione sessuale collettiva di *I figli della notte*, dove gli studenti di un collegio maschile alto-borghese sono ingannati dagli adulti che pagano donne per cominciarli al sesso, e il meno negativo approccio alla prostituzione di Luca Bertacci (Gabriele Spinelli) in *L’ultimo terrestre* (2 rapporti di cui 1 interrotto da una telefonata). C’è poi il caso grottesco del figlio introverso e represso di Cetto in *Qualunquemente* (Davide Giordano), spinto dal padre a frequentare una prostituta, esperienza che - insieme a quella della prigionia, sperimentata sempre per colpa del padre - lo (de)forma al punto da trasformarlo in un clone del modello machista di riferimento: la metamorfosi del giovane maschio italiano è completa.

Citiamo alla maniera d’elenco certi casi in cui la perdita della verginità non è centrale nel film, ed è presente di sfuggita, esulando dal discorso fatto sulle storie di vita adolescenziale. In *Un giorno all’improvviso* il protagonista Antonio Improta (Giampiero De Concilio) tenta di avere un rapporto con la fidanzata Claudia (Alessia Quaratino) prima che lei lo lasci, mentre Nina (Chiara Passarelli) e Patrizio (Emanuele Propizio) in *Genitori e figli – Agitare bene prima dell’uso* :) proseguono la loro relazione dopo averla convalidata con il sesso.

Sono rarissimi i casi di iniziazione adulta: avviene come contrasto comico scatenato dall’anomalia della verginità maschile in età matura, fenomeno che per il machismo del cinema comico è naturalmente ridicolo, come per Lello (Enzo Salvi) in *Matrimonio al Sud*.

Non si può non citare l'unico caso in cui la perdita di verginità femminile - pur partendo da un contesto di oppressione e adeguamento ai canoni estetici patriarcali - si ribalta in una radicale presa del potere con cui la femmina manipola il partner e lo soggioga al proprio desiderio: Dora, da vecchia arpia, si trasforma in una bellissima donna botticelliana (Stacy Martin) vendicandosi sul re di Roccaforte (Vincent Cassel) e costringendolo al matrimonio per merito dell'amplesso. Succede in *Il racconto dei racconti*. Che, non a caso, è un film favolistico.

5.4.2 Sono tornato o il sesso come riscoperta

Ovvero il sesso come tappa di processo di crescita interiore ed esteriore, di rivelazione di aspetti ignoti o ignorati, a se stessi, al partner, alla società. Questo elemento, in linea con la natura corollaria del sesso fin qui delineata, non è centrale nel cinema nostrano, ma presenta una casistica degna di interesse.

Maria Beffardi (Alice Rohrwacher) in *Bella addormentata* è una giovane attivista *pro-life* che manifesta contro l'eutanasia che i familiari e i medici intendono attuare sul corpo in coma da anni di Eluana Englaro. Il padre, Uliano Beffardi (Toni Servillo), ex socialista ora affiliato a Forza Italia, la pensa diversamente, anche per drammatici motivi personali, tanto da pensare di dimettersi dal partito. Alla giovane capita di incontrare un coetaneo, Roberto (Michele Riondino), che manifesta per difendere la posizione contraria alla sua, tra i due nasce un'intesa. Una volta consumata la loro prima notte d'amore in hotel, lei comincia a guardare il mondo da una prospettiva differente, e forse capisce meglio il rapporto tra i suoi genitori (Uliano pratica, su sua richiesta, l'eutanasia alla moglie malata terminale). In questo film abbiamo uno dei rari casi in cui il sesso, forse un primo rapporto, è una delle vie tramite le quali un personaggio comprende la realtà intorno, cresce e matura, accogliendo la diversità altrui e riscrivendo l'economia dei suoi rapporti umani. Lo stesso vale per Augusta (Jasmine Trinca) che, in *Un giorno devi andare*, si imbarca in un classico viaggio «per ritrovare se stessa» in Brasile, compiendo un autentico percorso spirituale:

in un villaggio dell'Amazzonia ha un rapporto con un indio e di nuovo il sesso (occasionale e privo di coinvolgimento emotivo) è viatico di ridefinizione identitaria, un accesso allo spirito dal sapore mistico. Talvolta la riscoperta di sé significa rendersi conto degli errori commessi e uscire da una situazione problematica: Fortunata (Jasmine Trinca, nel film eponimo), succube sessualmente del violento ex compagno (Alessandro Borghi), trova nella passionale storia con Patrizio (Stefano Accorsi) lo slancio per rimettere in prospettiva la propria vita (anche se la tossicità e la violenza torneranno, facendole pagare il conto). Romano (Carlo Verdone) in *La grande bellezza* è succube di una donna che non lo ama e lo sfrutta soltanto: in seguito a un atto sessuale particolarmente squallido (lei lo masturba contro voglia) prende consapevolezza del loro rapporto e la lascia. In questo caso è un'esperienza sessuale frustrante a far accedere al cambiamento. Vale la pena segnalare poi due casi radicali. In *The Place* suor Chiara (Alba Rohrwacher), alla ricerca di un dio di cui ha smesso di sentire la voce, dismette gli abiti monastici in seguito al rapporto sessuale con l'uomo che incontra e scopre di amare: qui la soluzione all'ostacolo religioso è l'abbandono della fede per l'amore, tramite il piacere corporale. Infine lo scambio di corpi (e quindi di genitali) tra Andrea Rossini e Silvia Valente (Pierfrancesco Favino e Kasia Smutniak) in *Moglie e marito* in cui i due, l'uno nel corpo dell'altra, ritrovano la sessualità sopita da tempo. Nonostante non sia sottolineato l'elemento di *queerness* che si cela in questa inversione, va comunque segnalato come caso assolutamente eccentrico di riscoperta del sesso tramite un corpo altro.

Ci sono poi riscoperte sessuali che possiamo dire meno identitarie e rivoluzionarie, prossime al risveglio di una coscienza intorpidita. In *Baciami ancora* Paolo (Stefano Accorsi) è il tipo del quarantenne confuso e disorientato, che ritrova in un vecchio amore, incontrato sessualmente, la passione e un senso perduto. A un ulteriore Paolo, sempre interpretato da Accorsi, succede lo stesso anche in un film successivo di Muccino, *A casa tutti bene*, con una cugina con la quale in gioventù c'era stato un timido bacio. Lo stesso vale per Marcello e Silvia (Claudio Bisio e Anna Foglietta) in *Confusi e felici* e per Ezio (Fabio De Luigi)

in *Happy Family*, che finisce per innamorarsi di un personaggio che sta scrivendo, Anna (Valeria Bilello). In *Immaturo – il viaggio* Piero (Luca Bizzarri) trova in un rapporto occasionale la chiave che spiega tutte le sue relazioni passate. Possono essere anche rapporti illeciti a innescare un cambiamento: in *Il capitale umano* il sesso tra Carla Bernaschi (Valeria Bruni Tedeschi) e l'amante Donato Russomanno (Luigi Lo Cascio) sullo sfondo di *Nostra signora dei Turchi* di Carmelo Bene è in contrasto con il pietoso e triste cenno di sesso che il marito di lei (Fabrizio Gifuni) tenta in una scena precedente. La donna riscopre non solo il proprio corpo e il proprio desiderio ma anche antiche passioni (l'amante è un professore di teatro, lei ha un passato da aspirante attrice). Roberto (Riccardo Scamarcio) in *Manuale d'amore 3* mette in crisi il rapporto con la futura moglie perché ritrova il piacere del corpo con Micol (Laura Chiatti), come Marta Taramelli (Vittoria Puccini) in *Tutta colpa di Freud* con il compagno sordomuto Fabio (Vinicio Marchioni).

Nel nostro cinema la riscoperta raramente avviene in tarda età, in linea con lo scarso interesse per la vita concreta degli over 60: Alberto Mascolo (Sergio Fiorentini), padre dei tre protagonisti di *Io, Loro e Lara* trova in una donna giovane, Olga, una seconda vita, così come Adam (Robert De Niro) con la vicina Monica Bellucci in *Manuale d'amore 3* e Nicoletta (Carla Signoris) con il collega vedovo e galantuomo Renato (Giuseppe Cederna). In *Vacanze ai Caraibi – Il film di Natale* Fausto (Luca Argentero) e Claudia (Ilaria Spada), ex-amanti, scoprono di essere co-dipendenti sessualmente nonostante non si sopportino caratterialmente.

In conclusione bisogna far menzione di situazioni oltremodo classiche che vedono la riscoperta di una dimensione sessuale in una vita matrimoniale spenta. Gli esempi enumerano molte commedie di successo, da *Femmine contro maschi* a *Indovina chi viene a Natale?* passando per *Happy Family*, *Mamma o papà?* e *Maschi contro femmine*. Vale la pena citare la Nanà di *Matrimoni e altri disastri* (Margherita Buy), che riscopre il piacere in un rapporto occasionale con un tecnico, e solo poi col marito.

In generale in un cinema in cui il «sesso come perdizione [...] può portare a inevitabili gravidanze punitive» e altri drammi, e in cui è forte l'associazione con la «cattiva strada» il rapporto carnale emancipa raramente, e i casi di riscoperta in ambito matrimoniale sono quelli a maggior frequenza. Quando troviamo una visione alternativa è spesso coinvolta anche il sentimento, non solo il corpo.

5.4.3 Il mestiere più antico

Come abbiamo visto le prostitute (includendo anche i rari gigolò) tra i partner dei personaggi sono 26, ovvero l'8% del relativo campione, mentre tra i personaggi schedati sono 12, ovvero l'1,05% del campione generale. Solo 3 di loro sono protagoniste. Escludiamo le tante prostitute marginali ma non i riferimenti diretti o meno alla loro frequentazione *off scene* da parte di uomini (20 casi cioè quasi l'80% del totale delle prostitute considerate come partner) di status sociale trasversale, dall'imprenditore Genziano (Marco Bonini) di *Diciotto anni dopo* al Ruggero De Ceglie (Francesco Mandelli) nel dittico *I soliti idioti*, giù fino a Luigi (Marco Leonardi) di *Anime nere*. Non mancano naturalmente gli uomini di potere, anche se in numero minore alle aspettative, dal caso eclatante del Berlusconi di Sorrentino (Toni Servillo) in *Loro*, alla sua versione grottesca della trilogia "qualunquista" di Cetto (Antonio Albanese), fino all'onorevole Filippo Malgradi (Pierfrancesco Favino), che fa sesso a tre con due prostitute (di cui una minorenne) in *Suburra*, così come i festini privati del Re (Marco Messeri) in *Il principe abusivo*. Uomo di potere - prima di divenire collaboratore di giustizia - è anche Tommaso Buscetta in *Il traditore* (Pierfrancesco Favino), che in un'analisi ricorda una performance con una prostituta in galera, mentre il cadavere di un vecchio detenuto giaceva nella cella.

Tra le poche prostitute con una propria identità c'è Gilda (Claudia Gerini) di *Amiche da morire*, *black comedy* tutta al femminile e tra i pochi prodotti privi di moralismo (le protagoniste uccidono uomini come fosse un gioco fin da subito), consapevolissima delle proprie competenze, che usa per istruire la verginella

Crocetta (Sabrina Impacciatore). In una scena di sesso con Nico Malachia (Vinicio Marchioni), ispettore di polizia che alla fine nemmeno la paga, non possiamo che provare empatia per la lavoratrice defraudata del giusto compenso. In un'atmosfera plumbea operano Angelica (Alba Rohrwacher) in *Figlia mia*, ma anche Alice (Paola Cortellesi) in *Nessuno mi può giudicare*, che sotto il gioco della commedia conduce un discorso moralmente ambiguo sulla autodeterminazione del corpo della donna: il personaggio vive di contrasto caratteriale con Anna Foglietta, collega avveduta e scafata, che le tramanda parte del mestiere. Come al solito il rientro nell'alveo rassicurante della coppia borghese conduce il film a un lieto fine, con l'impressione che la protagonista non abbia scoperto nulla su di sé, ma abbia solo imparato solo a empatizzare con chi - come lei all'inizio - non ha «possibilità di scegliere» una vita diversa: la liberazione lascia spazio al patetico. Unico caso di sex worker “moderna” è la cam-girl (Laura Chiatti) di *Io, loro e Lara*, mentre i due gigolò del campione sono il drammatico Franco Cultrera (Paolo Briguglia) in *Malarazza - Una storia di periferia*, di cui è protagonista, e il comico Domenico Segato (Marco Giallini) di *Posti in piedi in paradiso*.

Segnaliamo come sempre i casi anomali. Il professor Fiorito (Roberto Herlitzka) di *Il rosso e il blu* è solito ricevere prostitute in casa, ma alla fine scopriamo che non intrattiene rapporti con loro. E non possiamo non citare quello che è il caso maggiormente sconcertante del campione, la Maria (Micaela Ramazzotti) di *Una famiglia*, che è costretta a fare sesso col marito (Patrick Bruel) perché lui possa perpetuare il commercio di figli: l'abuso sessuale è il tramite di un abuso indicibile.

5.4.4 Famolo strano: le chiamano “pratiche alternative”

Pur se statisticamente poco significativi citiamo i casi in cui le scene di sesso non si limitano al solo atto di penetrazione vaginale.

Il sesso orale è scarsamente presente, con 12 occorrenze, di cui certe - connotate negativamente - già indicate al paragrafo mercificazione. Come atto normale, privo di sottolineature giudicanti, è presente solo in 4 occasioni. In *Miele* in un soddisfacente rapporto di coppia tra il personaggio della protagonista Jasmine Trinca e il suo compagno. In *Euforia* con il personaggio di Matteo (Riccardo Scamarcio) che pratica una *fellatio* a un conoscente occasionale, interrotta per incomprensioni tra i due: il personaggio è problematico in sé (e probabilmente bipolare) e il sesso pare uno dei suoi sfoghi alienanti, ma la regista (Valeria Golino, la stessa di *Miele*) non ne offre una visione degradante. È accennato del sesso orale nel rapporto tra Pierfrancesco Favino e Carolina Crescentini in *Baciarmi ancora* anche se il rapporto tra i due è rappresentato come fortemente tossico. Infine è molto presente nelle due scene dedicate al rapporto sessuale tra Adriana (Giovanna Mezzogiorno) e Andrea (Alessandro Borghi), che contengono un *cunnilingus* e due reciproci *rimjob*. In bilico con la categoria mercificazione il personaggio di Giulia Valentini, in *Un giorno devi andare*, pratica una *fellatio* al limite del consensuale a un influente politico per ottenere uno scatto di carriera. Segnaliamo poi l'unico caso felice (oltre a quello di *Napoli velata*) di *cunnilingus*, naturalmente in un film di Luca Guadagnino, *A Bigger Splash*. Marianne Lane (Tilda Swinton) riceve sesso orale dal suo compagno, pratica che è solo parte di una relazione sessualmente molto attiva e soddisfacente, in cui la carnalità è reputata come essenziale. La scena è un contraltare all'unico rapporto che vediamo tra Swinton e l'ex Harry Hawkes (Ralph Fiennes), che non accetta di averla persa e dopo tentativi fallimentari la violenta: sono due idee di sesso opposte, il cui divergere non sta solo nei sentimenti (Swinton dice di frequente di provare ancora amore anche per Harry) ma nel consenso.

Il sesso anale è praticamente non pervenuto. È probabile sia suggerito (si pensi al rapporto in piscina di *Cloro* o al rapporto tra Andrea e Adriana in *Napoli velata*) ma non è esplicitato, se non quando se ne debba dare una versione degradante. Fa sesso anale il protagonista di *Malarazza - Una storia di periferia* per lavoro, così come Scamarcio in *Pericle il nero*. Caso interessante quest'ultimo in cui un uomo

fa di professione «il culo alla gente» (come si premura di esplicitare nell'incipit) praticando sodomia a nemici del suo boss, in una maniera che naturalmente non ha nulla di erotico. Quando vorrebbe avere un rapporto con una donna che lo attrae, non ci riesce e la costringe a girarsi per penetrarla analmente, riprendendo così la sua pratica abituale “aberrante”.

