

Christian Uva  
*Italiani alla deriva.*  
*Note su cinema e maschi da spiaggia nell'epoca del boom*

1. *La condizione balneare, il loisir e la nuova femminilità*

Partiamo da una premessa di carattere generale: nella sua peculiare natura di luogo di trascendenza rispetto alla vita ordinaria la spiaggia rappresenta il laboratorio privilegiato per l'osservazione e l'analisi del comportamento sociale e delle sue mutazioni e dunque, più in particolare, delle caratteristiche identitarie che definiscono un popolo. In particolare, con i loro modelli di vita le spiagge sono diventate progressivamente «il simbolo più terribile e al tempo stesso più affascinante della nuova dimensione 'di massa' dei comportamenti sociali»<sup>1</sup>, configurandosi quale straordinario teatro «deputato alla nuova e gioiosa rappresentazione della vita balneare»<sup>2</sup>.

Non stupisce quindi che la spiaggia costituisca a partire dal secondo dopoguerra e in concomitanza con la modernizzazione del paese il set ideale in cui il cinema italiano, attraverso moduli espressivi di volta in volta differenti, reitera la narrazione di una 'condizione' – quella balneare appunto – capace di farsi specchio di cambiamenti storici, sociali e culturali iscritti a loro volta in un cruciale orizzonte: quello del *loisir*. Si tratta del «moderno tempo libero» che Edgar Morin interpreta non solo come «accesso democratico a qualcosa che prima era un privilegio esclusivo delle classi dominanti», ma anche quale «frutto dell'organizzazione stessa del lavoro burocratico e industriale»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> A. SAVELLI, *Sociologia del turismo balneare*, Franco Angeli, Milano 2009, p. 11.

<sup>2</sup> A. SISTRI, *Spiaggia. Antropologia balneare riminese*, Minerva, Bologna 2013, p. 36.

<sup>3</sup> E. MORIN, *Lo spirito del tempo*, a cura di A. Rabbito, Meltemi, Roma 2017, p. 105.

È in questo «giardino dei nuovi nutrimenti terrestri»<sup>4</sup> in cui si «ammazza il tempo, si fugge l'angoscia o la solitudine, si è *altrove*»<sup>5</sup> che diventa inevitabilmente nevralgica anche la configurazione e rappresentazione delle identità di genere e delle dinamiche ad esse connesse. Non a caso quando in *Comizi d'amore* (1964) Pier Paolo Pasolini sente l'esigenza di affondare la macchina da presa nella materia viva della sua indagine sulle abitudini sessuali degli italiani, l'orizzonte in cui sceglie di collocarsi è proprio quello delle spiagge del belpaese. Dagli arenili laziali a quelli romagnoli, dai litorali meridionali a quelli veneziani e toscani, è in tale paesaggio che il regista va alla ricerca della 'vera Italia' («la vera Italia», col punto interrogativo, è proprio il titolo che apre questa seconda parte del reportage di Pasolini). È lì infatti che i suoi intervistati si mettono letteralmente a nudo, rivelando con candore, immediatezza e ingenuità le proprie idee sulla sessualità, il matrimonio, il divorzio, l'omosessualità, i diritti, in un contesto nel quale si evidenzia da un lato, come scrisse Michel Foucault, «una specie di timore storico»<sup>6</sup> e, dall'altro, un divario non solo tra «contadini e cittadini, ricchi e poveri», ma prima di tutto proprio «tra uomini e donne»<sup>7</sup>.

Ecco dunque che la spiaggia e il suo corrispettivo notturno, il night club, secondo la prospettiva proposta da Natalie Fullwood sulla scorta di Laura Mulvey<sup>8</sup>, diventano i luoghi privilegiati in cui il cinema balneare italiano mette in scena e inquadra corpi femminili, rigorosamente in bikini, oggetto di spettacolo erotico per lo sguardo maschile<sup>9</sup>. Non c'è dubbio in effetti che, soprattutto all'interno dei veri e propri *beach movie* italiani realizzati a cavallo tra la fine degli anni '50 e la metà dei '60, il corpo seminudo della donna si presti a una vera e propria anatomizzazione all'interno di

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>6</sup> Non si dimentichi che il film di Pasolini rappresentò agli occhi del filosofo francese un documento etnografico frutto di un periodo di transizione.