Ancor meno frequenti sono le pratiche sadomasochistiche, che sono solo accennate (il personaggio di Lucia Ocone in *Poveri ma ricchissimi*, la performance comica di Paola Cortellesi in *Nessuno mi può giudicare*). C'è Francesco (Raoul Bova) in *Scusate se esisto* che sembrerebbe dedito alla pratica, ma l'argomento presentato come una eccentricità tanto quanto la bisessualità.

Tra le scene fuori dagli schemi è da segnalare il *Tinder date* di Guglielmo (Carlo Verdone) in *Benedetta follia*, con una donna erotomane che usa il suo cellulare come *sex toy*, momento che rientra nel rodato meccanismo comico verdoniano dell'uomo di tempi andati basito di fronte a una modernità prepotente e disinibita (modernità che è comunque uno dei pochi autori italiani a documentare). È questa una delle rare istanze tecnologiche connesse alla sessualità insieme al sesso telefonico dei coniugi Carlotta e Lele (Anna Foglietta e Valerio Mastrandrea) con i rispettivi amanti in *Perfetti sconosciuti*.

Infine ci sono i casi di gerontofilia, tutti messi in scena come comica devianza. Il giovane Andrea Liuzzi (Francesco di Raimondo) di *Belli di papà* riesce ad avere rapporti sessuali (promiscui e frequenti) con donne mature che dalla rettrice della sua facoltà passano alle signore di paese alle quali vuole vendere un unguento (anche questo un caso in bilico con una gioiosa *mercificazione*): lo fa con piacere, ma la causa, dice, è l'abbandono da parte del padre. Cecco (Massimo Ceccherini) in *A Natale mi sposo* rifiuta la prorompente Paloma (Elisabetta Canalis) preferendole l'ottuagenaria madre di Antonio (Vincenzo Salemme). Infine, in *Natale da Chef*, c'è una classica ronde di equivoci intorno al corpo di un'anziana signora (Milena Vukotic) scambiata per una giurata da corrompere sessualmente. Non solo la sessualità degli anziani è scarsamente rappresentata, dunque, ma il loro poter essere oggetti del desiderio è messo in burla.

5.5 Porno quando non sei intorno

Secondo una ricerca condotta da Kaspersky nel 2019 su 1000 italiani il 55% ha ammesso di fare uso abituale di pornografia¹⁷³, dato rinforzato dalle annuali rilevazioni di Pornhub che già nel 2016 rilevava un aumento anche del consumo da parte femminile in Italia (23% contro il 77% dei maschi)¹⁷⁴. Nonostante questi numeri indichino una dimensione quotidiana del consumo del porno nel cinema italiano preso in esame, si guarda al porno come a una eccentricità, una curiosità da celare, uno scandalo non riconciliabile con la vita borghese. La pornografia non è mai un discorso. Quando vediamo un set porno è una cornucopia *kitsch* di desiderio “altro da noi” (Max, Filippo Timi, e il suo porno ambientato nella Roma antica in *Com'è bello far l'amore*) oppure è conforme a una visione degradata, apatica e fredda dei rapporti umani, del tutto simile alla squallida rappresentazione della mercificazione (si pensi all'orgia sul set vista con gli occhi del protagonista confuso e “oggettificato” di *Pericle il nero*). La commedia di Fausto Brizzi è l'unico film che fa del porno un tema, non dandone una versione edificante: i pornodivi messi in scena sono caricaturali, le pornodive ochette stupidine. Anche l'idea di sessualità alla fine è quella monogamica e borghese e i protagonisti non esplorano mai davvero desideri sommersi e possibilità alternative: la “fantasia” alla fine si riduce al fare caricatura di situazioni tipiche della pornografia eteronormativa standard californiana, che il più delle volte sono in partenza già parodistiche in quegli stessi prodotti (l'idraulico e il pizzaiolo)¹⁷⁵. Unica notazione interessante uscita a riguardo dal *corpus* del nostro cinema è un'osservazione puramente teorica, fatta da una scrittrice femminista in *Viaggio sola*. Non condanna la pornografia, ma solo la prevalenza dello sguardo maschile nella rappresentazione dei corpi femminili

¹⁷³ <https://www.kaspersky.it/about/press-releases/2018_indagine-kaspersky-lab-un-italiano-su-due-infettato-da-virus-durante-la-visione-di-contenuti-pornografici> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

¹⁷⁴ <<https://www.pornhub.com/insights/2016-year-in-review>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

¹⁷⁵ Si veda soprattutto D. Jeffries, *This looks like a blowjob for Superman: servicing fanboys with superhero porn parodies*, “Porn Studies”, 3:3, 2016, pp. 276-294

all'interno dei porno di maggior consumo: la sua idea libera di sessualità ha poi un'influenza sulla protagonista Irene (Margherita Buy).

5.6 Coito interrotto

Abbiamo deciso di calcolare anche i rapporti sessuali interrotti. Perché? Perché riteniamo siano un motore narrativo fondamentale, specie nella commedia, e siano rivelatori dell'idea di sessualità presente nel cinema in esame. Abbiamo classificato i tipi di interruzione in 5 categorie:

Incidente/sfortuna	I casi in cui l'interruzione non è voluta dai partecipanti né è dovuta all'intervento esterno	27,5%
Problemi fisici	Difficoltà di erezione nell'uomo o dolore nell'atto da parte della donna	17,5%
Rifiuto		15%
Colti in flagrante	Un terzo personaggio ne scopre altri due prima che possano consumare	25%
Terzo in comodo	La presenza di un terzo nel letto o nella stanza impedisce il rapporto	15%

Ci concentreremo sulle commedie, perché la frustrazione sessuale dovuta all'interruzione è un meccanismo che informa il nostro cinema comico

nazionalpopolare fin dai tempi della commedia sexy. Il cinepanettone prima, e i suoi tardi epigoni poi, ne han raccolto l'eredità e - a dispetto della volgarità e sconcezza imputategli - non ha praticamente mai messo in scena l'atto sessuale, ma solo il desiderio di compierlo, lasciando il maschio ipersessualizzato di frequente frustrato e ancor più desiderante. Si possono fare svariate ipotesi sul perché di tale meccanismo: può essere correlato al target di riferimento, desideroso di uno scandalo che sia "accettabile", di un *vorrei ma non posso*, o ancora alla repressione sessuale insita nel pansessualismo erotomane dell'immaginario del maschio italiano, per cui si parla molto di sesso e se ne fa poco (anche nei film, dicono i nostri dati). Difficile a dirsi. Riportiamo però certi casi emblematici del nostro campione. Erede del cinepanettone di seconda ondata alla Neri Parenti, *A Natale mi sposo* non mette in scena solo la frustrazione delle maschere comiche (da quella di Antonio e la sua amante al caso del gerontofilo Cecco), ma anche quella delle nuove leve, l'apertura giovanile del filone, il *côté teen movie*: nello specifico Fabio e Chris (Jacopo Sarno e Lucrezia Piaggio) non riescono mai a consumare a causa delle interruzioni accidentali e comiche degli altri personaggi. Un classico colpisce Antonio (Vincenzo Salemme) e Nino (Ricky Memphis) in *Mai Stati Uniti*: non riescono ad andare con due prostitute, fanno "cilecca". L'Alberto Nardi di *Aspirante vedovo* (Fabio De Luigi) ha un'amante fissa, tonta, esigente e provocante ma i due sono interrotti dai genitori di lei. In *Buona giornata*, Luigi Pinardi (Vincenzo Salemme) è sorpreso dalla moglie e costretto a spacciare la professionista per una sua figlia perduta. La frustrazione del cinepanettone si estende anche ai personaggi che ci si aspetta, semplicemente facciano sesso: succede a Gegè (Paolo Conticini) in *Matrimonio al Sud*, interrotto sia quando concupisce Giulia Colombo (Debora Villa) sia quando lo fa con Anna Caprioli (Barbara Tabita). Di grana grossa è poi la scena dell'aggressione sessuale del personaggio di Juanita (Virginia Raffaele), macchietta impietosa di una colf straniera, verso il povero Andrea in *Com'è bello far l'amore*, reo di aver esagerato col profumo afrodisiaco; su consiglio del pornodivo Max, Andrea si cosparge di questo unguento miracoloso che sembra

non avere nessun effetto sulla moglie ma attira la colf, rifiutata a scapaccioni e pedate.

L'espedito dell'interruzione è tanto connotato in direzione del farsesco da portarne i connotati anche in film che si vorrebbero maggiormente sofisticati: così è per il professore Ernesto (Marco Giallini) in *Beata ignoranza*, colto in flagrante con la collega (Valeria Bilello) su una cattedra, ma anche nel musical *Ammore e malavita*, in cui la grottesca coppia formata da Donna Maria e Don Vincenzo Strozzone (Claudia Gerini e Carlo Buccirosso) non riesce a consumare per i numerosi problemi causati da un sicario ribelle.

Il meccanismo fa il giro e diventa raffinatamente meta-comico in un film di Checco Zalone: in *Quo vado?* il rapporto è interrotto, per una volta, proprio dal maschio (lo stesso Zalone) *posto fisso* che rifiuta l'oscena proposta della dirigente (Sonia Bergamasco) che, esasperata, era ricorsa *in extremis* alle arti seduttive femminili per fargli firmare le dimissioni. Il rifiuto è avallato dalla voce al telefono dal senatore Nicola Binetto (ovvero Lino Banfi), che suggerisce a Checco di mettersi in malattia per rinviare, ancora una volta, la firma. Una scena di sesso interrotto in cui non è il desiderio sessuale del maschio, a essere frustrato, ma il desiderio strategico di una donna. Ed è, inoltre, quello tra Banfi e Zalone, un paradossale passaggio di testimone da parte di uno dei grandi caratteri sessualmente frustrati della commedia popolare. La risata nasce dal contrasto con l'immagine stereotipata del maschio italiano necessariamente ossessionato dal sesso, certo, ma oggi - suggerisce Zalone - ancor più dalla stabilità economica. È un'invenzione comica, questa, che mette in dialogo memoria del passato cinematografico e critica al presente, rovesciando in modo acutissimo le aspettative dello spettatore.

5.7 Cinque film

5.7.1 *Mine vaganti* di Ferzan Ozpetek (2010)

«Nonostante sia stato presentato in una grande retrospettiva al MOMA nel 2008, i suoi film di successo commerciale e ben finanziati sono abitualmente criticati per le loro storie poco impegnate e le loro strutture estetiche che, almeno superficialmente, pare facciano poco del lavoro che il *queer* come categoria contestataria dovrebbe aspirare a fare». Scrive questo Derek Egerton Duncan nell'introdurre la figura di Ferzan Ozpetek¹⁷⁶ nel suo saggio *The Queerness of Italian Cinema*¹⁷⁷. Aggiunge Pier Maria Bocchi su "Cineforum", in un articolo tra l'altro ineditamente positivo nei confronti di un'opera dell'autore: «[il film] viene per di più da un regista che per una decina d'anni è stato il simbolo coccolato di una sottocultura *queer* arrivista e dalle aspirazioni di potere, e contemporaneamente lo specchio per le allodole di un'egemonia di pensiero fintamente aperto alla disuguaglianza: la sorpresa è benvenuta due volte¹⁷⁸». È evidente che la chiave per comprendere il cinema del regista italo-turco, per non chiudergli la porta in faccia e dargli dell'agio, non sia quella di esigere da esso un antagonismo militante: piuttosto è quella di guardarlo come un cinema mainstream d'autore che slitta (non è forse il *queer* una questione di slittamento?) verso luoghi, temi, figure che di solito non comprende. Un cinema che si muove tra il nazionalpopolare e il midcult, e che cerca dunque d'essere integrato per muoversi, modulando il già noto, verso quello che il mainstream usualmente non accetta. È dunque fondamentale, per esempio, considerare il lavoro del regista sui corpi divistici maschili italiani: il fatto che attori come Riccardo Scamarcio (in *Mine vaganti*)¹⁷⁹, Stefano Accorsi (*Le fate ignoranti*)¹⁸⁰, Pierfrancesco Favino

¹⁷⁶ Il testo di riferimento sul cinema di Ferzan Ozpetek è a mio avviso R. Calabretta-Sajder, *Divergenze in celluloido: Colore, migrazione e identità nei film gay di Ferzan Özpetek*, Mimesis, Milano, 2018

¹⁷⁷ Vedi D. Duncan, *The Queerness of Italian Cinema*, in F. Burke (a cura di), *A Companion to Italian Cinema*, John Wiley & Sons, New York, 2017

¹⁷⁸ P. M. Bocchi, *Mine vaganti: La prepotenza del coming out*, in "Cineforum", n.493/2010, pp. 33-35

¹⁷⁹ Vedi Reich J., O' Rawe C., (a cura di), *Divi - La mascolinità del cinema italiano*, Donzelli, Roma, 2015

¹⁸⁰ Per uno studio del percorso divistico di Riccardo Scamarcio si veda C. O'Rawe, *Forms of Actorly Celebrity: La costruzione dell'immagine divistica di Elio Germano e Riccardo Scamarcio*: in P. Armocida, A. Minuz (a cura di), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo: storia, performance, immagine*, Marsilio, Venezia, 2017, pp. 235-45

(*Saturno contro*¹⁸¹) o Luca Argentero (*Le fate ignoranti*, *Saturno contro*) possano interpretare personaggi omosessuali significa attentare all'immagine del divo come *latin lover* e avvicinare, diremmo didatticamente, al grande pubblico una possibilità d'orientamento sessuale non etero tramite figure amate, seguite, desiderate. Tra i film di Ozpetek considerati nel nostro campione, *Mine vaganti* è quello che apre il decennio, ma anche quello che si pone questioni su diversi temi affrontati nel corso di questo capitolo. Il film comincia con le immagini (girate con canonico effetto vintage) di una sposa (Laura Chiatti) che fugge da un matrimonio, raggiungendo quello che si presume essere l'amante e tentando il suicidio. Sono ricordi che appartengono alla nonna (Ilaria Occhini) della famiglia Cantone, alto borghesia pugliese, fatta di ricchi imprenditori. Il nucleo familiare, composto da donne (la madre, Lunetta Savino, la zia zitella, Elena Sofia Ricci, la sorella, Bianca Nappi) e uomini (il padre, Ennio Fantastichini, il figlio Antonio, Alessandro Preziosi, il genero, Massimiliano Gallo), viene raggiunto da Tommaso (Riccardo Scamarcio), trasferitosi a Roma per studiare economia e commercio. Bugia: Tommaso non è a Roma per quello. Voleva essere libero: di laurearsi in lettere, di diventare scrittore (e quindi non assumere il controllo della fabbrica di famiglia) e di essere omosessuale. Intenzionato a fare *coming out* durante una cena importante, in cui i Cantone dovrebbero chiudere un rapporto con i futuri soci in affari, Tommaso è anticipato da Antonio che, per precedere la presa di parola del fratello, si dichiara omosessuale di fronte ai commensali. La rivelazione, oltre a sorprendere Tommaso, spinge il padre al rifiuto del figlio e gli porta un infarto. Come di frequente accade nelle commedie italiane (e *Mine vaganti* è la commedia di Ozpetek) la rappresentazione dell'omosessualità, soprattutto quando ridotta a macchietta o allarme, come nei cinepanettoni, serve soprattutto a smascherare l'inadeguatezza di una retriva mascolinità italiana¹⁸², come uno strumento per verificare la stasi di uno stereotipo chiuso su se stesso. In questo caso l'allarmismo, l'idea macchiettistica di omosessualità («quello non faceva un gesto, si vestiva pure normale, per nascondercelo» dice il padre incredulo del *coming of out* del figlio) è appannaggio di una cultura vetusta,

¹⁸¹ *Le fate ignoranti* (2001)

¹⁸²cfr. A. O'Leary, *op.cit*

retrograda, di paese prima che di provincia, impaurita dalle voci, paralizzata dal «cosa dirà la gente». È inoltre interessante notare come, dopo il discorso a tavola di Antonio, al fine di rincuorare il padre di famiglia la cognata si lascia andare questa frase: «Ho letto che la metà della popolazione italiana è bisessuale». Ancora una volta la possibilità della bisessualità è usata come tentativo di lenire l'eccessivo allontanamento dalla norma etero: Ozpetek, come a riconoscere questo automatismo, ci gioca in modo provocatorio, instaurando una sottotrama in cui pare poter nascere un rapporto sentimentale tra Alba (Nicole Giraud) e Tommaso. Ma quello che finisce per legare i due è una sorta di comunanza *queer*, un vedersi differenti da quel consesso sociale, un reciproco riconoscersi. Forse Alba è innamorata di Tommaso, sicuramente Tommaso le offre un bacio di sollievo di fronte a un momento di disperazione, ma la sua omosessualità è salda, non messa in discussione, non attentata. Ozpetek dà allo spettatore la possibilità della bisessualità, che il cinema italiano pare vedere come alibi prima che come orientamento, per poi sottrargliela drasticamente. C'è, infine, un ulteriore aspetto rilevante, ovvero che in un film incentrato sul *coming out* (uno improvviso, l'altro rimandato di continuo) Tommaso alla fine decida di rivelare non la sua omosessualità, ma qualcosa che è ben più importante, per lui: il fatto di volere fare lo scrittore e di non lavorare per la ditta di famiglia. Non è una banalità e non è una sconfitta: rispetta i limiti culturali del nucleo a cui appartiene, si distingue da esso, pone i suoi confini (che possono essere anche quelli di un uomo che vuole sottrarre al controllo della famiglia il proprio privato). «Il *coming out*», scrive Sergio Rigoletto in *Le norme traviate*, «nonostante continui a essere per molte persone un'esperienza di trasformazione e auto-realizzazione, può operare come un'imposizione normativa di totale leggibilità sulla propria identità. [...] Questa non-dichiarazione ha rappresentato per lungo tempo uno spazio di autonomia e libertà¹⁸³». E qui torniamo alla figura della nonna, su cui il film si apre e si chiude e che, al momento della morte, si palesa a Tommaso come fantasma. Il fantasma, centrale sia in *Magnifica presenza* sia in *Napoli velata*, e su cui anche questo film si chiude (la scena finale è un ballo tra morti e viventi),

¹⁸³ S. Rigoletto, *Le norme traviate - Saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Meltemi, Sesto San Giovanni, 2020 [opera consultata tramite e-reader]

è per Duncan «l'elemento maggiormente *queer*» del cinema di Ozpetek, quello con cui fugge alla norma del realismo, lo spettro che si muove sotto e sopra la superficie del mainstream. In questo caso ricorda al protagonista la cosa più importante. «Non bisogna fare quello che fanno gli altri, per essere felici», aveva detto al giovane. Nemmeno il *coming out*, dunque, se necessario.

5.7.2 *Nessuno mi può giudicare* di Massimiliano Bruno (2011)

«L'impressione è che registi e produttori abbiano intercettato l'interesse del pubblico per situazioni e contesti narrativi più in sintonia con la realtà sociale e politica del paese: se il cinepanettone, con le sue fughe verso mete lontane e il suo sfrenato edonismo anni ottanta, denuncia uno scollamento evidente dall'attualità, in questa sorta di new wave della commedia italiana emergono tematiche di stretto legame con la cronaca: precariato, raccomandazioni, prostituzione, terrorismo, corruzione politica e morale». Premette questo, Chiara Grizzaffi, nel suo articolo *Se non ora, quando? Indizi di un ripensamento del femminile attraverso la commedia*¹⁸⁴: *Nessuno mi può giudicare*, infatti, è per la studiosa un film strettamente legato allo scandalo delle escort legate a Silvio Berlusconi e a riflessioni su *Il corpo delle donne*¹⁸⁵. Un *instant movie*. Esordio cinematografico del comico e cabarettista Massimiliano Bruno, è uno dei film che salda la figura di Paola Cortellesi nel cinema italiano. Scrive Roy Menarini: «La escort di *Nessuno mi può giudicare*, l'architetto che si finge uomo di *Scusate se esisto!*, la tessile licenziata di *Gli ultimi saranno ultimi* (dove ha tentato senza fortuna la via del dramma), la burina di *Come un gatto in tangenziale* sono solo una parte di una galleria essenziale che annuncia e poi spiega la Terza repubblica. In ogni suo film ci sono élite sorde o ingiuste, piccoli e grandi fregature, collocazioni professionali detestabili, dinamiche di rispecchiamento sociale lucidissime. Tra le poche che probabilmente il pubblico percepisce come credibili

¹⁸⁴ Si veda L. Farinotti (a cura di), *op. cit.*

¹⁸⁵ *Il corpo delle donne* (2009) regia di Lorella Zanardo, Marco Malfi Chindemi, Cesare Cantù

in un paese divenuto maledettamente difficile da raccontare»¹⁸⁶. Nel primo di questi film, dunque, Cortellesi interpreta una donna borghese che, novella vedova di un marito imprenditore che la tradisce e le lascia in eredità solo debiti, è costretta a ridimensionare drasticamente il suo stile di vita e a mercificare il proprio corpo: da una villa in centro a un bugigattolo in periferia, dall'essere mantenuta al dover guadagnare per non perdere l'affidamento del figlio, dall'essere servita a proprio piacere a servire il piacere degli uomini in qualità di escort. In questo senso Cortellesi pare condurre lo spettatore, attraverso la commedia, verso la comprensione di un personaggio costretto a prostituirsi (un soggetto con dei moventi e non un mero oggetto sessuale): non si tratta dunque, naturalmente, di uno sguardo sul mondo della prostituzione, quanto di un compromesso tra un'attrice riconoscibile dallo spettatore come comica e «donna della porta accanto»¹⁸⁷ e, all'opposto, un personaggio che vende il proprio corpo, ancor prima che il chiacchierato concetto di escort (non considerando, secondo lo stretto sguardo sull'attualità di Grizzaffi, che le olgettine berlusconiane non si vendono per sopravvivere). C'è, alla base del film, l'ideale di una solidarietà tra ultimi, al di là di ogni morale sessuale: anche Giulio (Raoul Bova), scoperto che Alice si prostituisce, decide di non continuare a frequentare la donna, salvo poi accettare dei soldi dalla collega escort Eva (Anna Foglietta) al fine di salvare la sua attività e, infine, riaprire i rapporti con l'amata. Cortellesi e Bruno fanno commedia di una storia drammatica, mentre criticano via satira una mascolinità macchiettistica: il padre e marito imprenditore e traditore (berlusconiano?), la galleria di clienti che nasconde parafilie infantili e ridicolmente masochistiche, ma anche, in fondo e soprattutto, il personaggio di Raoul Bova. Giulio, personaggio a tutto tondo, aperto ai bisogni dei suoi clienti e della comunità, respinge con infastidito vigore i goffi ed eclatanti tentativi di Sofia (Caterina Guzzanti) di riconquistare Biagio (Valerio Aprea), dopo averlo tradito. Questa trama secondaria, che tramite i gesti fuori misura di Sofia pare essere un alleggerimento comico non centrale, è invece fondamentale per delineare il

¹⁸⁶ R. Menarini, *Qualcuno la può giudicare?*, in "Film Tv", n. 16/2019, p.11

¹⁸⁷ La definisce anche così D. Hipkins in *Paola Cortellesi: Fragmenting the "Latin Lover" in Italian Romantic Comedy*, in "L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes" Speciale/2018, pp. 81-96

personaggio interpretato da Bova e lo sguardo del film: Giulio, per difendere Biagio, sciorina epiteti insultanti nei confronti di Sofia, da lui ritenuta «una puttana», ed è solo dopo aver accettato i soldi da Eva e riaperto il rapporto con Alice che anche Sofia può essere reintegrata nella comunità. Si comprende meglio, facendo della protagonista Alice una sorta di inconscio dell'immagine di Sofia, un'ombra proiettata dalla morale retrograda maschile, il punto di un film, incentrato su una escort, che non mette praticamente mai in scena l'atto sessuale, se non denigrando e riducendo a burla certe pratiche, e che, con i suoi toni favolistici, di certo non si confronta con la reale situazione di una donna costretta a prostituirsi: l'obiettivo è far comprendere, al maschio italiano, anche a quello sedicente e ipocritamente progressista, che è possibile amare una donna che desidera («il fascino del muscoletto, la tentazione del sesso sfrenato, la seduzione della quantità»), cerca di spiegare Sofia nel suo videomessaggio a Biagio), ovvero quella che scambia per una «puttana». Nessuno la può giudicare (Sofia e Alice). Nemmeno Giulio. Sebbene il corpo attoriale di Cortellesi non sia messo in crisi da scene di sesso, è con una prostituta che lo spettatore è chiamato a identificarsi, e con i suoi tentativi di sopravvivere lavorando per plasmarsi al desiderio maschile: quando Eva spiega il lavoro all'apprendista Alice, deride il suo corpo (il poco seno, l'intimo non sexy, la mancata depilazione), sposando un ideale di certo non femminista, e quando Giulio scopre la sua attività durante uno spogliarello, è lei a sentirsi in colpa di essere la donna che performa, non Giulio l'uomo che consuma e che guarda. Come a dimostrare, volente o nolente, che questa comprensione della «puttana» è un piccolo passo, in un percorso ancora lunghissimo.

5.7.3 *Com'è bello far l'amore* di Fausto Brizzi (2012)

La commedia di Brizzi presenta un aspetto peculiare, come si è già avuto modo di accennare: il suo contenere un riferimento consistente al mondo della pornografia e il suo essere, al contempo, un emblema di conservatorismo. La trama racconta l'abituale calo della passione all'interno di un matrimonio

borghese, quello tra Andrea (Fabio De Luigi) e Giulia (Claudia Gerini). Quel che cambia, qui, è che Giulia, la moglie, è messa nella possibilità di chiedere aiuto, al fine di ravvivare il sesso con il compagno, a un vero esperto, ovvero l'amico Max Lamberti (Filippo Timi), pornoattore di fama mondiale. È dunque la donna a cercare un pieno soddisfacimento sessuale ed emotivo, mentre l'uomo è incline a vivere di una rendita grigia e monotona. Costretto a convivere temporaneamente con un uomo che è stato a letto con «5000 donne», Andrea lascia dunque che si manifesti, per contrasto all'ospite, il suo moralismo retrico e censorio, come a mascherare la propria fragilità virile con il timore per l'educazione del figlio adolescente, abituale consumatore dei porno di Max e che, intanto, persegue uno dei rari rapporti da *friend with benefits* del campione con una coetanea. Pur perseguendo un modello di mascolinità «frastagliato e contraddittorio» che ne fanno uno «dei performer più difficili da classificare in termini di identità di genere», il corpo di Filippo Timi è qui, secondo Scandola, addomesticato nelle sue eccentricità e esaltato nella sua virilità bestiale e parodistica¹⁸⁸. «Il cinema popolare [ha] sfruttato in senso comico proprio l'appeal erotico dell'attore [...], stella del porno e terapeuta sessuale delle coppie in crisi. Sotto la pella depilata di Max Lamberti, parodia non troppo nascosta di Rocco Siffredi, l'antidivo abbandona temporaneamente ogni incertezza in merito alla propria identità sessuale, getta definitivamente i panni dell'inetto e trascende anche la maschera del latin lover. Coperto soltanto da un asciugamano allacciato attorno alla vita, Max 25 è a tutti gli effetti l'archetipo del maschio alfa, stallone desiderato dalle donne e invidiato dagli uomini»¹⁸⁹. È dunque con questa tipologia di uomo ipervirile che Andrea, un Fabio De Luigi goffo, infantile, desessualizzato, si deve confrontare. Come ribadito da Scandola, il ricordo va a un'icona come Rocco Siffredi (anche il tipo di kolossal porno kitsch che gira Max Lamberti può richiamare certe sue pellicole¹⁹⁰) ma il rapporto è stretto e oltre gli stereotipi

¹⁸⁸ Vedi A. Scandola, *Il corpo estraneo di Filippo Timi. Mascolinità e performance* in P. Armocida, A. Minuz (a cura di), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo*, Marsilio 2017.

¹⁸⁹A. Scandola, *Masculin/Feminin - Le maschere di Filippo Timi*, in P. Armocida, A. Minuz, *op. cit.*, p. 350

¹⁹⁰ Si pensi per esempio al recente pornokolossal *Introspection* (2022), di 3 ore e 48 minuti di durata

delineati dallo studioso: Max 25 è sì come Rocco un concentrato di virilità impossibile da raggiungere, ma anche, come confermano anche sue ultime uscite pubbliche¹⁹¹, una personalità fragile e vittima del proprio libertinismo¹⁹². Non è un dato da sottovalutare. Nonostante sia l'unico film del campione a confrontarsi con la pornografia, non c'è nulla, in questo film, che non venga nobilitato dal sentimento: Andrea e Giulia si ritrovano dopo aver pensato di aver fatto un sesso finalmente appagante (sesso come riscoperta) con due sconosciuti, mentre in realtà erano l'uno in compagnia dell'altra, in una dark room concertata dal cupido Max; il figlio adolescente tramuta il proprio rapporto di "scopamicizia" in una relazione sentimentale; Max, pur essendo innamorato da sempre di Giulia, non cerca mai di sedurla, ma al contrario cerca di spingerla fino all'ultimo tra le braccia del marito. Gli unici personaggi che esprimono il loro desiderio slegandolo da qualsivoglia dinamica sentimentale sono due donne lasciate allo stadio di macchiette, sentimentalmente sole, lavorativamente sottoposte e rappresentate come caricaturali, *altre* rispetto al mondo messo in scena, fumettistiche, irreali: Juanita (Virginia Raffaele), la colf colombiana, e Vanessa (Giorgia Würth), la pornoattrice collega di Max. Quando Max sul finale chiede a Vanessa se abbia mai pensato a farsi una famiglia, lei dice che l'ha fatto, nel senso che se ne è portata a letto una intera. È il suggello di un film che ricostruisce una famiglia in crisi, e che lascia privi di famiglia, condannati a separare il sesso dal sentimento, i due pornoattori (oltre che la donna di servizio). Il sesso qui non emancipa, isola. A meno che non lo si faccia con sentimento. In un film che vede tra i protagonisti un pornoattore, che si apre con un prodromo sul rapporto tra cinema e sesso, e che, secondo moda del tempo, è stato girato e distribuito (anche) in 3D, è la non visibilità a garantire la riaccensione del desiderio tra i due coniugi: fanno sesso al buio, non si vedono. Ed è sempre in un cinema che Max proietta per loro il filmato (a raggi infrarossi) del loro atto

¹⁹¹ Per esempio l'intervista rilasciata al <https://www.raiplay.it/video/2022/11/Rocco-Siffredi---Belve-15112022-85b6eef7-27ae-438a-86da-7d9b93cf3a14.html> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

¹⁹² Per un'analisi della figura maschile per nulla scontata di Siffredi si rimanda a P. Adamo, // *porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Raffaello Cortina 2004, pp. 242-45.

sessuale rigenerante, per svelare le reciproche identità: se guardano un porno, guardano il loro, se devono fare sesso, lo fanno tra loro.