<sup>7</sup> Da ricordare che già pochi anni prima, nel 1959, in occasione della sua precedente frequentazione delle spiagge italiane per la redazione del reportage *La lunga strada di sabbia* (uscito in tre puntate, tra luglio e settembre, sulla rivista «Successo»), Pasolini aveva rimarcato questo dato, quando ad esempio scriveva che sullo «spiaggione di Cattolica [...] pieno di donne» gli uomini si perdevano, quasi non esistevano; «o sono adolescenti con gli occhi cerchiati», aggiungeva, «o umili scagnozzi, o dei fuchi», P.P. PASOLINI, *La lunga strada di sabbia*, Guanda, Milano 2017 (ebook).

<sup>8</sup> Cfr. L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», vol. 16, n. 3, Autumn 1975.

<sup>9</sup> Cfr. N. FULLWOOD, *Cinema, Gender, and Everyday Space. Comedy Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York 2015, p. 65 (trad. dell'autore).

inquadature che indugiano su particolari più o meno anonimi appena coperti appunto dal bikini. Si pensi in special modo ai film diretti da Marino Girolami come *Ferragosto in bikini* (1960), *Le magnifiche sette* (1961), *Scandali al mare* (1961), *Veneri al sole* (1965) e *Spiaggia libera* (1966). In questo tipo di commedie le spiagge, per riprendere ancora Fullwood, «non sono solo lo spazio in cui le donne indossano i bikini; esse sono anche fortemente codificate quali spazi in cui gli uomini guardano le donne con i bikini. Le scene presentano [infatti] ripetutamente spettatori diegetici che esagerano ed enfatizzano tale sguardo»<sup>10</sup>.

Eppure, come ha evidenziato Giulia Fanara, a tale erotizzazione del corpo femminile nel cinema balneare italiano corrisponde qualcosa di più che la sua traduzione «in accessibile bene di consumo»<sup>11</sup>. Nella stagione compresa tra il boom e il '68 la femminilità assume infatti anche sulle spiagge «un nuovo protagonismo, sciogliendo desideri e costruendo nuove immagini di sé»<sup>12</sup>. In questo senso viene da pensare nuovamente alla riflessione di Morin che, come è noto, parlava della cultura di massa e della modernizzazione di quegli anni come occasioni di promozione dei valori femminili, di un erotismo diffuso e pervasivo la cui eroina era non già «la dea nuda delle religioni antiche, nemmeno la madonna del cristianesimo dal corpo dissimulato, ma la donna seminuda, nel suo pudore impudico»<sup>13</sup>, proprio come quella che in fondo compare in molti film balneari dell'epoca.

## 2. Antiepica dell'«homo litoralis» italiano

Ecco allora che per comprendere meglio tali dinamiche è necessario guardare simmetricamente ai modelli di maschio – rappresentativi più in generale di un certo 'carattere italiano' – proposti non solo dallo specifico *italian beach movie*, ma più in generale dalla corposa e variegata filmografia nostrana in cui compare, anche solo nell'ambito di segmenti circoscritti, il *topos* della spiaggia.

La prima evidenza è che, in sintonia con quanto avviene nel discorso pubblico e in un orizzonte mediatico più generale comprendente la carta

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 76 (trad. dell'autore).

<sup>11</sup> G. FANARA, *Sulla sabbia c'era lei... Nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom*, in «L'Avventura. Journal of Italian Film and Media Landscapes», n. 1, 2015, p. 72.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>13</sup> MORIN, *Lo spirito del tempo*, cit., p. 168.