5.7.4 *Arianna* di Carlo Lavagna (2015)

Si tratta di un unicum nel panorama italiano e un caso raro anche in quello internazionale¹⁹³. Il film tratta una figura di intersessuale, la protagonista, la quale è nata con entrambi gli organi genitali, costringendo i genitori a prendere la decisione di deciderne il sesso biologico e quindi, necessariamente, il genere inteso come costruito sociale. La particolarità della protagonista diciannovenne interpretata da Ondina Quadri (corpo e viso androgini, e non nuova a ruoli simili)¹⁹⁴ è che è, al principio del film, inconsapevole di questa condizione, credendo di essere solo una giovane con un ritardo nello sviluppo. I genitori, e in particolare l'apprensivo padre (Massimo Popolizio), le tengono nascosta la sua natura. E si intuisce che il genitore, forte della sua professione medica, è in accordo col ginecologo della giovane¹⁹⁵, al fine che questa non scopra la verità. Arianna è però maggiorenne, il seno non le è cresciuto, non le è venuto il menarca: comincia a porsi delle domande. Il film è ambientato nel viterbese, in una vecchia casa di campagna dove la famiglia non tornava da tempo. L'opera prende quindi l'aspetto di un *coming of age* in un luogo fuori dal quotidiano, prossimo alla natura, in ogni caso isolato. In questo modo il percorso di Arianna appare come estremamente personale, slegato dalla pressione dell'ambiente: Lavagna, all'opera prima, smussa la componente sociale del trauma, elude la possibilità dello stigma, e si concentra sull'indagine della giovane, che cerca se stessa e il distacco psicologico e fisico dai genitori, dando esatta forma a quel che

¹⁹³ E. De Clercq, *Intersex in Fictional Films Throughout History: Towards a Cinema of Inclusion?* in M. Walker (a cura di), *Interdisciplinary and Global Perspectives on Intersex*, Palgrave MacMillan, Londra, 2022, pp. 17-38

¹⁹⁴ Interpreta un ermafrodito anche in *Amori e metamorfosi* (Y. Yariv, N. Dana, 2014).

¹⁹⁵ Si veda E. De Clercq, M. Favaretto, M. Luceri, *Toward an ethics of curiosity? The role of cinema in medical education on variations of sexual development*, in "Journal of contemporary medical education", vol. 10, n.4/2020, pp. 102-113

scrivono De Clerq, Favaretto e Luceri sulla rappresentazione degli intersessuali al cinema: «i film recenti si astengono dal trasmettere un'immagine stereotipata delle persone intersessuali (ad esempio, mostri, cattivi, criminali e femme fatale) ma tendono a concentrarsi sul viaggio dei giovani adulti alla scoperta di sé». È quando capisce di dover consultare autonomamente una ginecologa, da sola, non con il filtro di padre e madre, che Arianna scopre finalmente la verità. Nella acquisizione del fatto bruto della sua condizione, Arianna trova pace: ha tutti i tasselli per capire i perché dei suoi problemi, ha le basi per ripartire, per poter essere ciò che vuole, finendo anche per comprendere le difficoltà comunicative dei genitori, ma non perdonando il reiterarsi delle bugie, la messa in scena. Il film, tra i più carnali di tutto il campione, si concentra sul dramma corporeo, fisico, tangibile di Arianna: ne espone (con giusta distanza, in campi medi o a figura intera, senza feticismi e close up, comprendendo sempre il volto nell'inquadratura, la sua reazione, il suo paesaggio psicologico) il corpo, il suo tastarlo, testarlo, esplorarlo, cercare di capirne il funzionamento e le regole. Ci sono dei confronti fisici. Col personaggio della cugina (Blue Yoshimi), più piccola ma sviluppata e impegnata nei primi rapporti sessuali, uno dei quali spiato da Arianna, con curiosità più che con invidia. Tra le due si percepisce, oltre che una complicità da gioco infantile, anche una sottile e tenera tensione erotica, ragion per cui i dubbi sull'orientamento della protagonista rimangono anche nel finale. Poi ci sono i tentativi di fare sesso con Martino (Edoardo Valdagnini), sempre gentile e comprensivo (anche qui la pressione sociale è assente), nonostante per Arianna ogni tentativo di penetrazione, così come ogni atto di autoerotismo, porti dolore. Quel che interessa a Lavagna è il privato vissuto fisico della giovane, che corre in bagno e osserva il suo corpo incompiuto non riuscendo a trovare una spiegazione, sospendendo la sua identità in attesa di capire dove voglia andare il corpo. Lavagna non cerca l'emozione fuori dalla condizione corporea, non costruisce una retorica sentimentale, non crea romantiche o tensioni melodrammatiche: fa un film mosso dal desiderio e dal dolore di un corpo. Il luogo ameno in cui il film scorre, come i fili d'erba e i fumiciattoli dietro cui si perde Arianna, contribuisce a conferire una parziale

sensazione d'irrealtà a una vicenda tanto concreta, materica, tattile. Aumenta così l'impressione di alterità, che non è tanto quella di una persona intersessuale ma del film stesso, costretto a inventare dal nulla un modo di rappresentare la differenza in un sistema produttivo che fatica a rappresentare minoranze maggiormente comuni e socialmente metabolizzate. Isolare lo spazio della messinscena e concentrarsi esclusivamente su un solo personaggio, marginalizzando all'estremo i drammi dei deuteragonisti, sono due tecniche in contrasto con l'urbanismo spiccato del nostro cinema e la sua dimensione corale, anche in film non densamente abitati. Qui invece è tutto puntato su Arianna: sta spesso sola in scena, e se trova la verità sul suo sesso solo è unicamente tramite una ricerca individuale. Se il problema maggiore che viene affrontato nel cinema che tratta il gender è soprattutto sociale, riguardando dinamiche collettive o istanze di rivendicazione universale, *Arianna* resta ancorato all'individuo e alla positività del trauma, assunto, autogestito e infine accolto. Ma attenzione: lo fa in un paesaggio arcadico, astratto, come fosse un riparo dal mondo, fuori dal mondo, come se il film stesso fosse cosciente che uno studio e un percorso di questo tipo necessitano di situarsi fuori dall'*habitus* contemporaneo. Vedremo la medesima, ambigua, situazione in *Chiamami col tuo nome*.

5.7.5 *Chiamami col tuo nome* di Luca Guadagnino (2017)

Tratto dall'omonimo romanzo di André Aciman¹⁹⁶ e sceneggiato da James Ivory, il film di Luca Guadagnino, sin dalla sua presentazione al Sundance Film Festival, ha ottenuto un grande riscontro a livello critico, guadagnandosi anche un ruolo di tutto rispetto nella stagione dei premi dell'anno, vincendo, tra gli altri, un Oscar per la miglior sceneggiatura. Solo in un secondo momento sono apparsi degli autorevoli pareri negativi, come quello già citato di D. A. Miller¹⁹⁷. È a partire anche da questo scritto che Sergio Rigoletto, nel già affrontato *Le norme traviate*, offre una prospettiva critica del film. Rigoletto si confronta con le

¹⁹⁶A. Aciman, *Chiamami col tuo nome*, Guanda, Milano, 2007

¹⁹⁷ D. A. Miller, *op. cit.*

recensioni entusiastiche rivolte alla pellicola: «Il ritornello recita grossomodo così: si informa il lettore che *Chiamami col tuo nome* è una storia d'amore tra due uomini, ma che tale dettaglio è poco importante perché questa è, in fondo, una storia d'amore universale¹⁹⁸». Ma questa universalità non tende forse a omologare la particolarità della storia messa in scena? E non è, d'altronde, lo stesso titolo a richiamare un annullamento della differenza? Dalla sua prospettiva radicale, Miller reputa il film di Guadagnino un MGM, ovvero un Mainstream Gay-Themed Movie, un'opera cioè che, nella tradizione di *Maurice* (dello stesso James Ivory), *Brokeback Mountain* e *Moonlight*, presenta queste caratteristiche: «Primo, suscitare empatia per l'amore tra uomini gay [...]. Secondo, limitare la visibilità del sesso gay, cui viene scrupolosamente interdotta la rappresentazione esplicita che è viceversa concessa all'eterogodimento (che l'MGM non rifiuta affatto, visto che i suoi protagonisti gay passano regolarmente per l'anticamera etero) [...]. Terzo, essere *bello* - di una bellezza così irresistibile, o forse esagerata, che gli spettatori sono convinti di guardare un capolavoro, "sesso gay o no"¹⁹⁹». È evidente che *Chiamami col tuo nome* risponda positivamente a tutti e tre i parametri, compresa la disparità di trattamento tra le scene di sesso eterosessuale e quello omo, mostrate le prime, accennate le seconde. Ambientato negli anni 80, «da qualche parte nel nord Italia», il film già da questo cartello pare costruire un ambiente astratto, un'arcadia fuori dal mondo, a stretto contatto con la natura e lontana dagli infiniti sguardi della metropoli (proprio come *Arianna*), abitata da un'alta borghesia ebraica poliglotta e coltissima (quasi in modo insostenibile, caricaturale), che sa già tutto e non deve imparare nulla. È qui che si sviluppa il rapporto tra il diciassettenne Elio (Timothée Chalamet) e Oliver (Armie Hammer), studente americano del padre archeologo (Michael Stuhlbarg). Elio dapprima consuma dei rapporti "in scene" con Marzia (Esther Garrel), poi comincia un lento balletto seduttivo con Oliver, che i genitori non solo non giudicano, ma sostengono: «sovrintendono alla consumazione del desiderio, di modo che non saranno *mai* tagliati fuori, e tutto rimarrà all'interno

¹⁹⁸ S. Rigoletto, *op. cit.*

¹⁹⁹ D. A. Miller, *op. cit.*, pp. 67-68

della famiglia»²⁰⁰. Il luogo in cui cresce il rapporto tra i due giovani è dunque privo d'attrito, come una bolla favolistica e sognante in cui, per esempio, non si parla mai di AIDS, ma, a leggerla con Miller e Rigoletto (e cercando di concedere al regista una consapevole progettualità), pare al contrario un cupissimo incubo, nascosto sotto la superba, irresistibile superficie dell'MGM. Quasi una nemesi. «L'avatar nel Gay contemporaneo, rappresentato da una coppia avanti negli anni che arriva a cena nella villa, gode invece di un'equivoca tolleranza. Tutti i Perlman trovano Isaac e Mounir un po' assurdi [...]. A esser bella non è la coppia di gay, ma il fatto che, *nonostante tutto*, la famiglia li accolga²⁰¹». È se fosse proprio questo accogliere, questo fingere che non ci sia differenza, questo chiamare col nome dell'altro, questa volontà di cancellare il particolare in favore di un universale, quello di cui parla il film di Guadagnino? Se il discorso finale del padre («una sbornia di supponenza»²⁰²), così pieno di cose non comprensibili (perché parla di amicizia tra Oliver e Elio? Perché dice di aver vissuto una storia simile?) fosse solo il suggello dell'ipocrisia di cui è ammantata tutta questa terribile messa in scena, questo fingere che un amore omosessuale possa essere libero e possibile, questo dimenticare che il mondo fuori esiste? Quando, sul finale, Oliver chiama Elio al telefono, annunciandogli il matrimonio (etero) prossimo venturo, i genitori sollevano la cornetta del telefono nella camera attigua, intervengono, mentono, si dicono felici. Elio, mentre imbandiscono una tavola che si presume ricca e gaudente, piange, cercando di trattenersi, di fronte al fuoco e alla macchina da presa. Forse quella di *Chiamami col tuo nome*, questo paradiso impossibile e ipercontrollato per l'amore omosessuale sottovuoto, è peggiore di tutte le messe in scena di cui abbiamo parlato nel capitolo 2, e certifica perfettamente il passaggio dalla *famiglia come mito*, come abbiamo visto nel capitolo 3, alla *famiglia come tragedia*.

²⁰⁰ D. A. Miller, *op. cit.*, p. 74

²⁰¹ *idem*

²⁰² *idem*

Conclusioni

Sono i dati dell'ampio *corpus* di studio, ancor prima che le analisi qualitative, ad averci offerto una risposta alle domanda *a cosa pensa il cinema italiano? e come sono gli italiani secondo il nostro cinema?*. Quale è, dunque, il “carattere nazionale”²⁰³ secondo il cinema italiano maggiormente esposto (quello di maggior consumo, quello riconosciuto come artistico e presentato ai festival maggiori, quello con cui l'industria si autorappresenta)? Un paese a propensione fallica, che si mette in scena come dedito soprattutto a storie di maschi, medio-borghesi, tra i 40 e i 50 anni, ma che vede il maschio come aggressivo. Un'Italia in ritardo sul tempo. Che si rappresenta come romano-centrica. In cui si muore molto e si nasce poco. In cui tutto passa attraverso il filtro della famiglia, che è tragedia a cui scampare e mito da raggiungere, inferno e paradiso. Un'Italia dei matrimoni ma anche (o proprio per questo) dei tradimenti, cattolica ma insofferente alla religione, sessualmente poco attiva e poco aperta a orientamenti non etero-normati, bugiarda in ogni ambito e costantemente, decisamente criminale, governata dalla sfiducia per la politica, fatta di una destra caricaturalmente berlusconiana, una sinistra intellettuale e impotente, un populismo arrogante e perdente. Nulla di nuovo? I dati, come abbiamo visto, producono sorprese e sfumature che qui è impossibile riassumere.

Ma cosa ci raccontano questi dati? Un'“Italia secondo il cinema” che ci dice, per esempio, come pensa il paese chi produce cultura: e, prima proposta di sviluppo, sarebbe dunque interessante confrontare le caratteristiche di chi *fa il cinema* con quelle del paese che *mette in scena*, così come (a questo punto sì) studiare il rapporto tra le figure raccontate e il pubblico di riferimento (perché la fascia 40-50 è la maggiormente rappresentata dai film? Perché chi li consuma fa parte di quel range anagrafico?). Un'ulteriore ipotesi di sviluppo del lavoro, a parte quelle sopra indicate, potrebbe essere il confronto tra la visione del cinema italiano secondo studiosi e critici e quella dei dati raccolti: abbiamo per esempio sottolineato come non sia vero che il cinema italiano (almeno quello del nostro

²⁰³ S. Patriarca, *op. cit.*

ampio campione) non si occupi del lavoro, così come siamo lontani dall'«invasione» di personaggi queer di cui parla Zagarrío in *Nouvelle vague italiana*²⁰⁴. Che rapporto c'è, dunque, tra l'evidenza dei dati e l'interpretazione dei critici?

È chiaro che la metodologia di ricerca usata si presti a un'urgenza comparatistica tutta da sviluppare sia a livello storico (come era l'Italia secondo i film degli anni 80? E quella degli anni successivi al 2020?) sia a livello geografico (a cosa pensa il cinema francese degli anni 10? E quali francesi mette in scena?): ma dato che, soprattutto per quanto riguarda l'ambito dei temi e dei conflitti, ci si è fatti dettare l'agenda da una prima visione *vicinissima* dei film del campione, sarebbe opportuno costruire una scheda generale adeguata a tempi e luoghi differenti.

Sicuramente avremmo potuto studiare in maggiore profondità (se il tempo ce lo avesse permesso) i moltissimi dati raccolti dalle schede dei personaggi, dei conflitti e dei temi, raggruppando, incrociando, analizzando informazioni che concernono per esempio anche i consumi culturali dei personaggi (ne abbiamo accennato in *Politica*) e i modi in cui il cinema mette in scena se stesso e gli altri media (su tutti la televisione, ancora al centro dei pensieri di un numero alto di film, nonostante siano i tempi della rete). Ogni paragrafo del capitolo I avrebbe potuto rappresentare un capitolo a se stante, soprattutto quello riguardante il tema del lavoro. Sono dati, quelli che abbiamo archiviato, che possono essere analizzati anche seguendo percorsi differenti: per esempio, il capitolo *Famiglia* avrebbe potuto essere attraversato non secondo l'idea di una famiglia come sistema, ma come somma di figure, chiedendosi dunque come sono i padri, le madri, i figli italiani.

In ultima istanza crediamo che una metodologia come quella adottata possa essere usata anche nello studio (anche comparatistico) di generi specifici e politiche autoriali, soprattutto se implementata con analisi stilistiche.

²⁰⁴ V. Zagarrío, *op. cit*

Appendice I

Il campione

1. *I 2 soliti idioti* (Italia, 2012) di Enrico Lando
2. *7 minuti* (Italia/Svizzera/Francia, 2016) di Michele Placido.
3. *10 giorni senza mamma* (Italia, 2019) di Alessandro Genovesi
4. *20 sigarette* (Italia, 2010) di Aureliano Amadei
5. *ACAB – All Cops Are Bastards* (Italia/Francia, 2012) di Stefano Sollima
6. *A casa tutti bene* (Italia, 2018) di Gabriele Muccino
7. *A Ciambra* (Italia/Brasile/Francia/Germania/Stati Uniti d’America/Svezia, 2017) di Jonas Carpignano
8. *Alaska* (Italia/Francia, 2015) di Claudio Cupellini
9. *Ali ha gli occhi azzurri* (Italia, 2012) di Claudio Giovannesi
10. *Allacciate le cinture* (Italia, 2014) di Ferzan Özpetek
11. *Un altro mondo* (Italia, 2013) di Thomas Torelli
12. *Amiche da morire* (Italia, 2013) di Giorgia Farina
13. *Amici come prima* (Italia, 2018) di Christian De Sica e Brando De Sica
14. *Amici miei – Come tutto ebbe inizio* (Italia, 2011) di Neri Parenti
15. *Ammore e malavita* (Italia, 2017) dei Manetti Bros.
16. *A Natale mi sposo* (Italia, 2010) di Paolo Costella
17. *Anche se è amore non si vede* (Italia, 2011) di Salvatore Ficarra e Valentino Picone
18. *Andiamo a quel paese* (Italia, 2014) di Salvatore Ficarra e Valentino Picone
19. *Anime nere* (Italia/Francia, 2014) di Francesco Munzi
20. *Anni felici* (Italia, 2013) di Daniele Luchetti
21. *Arianna* (Italia, 2015) di Carlo Lavagna
22. *Aspirante vedovo* (Italia, 2013) di Massimo Venier
23. *Assolo* (Italia, 2016) di Laura Morante
24. *Gli asteroidi* (Italia, 2017) di Germano Maccioni
25. *L’attesa* (Italia/Francia, 2015) di Piero Messina
26. *Baciarmi ancora* (Italia, 2010) di Gabriele Muccino
27. *Banana* (Italia, 2015) di Andrea Jublin
28. *Banat – Il viaggio* (Italia/Romania/Bulgaria/Macedonia) di Adriano Valerio
29. *La banda dei Babbi Natale* (Italia, 2010) di Paolo Genovese
30. *Basilicata coast to coast* (Italia, 2010) di Rocco Papaleo
31. *Beata ignoranza* (Italia, 2017) di Massimiliano Bruno
32. *La Befana vien di notte* (Italia/Spagna, 2018) di Michele Soavi

33. *Bella addormentata* (Italia/Francia, 2012) di Marco Bellocchio
34. *La bellezza del somaro* (Italia, 2010) di Sergio Castellitto
35. *Belli di papà* (Italia, 2015) di Guido Chiesa
36. *Benedetta follia* (Italia, 2018) di Carlo Verdone
37. *Benvenuti al nord* (Italia, 2012) di Luca Miniero
38. *Benvenuti al Sud* (Italia, 2010) di Luca Miniero
39. *Benvenuto Presidente!* (Italia, 2013) di Riccardo Milani
40. *A Bigger Splash* (Italia/Francia, 2015) di Luca Guadagnino
41. *Un boss in salotto* (Italia, 2014) di Luca Guadagnino
42. *Brutti e cattivi* (Italia, 2017) di Cosimo Gomez
43. *Buona giornata* (Italia, 2012) di Carlo Vanzina
44. *Buongiorno papà* (Italia, 2013) di Edoardo Leo
45. *Caffè* (Italia/Belgio/Cina, 2016) di Cristiano Bortone
46. *Il capitale umano* (Italia/Francia, 2013) di Paolo Virzì
47. *Capri-Revolution* (Italia/Francia, 2018) di Mario Martone
48. *Cetto c'è, senzadubbiamente* (Italia, 2019) di Giulio Manfredonia
49. *Che bella giornata* (Italia, 2011) di Gennaro Nunziante
50. *Chiamami col tuo nome* (Italia/Francia/Brasile/Stati Uniti d'America, 2017) di Luca Guadagnino
51. *Chiamatemi Francesco – Il Papa della gente* (Italia/Germania/Argentina, 2015) di Daniele Luchetti
52. *Cilieghine* (Italia/Francia, 2012) di Laura Morante
53. *La città ideale* (Italia, 2012) di Luigi Lo Cascio
54. *Cloro* (Italia, 2015) di Lamberto Sanfelice
55. *Il colore nascosto delle cose* (Italia/Svizzera, 2017) di Silvio Soldini
56. *Le confessioni* (Italia/Francia, 2016) di Roberto Andò
57. *Colpi di fortuna* (Italia, 2013) di Neri Parenti
58. *Colpi di fulmine* (Italia, 2012) di Neri Parenti
59. *Il comandante e la cicogna* (Italia/Svizzera/Francia, 2012) di Silvio Soldini
60. *Com'è bello far l'amore* (Italia, 2012) di Fausto Brizzi
61. *Come un gatto in tangenziale* (Italia, 2017) di Riccardo Milani
62. *Confusi e felici* (Italia, 2014) di Massimiliano Bruno
63. *Corpo celeste* (Italia/Svizzera/Francia, 2011) di Alice Rohrwacher
64. *Cuori puri* (Italia, 2017) di Roberto De Paolis
65. *La dea fortuna* (Italia, 2019) di Ferzan Özpetek
66. *Diaz – Don't Clean Up This Blood* (Italia/Francia/Romania, 2012) di Daniele Vicari
67. *Diciotto anni dopo* (Italia, 2010) di Edoardo Leo
68. *Dogman* (Italia/Francia, 2018) di Matteo Garrone

69. *Easy – Un viaggio facile facile* (Italia/Ucraina, 2017) di Andrea Magnani
70. ... *E fuori nevica!* (Italia, 2014) di Vincenzo Salemme
71. *Gli equilibristi* (Italia/Francia, 2014) di Ivano De Matteo
72. *Era d'estate* (Italia, 2016) di Fiorella Infascelli
73. *L'estate addosso* (Italia, 2016) di Gabriele Muccino
74. *È stato il figlio* (Italia/Francia, 2012) di Daniele Cipri
75. *Euforia* (Italia, 2018) di Valeria Golino
76. *Ex – Amici come prima!* (Italia, 2011) di Carlo Vanzina
77. *Fai bei sogni* (Italia/Francia, 2016) di Marco Bellocchio
78. *Una famiglia* (Italia, 2017) di Sebastiano Riso
79. *Una famiglia perfetta* (Italia, 2012) di Paolo Genovese
80. *Un fantastico via vai* (Italia, 2013) di Leonardo Pieraccioni
81. *La felicità è un sistema complesso* (Italia, 2015) di Gianni Zanasi
82. *Femmine contro maschi* (Italia, 2011) di Fausto Brizzi
83. *Figlia mia* (Italia, 2018) di Laura Bispuri
84. *I figli della notte* (Italia/Belgio, 2016) di Andrea De Sica
85. *Finalmente la felicità* (Italia, 2011) di Leonardo Pieraccioni
86. *Fiore* (Italia, 2016) di Claudio Giovannesi
87. *Fortunata* (Italia, 2017) di Margaret Mazzantini
88. *Fuga de Reuma Park* (Italia, 2016) di Aldo, Giovanni e Giacomo
89. *Fuga di cervelli* (Italia, 2013) di Paolo Ruffini
90. *Gatta Cenerentola* (Italia, 2017) di Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone
91. *Genitori & figli – Agitare bene prima dell'uso* (Italia, 2010) di Giovanni Veronesi
92. *Gianni e le donne* (Italia, 2011) di Gianni Di Gregorio
93. *Il gioiellino* (Italia/Francia, 2011) di Andrea Molaioli
94. *Un giorno all'improvviso* (Italia, 2018) di Ciro D'Emilio
95. *Un giorno devi andare* (Italia, 2013) di Giorgio Diritti
96. *Il giorno più bello del mondo* (Italia, 2019) di Alessandro Siani
97. *Un giorno speciale* (Italia, 2012) di Francesca Comencini
98. *Il giovane favoloso* (Italia, 2014) di Mario Martone
99. *Gladiatori di Roma* (Italia, 2012) di Iginio Straffi
100. *Gramigna – Volevo una vita normale* (Italia, 2017) di Sebastiano Rizzo
101. *La grande bellezza* (Italia/Francia, 2013) di Paolo Sorrentino
102. *La guerra dei cafoni* (Italia, 2017) di Davide Barletti
103. *In guerra per amore* (Italia, 2016) di Pif
104. *Habemus Papam* (Italia/Francia, 2011) di Nanni Moretti
105. *Happy Family* (Italia, 2010) di Gabriele Salvatores
106. *Hotel Gagarin* (Italia, 2018) di Simone Spada

107. *Hungry Hearts* (Italia, 2014) di Saverio Costanzo
108. *Immaturi* (Italia, 2011) di Paolo Genovese
109. *Immaturi – Il viaggio* (Italia, 2012) di Paolo Genovese
110. *L'immortale* (Italia, 2019) di Marco D'Amore
111. *Indivisibili* (Italia, 2016) di Edoardo De Angelis
112. *Indovina chi viene a Natale?* (Italia, 2013) di Fausto Brizzi
113. *L'industriale* (Italia, 2011) di Giuliano Montaldo
114. *L'intervallo* (Italia/Svizzera/Germania, 2012) di Leonardo Di Costanzo
115. *L'intrepido* (Italia, 2013) di Gianni Amelio
116. *Into Paradiso* (Italia, 2010) di Paola Randi
117. *Italiano medio* (Italia, 2015) di Maccio Capatonda
118. *Io e lei* (Italia, 2015) di Maria Sole Tognazzi
119. *Io e te* (Italia, 2012) di Bernardo Bertolucci
120. *Io, loro e Lara* (Italia, 2010) di Carlo Verdone
121. *Io sono Li* (Italia/Francia, 2011) di Andrea Segre
122. *La kryptonite nella borsa* (Italia, 2011) di Ivan Cotroneo
123. *Là-bas – Educazione criminale* (Italia, 2011) di Guido Lombardi
124. *L'abbiamo fatta grossa* (Italia, 2016) di Carlo Verdone
125. *Latin Lover* (Italia, 2015) di Cristina Comencini
126. *Lazzaro felice* (Italia/Svizzera/Francia/Germania, 2018) di Alice Rohrwacher
127. *Lo chiamavano Jeeg Robot* (Italia, 2015) di Gabriele Mainetti
128. *L'ora legale* (Italia, 2017) di Ficarra e Picone
129. *Loro* (Italia/Francia, 2018) di Paolo Sorrentino
130. *Loro chi?* (Italia, 2015) di Francesco Micciché e Fabio Bonifacci
131. *Ma che bella sorpresa* (Italia, 2015) di Alessandro Genovesi
132. *Ma cosa ci dice il cervello* (Italia, 2015) di Riccardo Milani
133. *Made in Italy* (Italia, 2018) di Luciano Ligabue
134. *La mafia uccide solo d'estate* (Italia, 2013) di Pif
135. *Magnifica presenza* (Italia, 2012) di Ferzan Özpetek
136. *Mai Stati Uniti* (Italia, 2013) di Carlo Vanzina
137. *Malarazza – Una storia di periferia* (Italia, 2017) di Giovanni Virgilio
138. *Mamma o papà?* (Italia, 2017) di Riccardo Milani
139. *Manuale d'amore 3* (Italia, 2011) di Giovanni Veronesi
140. *Maraviglioso Boccaccio* (Italia, 2015) di Paolo e Vittorio Taviani
141. *Martin Eden* (Italia/Francia, 2019) di Pietro Marcello
142. *Maschi contro femmine* (Italia, 2010) di Fausto Brizzi
143. *Matrimoni e altri disastri* (Italia, 2010) di Nina Di Majo
144. *Matrimonio al Sud* (Italia, 2015) di Paolo Costella
145. *Matrimonio a Parigi* (Italia, 2011) di Claudio Risi

146. *Ma tu di che segno 6?* (Italia, 2015) di Neri Parenti
147. *Menocchio* (Italia, 2018) di Alberto Fasulo
148. *Le meraviglie* (Italia/Svizzera/Germania, 2014) di Alice Rohrwacher
149. *Metti la nonna in freezer* (Italia, 2018) di Giancarlo Fontana e
Giuseppe Stasi
150. *Mia madre* (Italia/Francia, 2015) di Nanni Moretti
151. *Miele* (Italia/Francia, 2013) di Valeria Golino
152. *Mine vaganti* (Italia, 2010) di Ferzan Özpetek
153. *Il mio domani* (Italia, 2011) di Marina Spada
154. *Mio fratello rincorre i dinosauri* (Italia, 2019) di Stefano Cipani
155. *Mister Felicità* (Italia, 2017) di Alessandro Siani
156. *Moglie e marito* (Italia, 2017) di Simone Godano
157. *Moschettieri del re – la penultima missione* (Italia, 2018) di Giovanni
Veronesi
158. *Napoli velata* (Italia, 2017) di Ferzan Özpetek
159. *Natale a Londra – Dio salvi la regina* (Italia, 2016) di Volfango de
Biasi
160. *Un Natale al sud* (Italia, 2016) di Federico Marsicano
161. *Un Natale stupefacente* (Italia, 2014) di Volfango De Biasi
162. *Natale col boss* (Italia, 2015) di Volfango De Biasi
163. *Natale da chef* (Italia, 2017) di Neri Parenti
164. *Natale in Sudafrica* (Italia, 2010) di Neri Parenti
165. *Nessuno mi può giudicare* (Italia, 2011) di Massimiliano Bruno
166. *Nessuno si salva da solo* (Italia, 2015) di Sergio Castellitto
167. *Nico, 1988* (Italia/Belgio, 2017) di Susanna Nicchiarelli
168. *Noi credevamo* (Italia/Francia, 2010) di Mario Martone
169. *Noi e la Giulia* (Italia, 2015) di Edoardo Leo
170. *Il nome del figlio* (Italia, 2015) di Francesca Archibugi
171. *Non c'è più religione* (Italia, 2016) di Luca Miniero
172. *Non ci resta che il crimine* (Italia, 2019) di Massimiliano Bruno
173. *Non essere cattivo* (Italia, 2015) di Claudio Caligari
174. *Non si ruba a casa dei ladri* (Italia, 2016) di Carlo Vanzina
175. *La nostra vita* (Italia/Francia, 2010) di Daniele Luchetti
176. *Padroni di casa* (Italia, 2012) di Edoardo Gabbriellini
177. *Un paese quasi perfetto* (Italia, 2016) di Massimo Gaudioso
178. *La paranza dei bambini* (Italia, 2019) di Claudio Giovannesi
179. *La passione* (Italia, 2010) di Carlo Mazzacurati
180. *La pazza gioia* (Italia, 2016) di Paolo Virzì
181. *La pecora nera* (Italia, 2010) di Ascanio Celestini
182. *Pecore in Erba* (Italia, 2015) di Alberto Caviglia