stampata e la televisione, il maschio italiano da spiaggia – e più in generale la ‘specie umana’ presente ogni estate in tale luogo per trascorrere le vacanze e soprattutto per vivere la propria stagione degli amori – risulta perlopiù associato a una serie di peculiari qualifiche zoologiche da cui ne discende l’indole e l’identità non solo sul piano sessuale, ma anche e soprattutto su quello sociale, politico ed esistenziale. Una dimostrazione paradigmatica in tal senso viene fornita da Ermanno Cavazzoni nel suo *Vacanze al mare*, documentario del 2013 che offre un personale ritratto dell’umanità balneare esclusivamente attraverso le immagini dell’Archivio Nazionale del Film di Famiglia-*Home Movies* raccolte nel corso dell’intero ‘900 e, in particolare, degli anni ‘60. Qui la curiosa creatura costituita dal maschio da spiaggia, che lo stesso Cavazzoni nel suo lavoro definisce anche «homo litoralis», è inderogabilmente inquadrata come parte organica di un bestiario variegato ma essenzialmente riunito sotto il comune denominatore di un’altra fondamentale dimensione animalesca: quella del vitellone. Messa a nudo sulle spiagge del belpaese, è proprio quest’ultima categoria zoologica a illuminare in maniera efficace, più in generale, i tratti peculiari del carattere italiano, come paradigmaticamente accade anche nell’opera di Vittorio Caprioli del 1961 di cui è protagonista un’ulteriore declinazione di tale dimensione: quella dei ‘leoni al sole’ che danno il titolo al film del regista e attore napoletano.

Il riferimento ai vitelloni felliniani del ’53, di cui l’opera di Caprioli può essere considerata una versione estiva e meridionale, è evidente, come infatti fu subito rimarcato all’uscita del film da diversi recensori. Tommaso Chiaretti sulle pagine di «Cinema 60» ad esempio scriveva che «I ‘leoni’ di Positano sono certo parenti di quei bestioni di Rimini: giovinotti napoletani sulle soglie della maturità, abituati a trascorrere estenuanti vacanze sulle spiagge del Golfo di Salerno e nelle isole»<sup>14</sup>.

Analoghi nelle due opere sono il tratteggio dei personaggi ma anche alcuni passaggi di sceneggiatura (ad esempio la partenza alla volta della città, al termine del film, di uno dei membri della compagnia di amici) così come, in fondo, la configurazione del *topos* stesso della spiaggia che, pur non essendo centrale nell’opera di Fellini, assume tuttavia tratti simili nelle due pellicole: è un orizzonte, cioè, delegato alla lentezza e all’improduttività, ovvero a una sostanziale incapacità di azione che rende i soggetti che lo abitano esclusi dalla Storia<sup>15</sup>. È proprio questa d’altra parte

<sup>14</sup> T. CHIARETTI, *Leoni al sole*, in «Cinema 60», n. 19-20, gennaio-febbraio 1962, p. 57.

<sup>15</sup> Del resto la condizione balneare è proprio quella in cui, come scriveva Cesare Pavese, «per fortuna [...] i giorni non contano», C. PAVESE, *La spiaggia*, Einaudi, Torino 2013 (ebook).

la connotazione che i luoghi in cui è ambientata la vicenda assumono già nelle pagine di *Ferito a morte*, il romanzo di Raffaele La Capria, coautore con Caprioli del soggetto e della sceneggiatura del film, a cui *Leoni al sole* è ispirato, in particolare laddove si parla di una «dolcissima ma non per questo meno feroce Natura nemica della Storia» la quale prevede «l'annullamento totale di uomini e cose, e di tutto quello che la ragione umana ha costruito, cioè [appunto] la Storia»<sup>16</sup>.

Sebbene dunque immersi in un paesaggio decisamente più suggestivo, colorato e pittoresco, quale quello della costiera amalfitana, come i colleghi riminesi anche i vitelloni napoletani di *Leoni al sole*, per usare le parole di Franca Valeri (attrice del film, oltre che moglie di Caprioli), «considerano l'esistenza come l'occasione [...] della più felice, smemorata pigrizia»<sup>17</sup>.

Di fatto la specificità geografica della condizione balneare in cui sono calati i leoni di Caprioli determina un'accentuazione del loro vitellonismo, connotata com'è da quella declinazione 'meridiana' che, secondo Franco Cassano, «si inizia a sentir dentro [proprio] laddove inizia il mare, quando la riva interrompe gli integrismi della terra (*in primis* quello dell'economia e dello sviluppo)»<sup>18</sup>. Da questo punto di vista i protagonisti del film del '61 incarnano alla perfezione una flaccida identità nazionale «preoccupata di dislocare nella società arcaica meridionale ansie prodotte dalla modernizzazione [riguardanti] l'intera nazione»<sup>19</sup>.