183. *Il peggior Natale della mia vita* (Italia, 2012) di Alessandro Genovesi
184. *La peggior settimana della mia vita* (Italia, 2011) di Alessandro Genovesi
185. *La pelle dell'orso* (Italia, 2016) di Marco Paolini
186. *Per amor vostro* (Italia/Francia, 2015) di Giuseppe M. Gaudino
187. *Perfetti sconosciuti* (Italia, 2016) di Paolo Genovese
188. *Pericle il nero* (Italia/Belgio/Francia, 2016) di Stefano Morandini
189. *Una piccola impresa meridionale* (Italia, 2013) di Rocco Papaleo
190. *Pietro* (Italia, 2010) di Pietro Gaglianone
191. *Pinocchio* (Italia/Francia/Gran Bretagna, 2019) di Matteo Garrone
192. *Il più grande sogno* (Italia, 2016) di Michele Vannucci
193. *Piuma* (Italia, 2016) di Roan Johnson
194. *The Place* (Italia, 2017) di Paolo Genovese
195. *Posti in piedi in paradiso* (Italia, 2012) di Carlo Verdone
196. *Poveri ma ricchi* (Italia, 2016) di Fausto Brizzi
197. *Poveri ma ricchissimi* (Italia, 2017) di Fausto Brizzi
198. *La prima cosa bella* (Italia, 2010) di Paolo Virzì
199. *Il primo Natale* (Italia/Marocco, 2019) di Salvatore Ficarra e Valentino Picone
200. *Il primo re* (Italia/Belgio, 2019) di Matteo Rovere
201. *Il principe abusivo* (Italia, 2013) di Alessandro Siani
202. *Il professor Cenerentolo* (Italia, 2015) di Leonardo Pieraccioni
203. *La profezia dell'armadillo* (Italia, 2018) di Emanuele Scaringi
204. *Qualunque* (Italia, 2011) di Giulio Manfredonia
205. *Quando la notte* (Italia, 2011) di Cristina Comencini
206. *Questi giorni* (Italia, 2016) di Giuseppe Piccioni
207. *Una questione privata* (Italia, 2017) di Paolo Taviani
208. *Quo vado?* (Italia, 2016) di Gennaro Nunziante
209. *Il racconto dei racconti – Tale of tales* (Italia/Regno Unito/Francia, 2015) di Matteo Garrone
210. *La ragazza del mondo* (Italia, 2016) di Marco Danieli
211. *La ragazza nella nebbia* (Italia, 2017) di Donato Carrisi
212. *Reality* (Italia/Francia, 2012) di Matteo Garrone
213. *Riccardo va all'inferno* (Italia, 2017) di Roberta Torre
214. *Il ricco, il povero e il maggiordomo* (Italia, 2014) di Aldo, Giovanni, Giacomo e Morgan Bertacca
215. *Ride* (Italia, 2018) di Valerio Mastandrea
216. *Romanzo di una strage* (Italia/Francia, 2012) di Marco Tullio Giordana
217. *Il rosso e il blu* (Italia, 2012) di Giuseppe Piccioni
218. *Salvo* (Italia/Francia, 2013) di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza

219. *Sangue del mio sangue* (Italia/Francia/Svizzera, 2015) di Marco Bellocchio
220. *La Sapienza* (Italia/Francia, 2014) di Eugène Green
221. *Scialla! (Stai sereno)* (Italia, 2011) di Francesco Bruni
222. *La scuola più bella del mondo* (Italia, 2014) di Luca Miniero
223. *Scusa ma ti voglio sposare* (Italia, 2010) di Federico Moccia
224. *Scusate se esisto!* (Italia, 2014) di Riccardo Milani
225. *Se Dio vuole* (Italia, 2015) di Edoardo Galeone
226. *Se son rose* (Italia, 2018) di Leonardo Pieraccioni
227. *Gli sdraiati* (Italia, 2017) di Francesca Archibugi
228. *La sedia della felicità* (Italia, 2013) di Carlo Mazzacurati
229. *Se mi lasci non vale* (Italia, 2016) di Vincenzo Salemme
230. *Sette opere di misericordia* (Italia/Romania, 2012) di Gianluca e Massimiliano De Serio
231. *Si accettano miracoli* (Italia, 2015) di Alessandro Siani
232. *Sicilian Ghost Story* (Italia/Francia/Svizzera, 2017) di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza
233. *Il sindaco del rione Sanità* (Italia, 2019) di Mario Martone
234. *Smetto quando voglio* (Italia, 2014) di Sydney Sibilia
235. *Smetto quando voglio – Ad honorem* (Italia, 2017) di Sydney Sibilia
236. *Smetto quando voglio – Masterclass* (Italia, 2017) di Sydney Sibilia
237. *Sole a catinelle* (Italia, 2013) di Gennaro Nunziante
238. *Sole cuore amore* (Italia, 2016) di Daniele Vicari
239. *I soliti idioti – Il film* (Italia, 2011) di Enrico Lando
240. *La solitudine dei numeri primi* (Italia/Germania/Francia, 2010) di Saverio Costanzo
241. *Song'e Napule* (Italia, 2013) dei Manetti Bros.
242. *Sono tornato* (Italia, 2018) di Luca Miniero
243. *Sorelle mai* (Italia, 2010) di Marco Bellocchio
244. *Sotto una buona stella* (Italia, 2014) di Carlo Verdone
245. *Stai lontana da me* (Italia, 2013) di Alessio Maria Federici
246. *La stoffa dei sogni* (Italia/Francia, 2016) di Gianfranco Cabiddu
247. *Suburra* (Italia/Francia, 2015) di Stefano Sollima
248. *Sulla mia pelle* (Italia, 2018) di Alessio Cremonini
249. *La tenerezza* (Italia, 2017) di Gianni Amelio
250. *Terapia di coppia per amanti* (Italia, 2017) di Alessio Maria Federici
251. *La terra dell'abbastanza* (Italia, 2018) di Fabio e Damiano D'Innocenzo
252. *Terraferma* (Italia/Francia, 2011) di Emanuele Crialese
253. *Il testimone invisibile* (Italia, 2018) di Stefano Mordini

254. *Ti presento Sofia* (Italia, 2018) di Guido Chiesa
255. *Torneranno i prati* (Italia, 2014) di Ermanno Olmi
256. *Il traditore* (Italia/Francia/Germania/Brasile, 2019) di Marco Bellocchio
257. *Troppa grazia* (Italia, 2018) di Gianni Zanasi
258. *Tutta colpa di Freud* (Italia, 2014) di Paolo Genovese
259. *Tutti i santi giorni* (Italia, 2012) di Paolo Virzì
260. *Tutto il mio folle amore* (Italia, 2019) di Gabriele Salvatores
261. *Tutto quello che vuoi* (Italia, 2017) di Francesco Bruni
262. *Tutto tutto niente niente* (Italia, 2012) di Giulio Manfredonia
263. *Ultima fermata* (Italia, 2015) di Giambattista Assanti
264. *Gli ultimi saranno ultimi* (Italia, 2015) di Massimiliano Bruno
265. *L'ultimo terrestre* (Italia, 2011) di Gianni Pacinotti
266. *L'uomo che verrà* (Italia, 2009) di Giorgio Diritti
267. *Vacanze ai Caraibi – Il film di Natale* (Italia, 2015) di Neri Parenti
268. *Vacanze di Natale a Cortina* (Italia, 2011) di Neri Parenti
269. *Vallanzasca – Gli angeli del male* (Italia/Francia/Romania, 2010) di Michele Placido
270. *Il vegetale* (Italia, 2018) di Gennaro Nunziante
271. *Veloce come il vento* (Italia, 2016) di Matteo Rovere
272. *Venuto al mondo* (Italia/Spagna/Croazia/Bosnia ed Erzegovina, 2012) di Sergio Castellitto
273. *Vergine giurata* (Italia/Svizzera/Germania/Albania/Kosovo, 2015) di Laura Bispuri
274. *Via Castellana Bandiera* (Italia/Francia/Svizzera, 2013) di Emma Dante
275. *Viaggio sola* (Italia, 2013) di Maria Sole Tognazzi
276. *La vita è una cosa meravigliosa* (Italia, 2010) di Carlo Vanzina
277. *La vita possibile* (Italia/Francia, 2016) di Ivano De Matteo
278. *Una vita tranquilla* (Italia, 2010) di Claudio Cupellini
279. *Viva la libertà* (Italia, 2013) di Roberto Andò
280. *Viva l'Italia* (Italia, 2012) di Massimiliano Bruno
281. *Il vizio della speranza* (Italia, 2018) di Edoardo De Angelis
282. *WAX: We are the X* (Italia, 2016) di Lorenzo Corvino
283. *Zoran, il mio nipote scemo* (Italia/Slovenia, 2013) di Matteo Oleotto

Appendice II

La scheda

Dati tecnici:

Titolo:

Regista:

Anno:

Casa di produzione:

MiBACT

Genere

Commedia/Comico/Satira Drammatico/Melò Thriller/Poliziesco/Crime

Horror Storico/Peplum/Guerra Fantascienza/Fantasy Avventura Musical

Modo

Fiction Non fiction Animazione

Note o specifiche:

Breve sinossi:

Periodo o periodi in cui è ambientato:

Ambientazione (città, nazione e regione):

Lista dei personaggi:

(si definisce *protagonista* il personaggio che possiede una traiettoria narrativa indipendente dagli altri personaggi, comparando in scena anche da solo e svolgendo dei ruoli drammaticamente isolati da quelli di un altro personaggio a prescindere dal minutaggio; si definisce *personaggio secondario* quello che è drammaticamente dipendente dal dramma di un altro personaggio e che vi ha una rilevanza descrivibile, netta e sostanziale per il dramma stesso; tra i *personaggi secondari* è possibile inserire personaggi che si ritengono *rilevanti statisticamente* [minoranze, diverso orientamento sessuale, professione particolare])

Lista protagonista/i (mettere il numero tra parentesi): ()

Lista personaggi secondari (mettere il numero tra parentesi): ()

Scheda personaggio:

Nome (cognome e soprannome se specificato) del protagonista:

Nome dell'interprete:

Sesso (uno solo):

- Maschio Femmina Altro (specificare)

Orientamento sessuale (uno solo):

- Eterosessuale Omosessuale Bisessuale Altro (specificare)

Età (più di uno, se il lasso di tempo è ampio o se c'è un flashback con consistenza drammatica rilevante; ricostruire dall'attore e dalla sua età se non ci sono ulteriori specifiche):

- 0-10 11-15 16-20 21-30 31-40 41-50
 51-60 61-70 >71 Deceduto

Professione:

- Agricoltura/allevamento Architettura Carcere Casalingo
 Clero Crimine Culinaria Disoccupazione Forze dell'ordine
 Giornalista Imprenditore Ingegnere Insegnamento (scuola)
 Insegnamento (università) Pensione Politico Avvocato
 Ricercatore Medico Sanità (infermieristica e simili) Sport
 Se artista
O Cantante (lirico) O Cantante (pop/rock) O Regista cinematografico
O Regista teatrale O Drammaturgo O Autore o regista televisivo
O Fotografo O Pittore O Scultore
O Scrittore O Compositore o musicista O Attore O Performer
O Altro (specificare)
 Se Commerciante
O Proprietario negozio O Venditore ambulante/Mercato

Proprietario officina: Altro (specificare)

Se dipendente:

Azienda/Grande società (specificare se lavoro d'ufficio/segreteria/attività manageriale/vendita immobiliare)

Assistenza casalinga (pulizie/badante/guardia del corpo)

Commesso (barista/commesso/cassiere)

Impiegato civile (netturbino/ufficio comunale/etc.)

Operaio

Ristorazione/catering/food delivering (specificare)

Servizio mezzi di trasporto (hostess/steward/capotreno etc)

Troupe (attrezzista di cinema/tv/teatro)

Altro:

Se sex worker:

Camgirl/lavoro sui social Lap dancer/Night club Prostituzione da strada

Prostituzione: escort Pornoattore Altro (specificare)

Se altro (specificare)

Classe sociale (più di una se cambia nel tempo; desumere da professione/tipo di abitazione/patrimonio):

Aristocrazia Alta borghesia Bassa borghesia Media borghesia

Proletariato Sottoproletariato Stile di vita contadino Altro

Origine geografica (città/nazione se specificate; regione se in Italia e se specificata):

Luogo di residenza (città/nazione se specificate; regione se in Italia e se specificata; più di uno se doppia abitazione o se cambia nel tempo):

Fede religiosa (più d'una se cambia nel tempo):

Ateismo/Agnosticismo Buddismo Cristianesimo (cattolicesimo)

Cristianesimo (protestante) Testimoni di Geova Ebraismo

Islamismo Politeismo/Paganesimo

Altro:

Desunta Esplicita

Se desunta, da cosa?

Ideologia politica (più d'una se cambia nel tempo):

Destra Estrema destra Sinistra Estrema sinistra

Desunta Esplicita

Se desunto, da cosa?

Stato civile o sentimentale (più di uno se cambia nel tempo):

Divorzio (durante) Divorzio (prima)

Fidanzamento (durante) Fidanzamento (prima)

Frequentazione (durante) Frequentazione (prima)

Matrimonio (durante) Matrimonio (prima)

Separazione (durante) Separazione (prima)

Single (durante) Single (prima)

Vedovo (durante) Vedovo (prima)

Composizione del nucleo familiare

Madre

Padre

Fratelli

Sorelle

Zii/e

Cugini/e

Nipoti

Figli/e

Genero/Nuora

Nonni/e

Suocero/a

Parenti lontani

Famiglia allargata

Note o specifiche:

Vita sessuale (da 0: nessuna vita sessuale a 5: ossessione per il sesso)

0

1

2

3

4

5

Scene di sesso (una scheda per ogni scena):

- In Off Interrotto

Partner

- Compagni Partner occasionali Amanti Prostitute
 Lavoro Ex Parenti

Tipologia rapporto/i:

- Regolare Occasionale Prima volta

Natura del rapporto/dei rapporti:

- Iniziazione Riscoperta Violenza/sopraffazione
 Quotidianità Mercificazione Tradimento Altro
 Se interrotto:

Incidente/sfortuna Problemi fisici Rifiuto Colti in flagrante

Terzo in comodo

Consumo culturale (da 0: nessun consumo a 5: operatore del settore/frequentatore ossessionato)

Tipo di prodotto fruito:

- Cinema Fotografia Fumetto Letteratura
 Musica (lirica/classica, anche a teatro) Musica (pop/jazz/altro)
 Arte contemporanea o performance Pittura Scultura
 Teatro (Danza) Teatro (prosa/altro) Televisione
 Giornalismo (anche critica) Moda (sfilate e simili)
 Pornografia Radio Web (social)
 Altro (specificare)

I temi

Quali, tra queste voci, sono al centro dei conflitti narrativi del film?

Specificare con quale intensità (da 0 a 5) e i poli del conflitto (nome personaggio)

Famiglia/confronto generazionale Rapporto di coppia

Aggressività maschile Morte

Classe sociale Lavoro Politica Religione

Rapporto con lo straniero Rapporto tra regioni (nord/sud)

Teatralizzazione (successione di bugie) Mondo dei media Altro

Se classe sociale:

Poli conflittuali

A

B

C

Ambito:

O Amicizia O Coppia O Crimine O Famiglia O Lavoro

O Politica O Altro:

Strumenti di espressione:

O Cultura O Linguaggio O Habitat O Stile di vita

Se rapporto con lo straniero

Poli conflittuali

A

B

C

Motivazioni:

Amicizia Attrazione Coppia Crimine Famiglia

Lavoro Razzismo Territorio Timore Altro (specificare)

Luogo del confronto:

Italia Estero

Ambito:

Confronto occasionale Emigrazione Immigrazione

Guerra Viaggio Altro (specificare)

Se famiglia:

O Famiglia come mito O Famiglia come tragedia

O Famiglia come mito e tragedia (specificare ordine)

O Famiglia allargata O Famiglia & lavoro

Poli del rapporto

O Madre-figli O Padre-figli O Fratelli/sorelle O Nonni-nipoti

O Zii-nipoti O Cugini O Generi-nuore/suoceri

O Altro (specificare)

Tipologia del rapporto:

O Affetto O Assenza O Affetto morboso O Incomunicabilità

O Conflittualità O Odio O Lutto O Altro (specificare)

Se rapporto di coppia:

Poli del conflitto

A

B

O Rapporto esplicito O Rapporto taciuto

O Fedeltà O Infedeltà mentale O Infedeltà pratica

O Gap d'età > 15 anni

Tipo di rapporto

- Divorzio Fidanzamento Frequentazione Matrimonio
 Relazione extraconiugale Separazione Occasionale

Motivi del conflitto

- Assente Gelosia Tradimento Incomunicabilità
 Violenza Inadeguatezza (sociale, economica, concepimento)

Se politica

Personaggio:

Opinione:

Azione:

Manifestazione:

Se morte

Personaggio:

- In scena Fuori scena
 Malattia in scena Malattia fuori scena
 Omicidio Suicidio

Se aggressività maschile

Personaggio:

Vittima:

Donna Uomini Bambini Animali Oggetti

Tipologia:

Fisica Verbale Psicologica

Se teatralizzazione

Scopo della bugia/menzogna/messa in scena (specificare)

Fine

Cambiamento dello status quo Mantenimento dello status quo

Effettività

Virtuale Reale

Agenti:

Personaggio:

Uomo singolo Donna singola Gruppo di uomini Gruppo di donne

Gruppo misto

Subenti:

Personaggio:

Uomo singolo Donna singola Gruppo di uomini Gruppo di donne

Gruppo misto

Ambito:

Coppia Crimine Famiglia Amicizia

Identità (esistenziale) Lavoro Società

Crimini:

Nascite:

Morti:

Riferimenti bibliografici

AAVV, *Cinema & Covid... Ieri, oggi... E domani?*, "Bianco e nero", n. 598, 2020

Abruzzese A., Macchitella C. (a cura di), *Cinemaitalia 2005. Sogni, industria, tecnologia, mercato*, Marsilio, Venezia 2005.

Aciman A., *Chiamami col tuo nome*, Guanda, Milano, 2007

Adamo P., *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Raffaello Cortina 2004

Alberione E., *Cinema italiano. C'è qualcosa che non va*, in "Duel. Mensile di cinema, immagini e televisione", a. VIII, n. 7, 2000.

Antonello P., *Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell'Italia degli anni zero: da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino*, in "Italian studies", n. 67.2, 2012, pp. 169-187

Annunziata G., *L'Altro/Arabo. La rappresentazione dell'alterità nel cinema italiano contemporaneo*, in De Franceschi L. (a cura di), "L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano", Aracne Editrice, Roma 2013.

Aprà A., *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013.

Armocida P. (a cura di), *Esordi italiani. Gli anni dieci al cinema (2010-2015)*, Marsilio, Venezia 2016.

Armocida P., Minuz A., *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, Marsilio, Venezia 2017.

Armocida P., Sollazzo B. (a cura di), *Ieri, oggi, domani. Il cinema di genere in Italia*, Bulzoni, Roman 2019.

Ascione L., *Cinema italiano 2000-2010. Storia, economia e politica dell'industria cinematografica italiana agli inizi del nuovo millennio*, Edizioni Web Blpgshifts.net, 2015.

Bamforth I., *Doing the locomotion: Paolo Sorrentino's 'La Grande Bellezza'*, in "Quadrant", vol. 59, n. 1/2, Gennaio/febbraio, 2015, pp. 132-134

Barbera A. (a cura di), *Noi credevamo. Il Risorgimento secondo Martone*, Il Castoro, Milano-Torino 2012.

Barca F., *Effetto Sky. L'impatto sulla filiera televisiva ed il sistema economico in Italia*, Rubettino, Soveria Mannelli 2012.

Barra L., Perrotta M., *The Contemporary Circulation of Italian Cinema across US Television and Digital Platforms: Methods, Limits, Main Paths*, in Garofalo D., Holdaway D., Scaglioni M. (a cura di), *The International Circulation of European Cinema in The Digital Age*, in "Comunicazioni sociali", n.3, 2018.

Battistelli F., *Italiani e stranieri. La rabbia e l'imbroglio nella costruzione sociale dell'immigrazione*, Franco Angeli, Milano, 2021

Bertetto P., *Il più brutto del mondo, Il più brutto del mondo. Il cinema italiano oggi*, Bompiani, Milano 1982.

Bertolino M., Ridola E., *Massimo Boldi e Christian De Sica "superstar"*, Gremese, Torino, 2005

Bettetini M., *Breve storia della bugia - Da Ulisse a Pinocchio*, Raffello Cortina, Milano, 2001

Bianchi S., *La sinistra populista. Equivoci e contraddizioni del caso italiano*, Castelvechi, Roma, 1996

Biasin E., O'Rawe C., *Il "latin lover" nel cinema italiano contemporaneo*, in "L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", 2018.

Bocchi P. M., *Mine vaganti: La prepotenza del coming out*, in "Cineforum", n. 493/2010, pp. 33-35

Bondanella P., *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Bloomsbury, New York-Londra 2001.

Bondanella P., *The Italian Cinema Book*, BFI, Londra 2013.

Bonini F., *La seconda Repubblica: Origini e aporie dell'Italia bipolare*, Rubbettino Editore, Roma, 2021.

Borrelli N., *Le politiche pubbliche per il settore cinematografico*, in “Economia della cultura”, n.2, 2011.

Broccio E., *La Grande Bellezza: oltre le ragioni del successo americano*, in “Narrativa”, n. 38, 2016, pp. 197-205.

Brunetta G., *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano... 453 storie*, Marsilio, Venezia 2000.

Brunetta G., *Identikit del cinema italiano oggi*, Marsilio, Venezia 2000.

Brunetta G., *Il cinema italiano contemporaneo: da “La dolce vita” a “Centochiodi”*, Laterza, Roma-Bari 2007.

Brunetta G., *Il cinema italiano oggi*, in “Annali d’italianistica”, vol. 17, 1999.

Brunetta G., *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*, Einaudi, Torino 2003.

Bruno E., *Cinema italiano!*, in “FilmCritica. Mensile di studi cinematografici”, n. 514, Roma 2001.

Brook C.J., *Marco Bellocchio. The Cinematic I in the Political Sphere*, University of Toronto Press, Toronto 2010.

Bruno M.W., *Neotelevisione*, Rubettino, Roma, 1994

Buccheri V., Malavasi L., (a cura di), *La materia dei sogni. L’impresa cinematografica in Italia*, Carrocci, Roma 2005.

Burke F. (a cura di), *A Companion to Italian Cinema*, John Wiley & Sons, New York, 2017

Byung-Chul Han, *Eros in agonia*, Nottetempo, Milano 2013

Cabanis E., Illouz E., *Happycracy. Come la scienza della felicità controlla le nostre vite*, Codice, Torino, 2019

Calabretta-Sajder R., *Divergenze in celluloide. Colore, migrazione e identità nei film gay di Ferzan Özpetek*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

Camilleri A., *Homo berlusconensis*, in “Micromega”, 2011, n. 1, pp. 14-16

Campari R., *Padri e figli nel cinema*, Milano, La Nave di Teseo, 2022

Cangiano M., *Against postmodernism: Paolo Sorrentino and the search for authenticity*, in “Journal of Italian Cinema & Media Studies”, 7.3, 2019, pp. 339-349.

Canova G., *L'occhio che ride. Commedia e anti-commedia nel cinema italiano contemporaneo*, Modo, 1999

Canova G., *Divi duci guitti papi caimani - L'immaginario del potere nel cinema italiano, da Rossellini a The Young Pope*, Bietti Heterotopia, Milano, 2017

Canova G., *Quo chi? Di cosa ridiamo quando ridiamo di Checco Zalone*, Milano, Sagoma editore, 2022

Canova G., S. Severino Salvemini, Latin Lover. La manutenzione del mito, in *Economia & management: la rivista della Scuola di Direzione Aziendale dell'Università L. Bocconi*, n. 3, 2015, pp. 50-52.

Canova G., *Nirvana. Sulle tracce di Gabriele Salvatores*, Zelig, Milano 1996.

Canova G., *L'occhio che ride. Commedia e anti-commedia nel cinema italiano contemporaneo*, Modo, Milano 1999.

Canova G., *Il cinema italiano nell'era del Cavaliere*, in “Micromega. Le ragioni della Sinistra”, a. XXV, n. 6, 2010.

Canova G., *Cinemanìa. 10 anni 100 film. Il cinema italiano del nuovo millennio*, Marsilio, Venezia 2010.

Canova G., *Il risveglio del cinema italiano*, in “Micromega”, n.6, 2011.

Canova G., *Il fantasma della contaminazione*, Fatamorganaweb, Fascicolo 9, febbraio 2022

<https://www.fatamorganaweb.it/wp-content/uploads/2020/04/Fascicolo-n.-9_2_febbraio-2020_FMW.pdf#page=7> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

Canova G., *Per l'industria, con l'industria, contro l'industria*, in “8 ½. Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano”, n. 47, 2019.

Canova G., Farinotti L., *Atlante del cinema italiano. Campi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano 2011.

Canova G., Moccagatta R. (a cura di), *Mediaset e il cinema italiano. Film, personaggi, avventure*, Mondadori, Milano 2022.

Caproni P., *Lo sguardo inquieto. Marco Bellocchio tra immaginario e realtà*, LeMani, Recco 2009.

Cappabianca A., *Visioni/cine-panettoni*, in “Filmcritica. Mensile di studi cinematografici”, n. 571/2, Roma 2007.

Carluccio G., Minuz A., *Lo stardom nel cinema italiano contemporaneo*, in “Bianco e Nero”, n. 581, 2015.

Carluccio G., Villa F. (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Kaplan, Torino, 2005

Casadio G., *Gli ultimi avventurieri. Il film storico nel cinema italiano (1933-2001). Dal Medioevo al Risorgimento*, Longo, Ravenna 2010.

Castellano R., *Il cinema di oggi: una riflessione*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

Castaldi L., “*Diventa necessario un altro sforzo di ragione*”, <<https://malvinodue.blogspot.com/2010/03/diventa-necessario-un-altro-sforzo-di-30.html>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

Castaldi L., “*Gentismo vs populismo*” <<https://malvinodue.blogspot.com/2017/05/gentismo-vs-populismo.html>>

Celata G., Caruso F., *Cinema, industria, e marketing*, Guerini e Associati, 2003.

Chicchi F., Simone A., *La società della prestazione*, Ediesse, Roma, 2017

Chiesi R, Ceretto L., (a cura di), *Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*, Federazione Italiana Cineforum, 2006.

Chirumbolo Annali P., *Il mondo del lavoro nel cinema del nuovo millennio: R. Milani, F. Comencini e A. D'Alatri*, in "Italianistica Vol. 30, Cinema Italiano Contemporaneo", 2012, pp. 325-342

Cincinelli S., *I migranti nel cinema italiano*, Edizioni Kappa, Roma, 2009.

Coladonato V., Sangiovanni A. (a cura di), *Cinema e populismo. Modelli immaginari di una categoria politica*, in "Cinema e Storia", Rubettino, Soveria Mannelli 2019.

Colleoni F., Dalla Torre E., Lansolts, I. (a cura di), *Il cinema di Marco Tullio Giordana. Interventi critici*, Vecchiarelli, Manziana 2015.

Conte C., *L'Italia al tempo dei populismi*, Lastaria, Roma 2019.

Cora A., Di Meo F., Maccari C. (a cura di), *Scene comiche del cinema italiano*, Dino Audino Editore, Roma 2010.

Corsi B., *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001.

Costa A., *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, Il Mulino, Bologna 2013.

Costa A., Lavarone G., Polato F., *Veneto 2000: il cinema. Identità e globalizzazione a NordEst*, Marsilio, Venezia 2018.

Crespi A., *O sei Checco Zalone o diventi un divo su Facebook. Intervista ad Andrea Occhipinti*, in "Bianco e nero", 1/2015, pp. 20-22

Cucco M., Manzoli G., *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2017.

Cucco M., *Il cinepanettone nell'economia del cinema italiano*, in "Economia della cultura", n.4, 2013.

Cucco M., Scaglioni M., *Dico parolacce, incasso e finisco su Sky*, in "Bianco e nero", 1/2013, pp. 30-40

Cucco M., Parravicini B., *Normalità da record. Finanziamento, promozione e distribuzione dei film con Checco Zalone*, in "L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes", 2/2016, pp. 377-394

Cucco M., *Che cosa è un film? La grande bellezza in una prospettiva di economia e politica dei media*, in "La trama dei media. Stato, imprese, pubblico nella società dell'informazione", 2014 101-119.

Cucco M., *COVID e industria del cinema in Italia. Una cronistoria critica*, in "L'avventura", 7.2, 2021, 209-226,

Curi U., *Film che pensano - Cinema e filosofia*, Mimesis, Milano-Udine, 2020.

Curti S., Fornari S., *Un'analisi sociologica della violenza di genere attraverso il cinema italiano*, in "Fuori Luogo. Rivista di sociologia del Terrorismo, Turismo, Tecnologia", Vol. 4, n.2, 2020.

D'Aloia A., Eugeni R., *Teorie del Cinema: Il Dibattito Contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017, p. 5

D'Amico O. (a cura di), *Francesca Archibugi*, in "Quaderni del Cinestate", n.8, Città di San Gimignano 2006.

D'Olivo A., *Carlo Verdone*, Il Castori, Milano 2008.

Dal Bello M., *La prova. Cinema italiano. Duemila: nove film a confronto*, Effetà, Cantalupa 2008.

Dal Bello M., *Le famiglie italiane sullo schermo. Il cinema racconta l'Italia di oggi*, La Scuola, Brescia 2011.

Dal Bello M., *I ricercati. Padri e figli nel cinema italiano contemporaneo*, Effetà, Cantalupa 2012.

De Clercq E., *Intersex in Fictional Films Throughout History: Towards a Cinema of Inclusion?* in Walker M. (a cura di), *Interdisciplinary and Global Perspectives on Intersex*, Palgrave MacMillan, Londra, 2022, pp. 17-38

De Clercq E., Favaretto M., Luceri M., *Toward an ethics of curiosity? The role of cinema in medical education on variations of sexual development*, in “Journal of contemporary medical education”, vol. 10, n.4/2020, pp. 102–113

De Cristofaro F., S. Ercolino (a cura di), *Critica sperimentale - Franco Moretti e la letteratura*, Carocci, Roma, 2021

De Gaetano R., *Il cinema i film. Le vie della teoria in Italia*, Rubettino, Soveria Mannelli 2011.

De Gaetano R., *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*, Pellegrini, Cosenza 2011.

De Gaetano R., *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita (Vol.1)*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

De Gaetano R., *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita (Vol.2)*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

De Gaetano R., *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita (Vol.3)*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

De Gaetano R., *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018.

De Maria G. M., *Immaginari sospesi: la provincia nel cinema italiano contemporaneo*, in “Lexia - Rivista di semiotica”, luglio 2011, pp. 437-450

De Sanctis P., Monetti D., Pallanch L. (a cura di), *Divi & antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Laboratorio Gutenberg, Roma 2010.

Del Bello M., *I ricercati. Padri e figli nel cinema italiano*, Torino, Effata, 2011.

G. Deleuze, *L'immagine-movimento - Cinema 1 e L'immagine-tempo - Cinema 2*, Einaudi, Torino, 2020 - e la summa del pensatore italiano U. Curi, *Film che pensano - Cinema e filosofia*, Mimesis, Milano-Udine, 2020.

Del Lago A., *Populismo digitale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017

Di Bianco L., *Ecocinema Ars et Praxis: Alice Rohrwacher's Lazzaro Felice*, in "The Italianist", 40.2, 2020, pp. 151-164.

Di Cesare D., Ocone C., Regazzoni S., *Il nuovo realismo è un populismo*, Il Melangolo, Genova 2013.

Di Chiara F., *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Donzelli, Roma 2016.

Dottorini D., *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

Dottorini D. (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

Dumas A., *I tre moschettieri*, Feltrinelli, Milano 2016

D'Urso F., Gianattasio I.M., Medolago Albani F., *Cinema italiano: luci e ombre del 2014. I numeri di produzione, distribuzione e Film in TV*, in "8 ½", n.21, 2015.

Fadda M., Garofalo D., *The Distribution of Contemporary Italian Cinema in the United States: The Films of Luca Guadagnino and Paolo Sorrentino*, in Garofalo D., Holdaway D., Scaglioni M., (a cura di), *The International Circulation of European Cinema in The Digital Age*, in "Comunicazioni sociali", n.3, Milano 2018.

Fanara G., *Non si muore due volte. Lazzaro felice di Alice Rohrwacher*, in Cervini A., Tagliani G. (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, Palermo University Press, 2020, pp. 241-252.

Fanara G. (a cura di), Giulia Fanara (a cura di), *Shooting From Heaven. Trauma e soggettività nel cinema americano dalla seconda guerra mondiale al post 11 settembre*, Bulzoni, Roma, 2014

Fanchi M., *Sembrano morte... ma sono solo svenute. Le attrici del cinema italiano contemporaneo e l'igeneration*, in "Arabeschi 10" <<http://www.arabeschi.it/113-sembrano-morte-ma-sono-solo-svenute-le-attrici-del-cinema-italiano-contemporaneo-e-ligeneration>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

Fantoni Minnella M., *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal Neorealismo a oggi*, Utet, Torino 2004.

Farinotti L., *Il corpo del desiderio. Forme femminili e forme del femminile (Nessuno mi può giudicare, Maschi contro femmine, Femmine contro maschi, Venere nera)*, in “Comunicazione politica”, fascicolo 3, 2011

Filandri M., *Lavorare non basta*, Laterza, Bari, 2022

Fini R., *Neri Parenti*, Gremese, Torino, 2005

Franchi M., *L’Audience*, Laterza, Roma-Bari 2014.

Frigione F., *Uomo, superuomo, misantropo: una lettura psicologica di Lo chiamavano Jeeg Robot*, in "Animamediativa", n. 3, 2016, pp. 106-108

Fischer M., *Realismo capitalista*, Not, Roma, 2018

Garofalo D., Minuz A., Morreale E. (a cura di), *La distribuzione cinematografica in Italia: storie, ricerche, metodologie*, in “Imago. Studi di cinema e media”, n.21, 2021.

Garritano D., *L’impotenza riflessiva’ nella vita quotidiana. Note di lettura su “Realismo capitalista” di Mark Fisher*, in Pellegrino V. e Massari M. (a cura di), “Scienze sociali ed emancipazione - Tra teorie e istituzioni del sapere”, Genova University Press, Genova, 2021

Garrone M., *Le fiabe sono vere: Conversazione con Italo Moscati*, LIT Edizioni, Roma, 2016

Garroni E., *Osservazioni sul mentire*, Roma, Alpes, 2014, p. 11

Geiselberg H. (a cura di) *La grande regressione - Quindici intellettuali da tutto il mondo spiegano la crisi del nostro tempo*, Feltrinelli, Milano, 2018

Gianturco G., Peruzzi G. (a cura di), *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni*, Junior, Parma 2015.

Giorgi A., *Vacanze di Natale a Cortina*, Film Tv, n. 51/2011, p. 29

- Giori M., *Omosessualità e cinema italiano*, UTET Università, Milano 2019.
- Grande A., *La produzione del cinema italiano oggi*, Associazione Cineasti Italiani, 2009.
- Grande M., *Le istituzioni del comico e la forma commedia*, in Napolitano R. (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni, controcampi*, Gangemi, Roma-Reggio Calabria 1985.
- Grande M., *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma 2003.
- Greco M., *Il digitale nel cinema italiano. Estetica, produzione, linguaggio*, Lindau, Torino 2002.
- Grosoli M., *Reality*, in "Film Comment", n. 49.2, 2013, 66
- Guarino C., *Solitudine: malattia emergente del XXI secolo*, in "Salute e società", XVIII, 3, 2019, pp. 146-160
- Guerrini R., Tagliani G., Zucconi F. (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, LeMani, Recco 2009.
- Guerini Rocco S., *Fantasmia della storia. L'impronta del documentario etnografico italiano nel cinema di Alice Rohrwacher*, in "L'avventura. International Journal of Italian Film and media Landscapes", 2018.
- Hipkins D., *Paola Cortellesi: Fragmenting the "Latin Lover" in Italian Romantic Comedy*, in "L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes" Speciale/2018, pp. 81-96
- Hipkins D., *Performing 'Girl' Against Girlpower: The Case of Lo chiamavano Jeeg Robot (Mainetti, 2015)*, in "The Italianist", 37.2, 2017, pp. 268-272
- Holdaway D., Missero D., *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- Hope W. (a cura di), *Italian Cinema. New Directions*, Peter Lang, Oxford-Berna-Berlino-Bruxelles-Francoforte 2005.

- Iaccio P., *Cinema e Storia. Percorsi e immagini*, Liguori, Roma 2001.
- Iannotta A., *Le immagini del potere. Note sull'identità italiana nel cinema di Paolo Sorrentino*, in "California Italian Studies", n. 6.2, 2016
- Jeffries D., *This looks like a blowjob for Superman: servicing fanboys with superhero porn parodies*, "Porn Studies", 3:3, 2016, pp. 276-294
- Kantorowicz E. H., *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Milano, Einaudi, 2012
- Kilbourn R., *The 'primal scene': Memory, redemption and 'woman' in the films of Paolo Sorrentino*, in "Journal of Italian Cinema & Media Studies", n. 7.3, 2019, pp- 377-394.
- Krastev I., *Futuri maggioritari*, in *La grande regressione - Quindici intellettuali da tutto il mondo spiegano la crisi del nostro tempo*, a cura di Geiselberger H., Feltrinelli, Milano
- Labini P. S., *Saggio sulle classi sociali*, Bari, Laterza, 2015
- Leekam S. R., *Believing and Receiving: Steps into Becoming a Good Liar*, in S.J. Ceci, M.D. Leichtman, M.E. Putnick (a cura di), *Cognitive and Social Factors in Early Deception*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, pp. 47-62
- Leslie I., *Bugiardhi nati - Perché non possiamo vivere senza mentire*, Bollati Boringhieri, Bologna, 2011
- Lolli A., *La guerra dei meme. Fenomenologia di uno scherzo infinito*, Effequ, Orbetello, 2017
- Lombardi G., Uva C. (a cura di), *Italian Political Cinema. Public Life, Imaginary and Identity in Contemporary Italian Film*, Peter Lang, Berna 2016.
- Manganelli G., *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Milano, 1977
- Manzoli G., *Politica e mercato nel cinema italiano*, in "The Italianist", n.2, 2013.
- Manzoli G., *Da Ercole a Fantozzi - Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012

- Marcon G., *Se la classe inferiore sapesse*, People, Busto Arsizio, 2023
- Mariani A., *Paolo Sorrentino: A trans-cultural and post-national auteur*, in "Journal of Italian Cinema & Media Studies 7.3", 2019, pp. 331-338.
- Martini A., *Concept City: Roma ri-vista e vissuta ne La dolce vita e La grande bellezza*, in "Carte Italiane" <<http://dx.doi.org/10.5070/C9210024238>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)
- Masciullo P., *Road to nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*, Bulzoni, Roma, 2017
- Mastroberardino S., *Psicologia della menzogna*, Roma, Carocci, 2012
- Menarini R., *Qualcuno la può giudicare?*, in "Film Tv", n. 16/2019, p.11
- Menarini R., *Il grande cinema italiano*, Atlante, Valsamoggia 2010.
- Menarini R., *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Hybris, Bologna 2001.
- Menarini R., *Studi sull'intertestualità e la parodia del cinema*, Campanotto, Pasion di Prato 2004.
- Menarini R., Spagnoletti G., *Forme della politica nel cinema italiano contemporaneo. Da Tangentopoli al Partito Democratico e alle elezioni 2008*, in "Close-up: storie della visione", Anno XII n. 23, ed. Kaplan, Torino, 2008
- Menarini R., *"Il" latin lover" come nostalgia: Latin Lover di Cristina Comencini e la commemorazione del grande cinema italiano*, in "L'avventura", 4, 2018, pp. 97-104
- Menarini R., *Il discorso e lo sguardo. Forme della critica e pratica e pratiche della cinefilia*, Reggio Emilia, Diabasis, 2018
- Menarini R., (a cura di), *Cinema senza fine*, Mimesis, Milano - Udine, 2014
- Miconi A., *Vendere Hollywood: studio quantitativo su 11.800 titoli di film*, in "Studi culturali. Rivista quadrimestrale" 3/2014, pp. 469-492

Miller D.A., *Bellissimo. Un'analisi dei Segreti di Brokeback Mountain e di Chiamami col tuo nome*, Nottetempo, Milano, 2022

Minuz A., *Commedia, gusto popolare e logica del profitto. La sinistra e il fenomeno Checco Zalone*, in "Studi culturali, Rivista quadrimestrale" 3/2016, pp. 399-408

Minuz A., «*Roma cafona*». *Note su La grande bellezza, il kitsch e la fotografia*, in "L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes" 1/2020, pp. 155-165

Minuz A., *Quando c'eravamo noi: Nostalgia e crisi della Sinistra nel cinema italiano. Da Berlinguer a Checco Zalone*, Roma, Rubbettino, 2014

Moccagatta R., *Carlo & Enrico Vanzina. Artigiani del cinema popolare*, Bietti, Milano 2018.

Montini F., *Il cinema italiano del terzo millennio. I protagonisti della rinascita*, Lindau, Torino 2002.

Moretti F., *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, Nottetempo, 2022

Morreale E., *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, Donzelli, Roma, 2020

Muzzarelli F., *Dandy e neodandy. Fashion Visual Icons da La dolce vita a La grande bellezza*, in "Bianco e nero" 1/2015, pp. 23-31

Negro P., *Filmgate. Come Berlusconi ha ucciso il cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2011.

O'Leary A., *Fenomenologia del cinepanettone*, Rubettino, Soveria Mannelli 2013.

O'Rawe C., *Forms of Actorly Celebrity: La costruzione dell'immagine divistica di Elio Germano e Riccardo Scamarcio*, in P. Armocida, A. Minuz (a cura di), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo: storia, performance, immagine*, Marsilio, Venezia, 2017, pp. 235-45

O'Rawe C., *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2014.

Oliverio Ferraris A., *Famiglia*, Bollati Boringhieri, Torino 2020

Paganini G., Zidari W. (a cura di), *Città italiane al cinema*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

Palombara M., *La bugia*, Edizioni Mediterranee, 1983

Patriarca S., *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Bari, 2010

Perulli P., Vettoretto L., *Neoplebe, classe creativa, élite*, Bari, Laterza, 2022

Pravadelli V., *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Bari 2014.

Pravadelli V., *Il cinema delle donne contemporaneo. Tra scenari globali e contesti transnazionali*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

Ravissi F., *L'occhio politico e visionario del cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

Reich J., O'Rawe C., *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma 2015.

Renga D., *Unfinished business: Screening the Italian Mafia in the new millennium*, University of Toronto Press, 201

Ricolfi L., *La società signorile di massa*, Milano, La Nave di Teseo, 2020

Ricolfi L., *La mutazione. Come le idee di sinistra sono migrate a destra*, Rizzoli, Milano, 2022

Rosina A., *NEET. Giovani che non studiano e non lavorano*, Vita & Pensiero, Milano, 2015

Russo V., *Lo schermo velato. L'omosessualità al cinema*, Baldini & Castoldi, Milano, 1999.

Salvestroni S., *Grande bellezza e il cinema di Paolo Sorrentino*, CLUEB, Bologna 2017.

Santoro M. (a cura di), *La cultura che conta. Misurare oggetti e pratiche culturali*, Il Mulino, Bologna 2011.

Saponari A.B, Zecca F. (a cura di), *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Sesto San Giovanni, 2021.

Saramago J., *L'ultimo quaderno*, Milano, Feltrinelli, 2015

Scaglioni (a cura di), *Cinema Made in Italy – La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Carocci, Roma, 2020

Schrader P., *Il trascendente nel cinema*, Roma, Donzelli, 2010

Standing G., *Precari - La nuova classe esplosiva*, Il mulino, Bologna, 2012

Taggiasco G., *L'innovazione parla anche italiano – Storia di dieci piccole imprese eccellenti. Creatività, intuito, spirito di adattamento e velocità decisionale. Dieci storie di piccole imprese eccellenti*, Il Sole 24 Ore, Milano 2008.

Tagliani G., *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel «biopic» italiano*, Rubettino, Roma, 2019

Tagliapietra A., *Filosofia della bugia*, Bruno Mondadori, Milano, 2001

Tarchi M., *Italia populista. Dal qualunquismo a Beppe Grillo*, Il Mulino, Bologna, 2018

Testa E., *Eroi e figuranti*, Einaudi, Torino, 2009

Terrone E., *Filosofia dei film*, Carocci, Roma, 2014

Turnaturi G., *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Feltrinelli, Milano, 2000

Trapassi L., Garosi L. (a cura di), *Esordi e frontiere di celluloidi. Il cinema italiano racconta le migrazioni*, Cesati, Firenze 2016.

Tucci N., *Il ritorno del figlio. Gli eredi nel cinema italiano contemporaneo*, in "Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni", a. XII, n.35, Cosenza 2018.

Uva C., *Articolazioni politiche del cinema italiano contemporaneo*, in "Rivista di politica: trimestrale di studi, analisi e commenti", Rubettino, Soveria Mannelli 2014.

Uva C. (A cura di), *Matteo Garrone*, Marsilio, Venezia 2020.

Uva C. (a cura di), *Schermi politici. Storia, identità e ideologia nel cinema italiano*, in "Rivista di politica", vol. 1, Rubettino, Soveria Mannelli 2014.

Uva C. *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubettino, Soveria Mannelli 2011.

Uva C., Picchi M., *Destra e sinistra nel cinema italiano. Film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Edizioni Interculturali Uno, Grottaferrata 2006.

Uva C., *Articolazioni politiche del cinema italiano contemporaneo*, in "Rivista di politica : trimestrale di studi, analisi e commenti", 1, 2014, Rubettino, 2014, pp. 33-49

Vacirca S., *Dressing Checco*, postmedia books, 2020
<https://www.academia.edu/42699481/Dressing_Checco> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

Valenti L., *Il G8 di Genova: rappresentazione di un conflitto*, Roma, Università La Sapienza, 2016

Vitiello G., *Re folli, capri espiatori e spiriti dei defunti : appunti (quasi) antropologici sui politici nel cinema italiano*, in "Rivista di politica : trimestrale di studi, analisi e commenti", 1, 2014, Rubettino, 2014, pp.. 65-74

Volpati C., *Psicosociologia del maschilismo*, Laterza, Bari, 2013

Wood M., *Italian Cinema*, New York, Berg 2005.

Zagarrio V., *The One-shot Sequence and the Rhetoric of the Gaze in Contemporary Italian Cinema and the Films of Paolo Sorrentino*, in “Film Studies”, 19, 2018, pp. 76-99

Zagarrio V., *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, Marsilio, Venezia 2022.

Zamberletti J., Tomassini C., Cavrini G., neodemos, 2015 <<https://www.neodemos.info/2015/02/20/quando-mamma-e-papa-lavorano-ci-so-no-i-nonni/>> (ultima consultazione 29 aprile 2023)

Zamborlin C., *Forme e sfumature del nulla ne La grande bellezza di Paolo Sorrentino*, in “Bulletin of Nagoya University of Arts”, n. 37, pp. 127-156

Zecca F., *Lo spettacolo del reale. Il cinema di Paolo Virzì*, Felici, Pisa

Zonta D., *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, 2017