Agli antipodi dei ben più epici 'leoni' protagonisti del celeberrimo 'mercoledì' raccontato alla fine del decennio successivo dal *beach movie* di John Milius (*Big Wednesday*, 1978), i maschi di Caprioli sono insomma molto più vicini ai leoni di mare spiaggiati esplicitamente evocati, attraverso un'immagine fotografica che segue quella di un carnaio di figurine umane stilizzate, da Bruno Bozzetto nel suo cortometraggio d'animazione *Il signor Rossi al mare* (1964).

Del resto il mare Mediterraneo non è certo l'oceano dei *beach movie* americani, ne è anzi l'esatta negazione. Il citato Cavazzoni nel suo documentario ne parla in termini di «vasca da bagno», mentre qualcun altro ha scritto che

<sup>16</sup> R. LA CAPRIA, *Ferito a morte*, Mondadori, Milano 2017 (ebook).

<sup>17</sup> F. VALERI, in P. RUFO, *È una moglie felice la più simpatica zitella del nostro teatro*, in «Cosi», n. 31, 30 luglio 1961, p. 20.

<sup>18</sup> F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 2015 (ebook).

<sup>19</sup> A. RESTIVO, *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Duke University, Durham 2002, p. 47.

«l'acqua italiana è una mamma diventata pigra, che al momento si accontenta di spiaggette organizzate, lettino e ombrellone tutto compreso»<sup>20</sup>...

In questo contesto dunque l'acqua del mare non può evidentemente essere la medesima che produce i cavalloni cavalcati da quei nuovi cowboy della mitologia americana rappresentati dai surfisti. Semmai, come appunto in *Leoni al sole* (ma si veda in tal senso anche l'esempio di *Agostino* di Mauro Bolognini<sup>21</sup>), è più che altro un liquido amniotico in cui il 'mammifero italiano'<sup>22</sup> ha l'opportunità di immergersi e farsi cullare, mantenendosi ben protetto dagli affanni provocati da una modernizzazione cui può essere associato proprio quel profilo femminile evocato dal pensiero di Morin sopra citato. È ciò che accade nello stesso *Leoni al sole* con il personaggio di Giulia, interpretato dalla citata Franca Valeri, figura certamente più materna che erotica, donna del nord incaricata dalla guida turistica per cui lavora di testare l'ospitalità delle eleganti località italiane e, in tal senso, simbolo di quell'industrializzazione del tempo libero con cui coincide all'epoca buona parte della modernizzazione del paese.

Quelli raccontati in *Leoni al sole* e in tanti altri film balneari italiani, quindi, prendendo in prestito la definizione del gallo meridionale coniata da Vitaliano Brancati, sono soggetti caratterizzati sì dall'«avere i sogni, e la mente, e il sangue stesso perpetuamente abitati dalla donna» ma nel contempo incapaci, come sostiene ancora Brancati, di «reggere alla presenza di lei»<sup>23</sup>. Non a caso, infatti, quell'improduttività tipica del carattere italiano, ossia quella sua impossibilità/incapacità di farsi soggetto protagonista della Storia, qui diventa, proprio nel Giugì interpretato dallo stesso Caprioli, vera e propria impotenza anche sul piano sessuale.

### 3. *La spiaggia come limen esistenziale*

E allora ai maschi da spiaggia italici non resta appunto che spiaggiarsi al sole come i leoni di mare evocati da Bozzetto o lasciarsi cullare da quelle

<sup>20</sup> R. DE SANTIS, *Mammiferi italiani. Storie di vizi, virtù e luoghi comuni*, Laterza, Roma-Bari 2016 (ebook).

<sup>21</sup> In quest'opera del 1962 tratta dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia il mare assume, per il giovane protagonista alle prese con i turbamenti preadolescenziali e con una passione dai tratti esplicitamente incestuosi per la madre vedova, una funzione insieme rassicurante e perturbante.

<sup>22</sup> Per riprendere l'espressione che dà il titolo al citato volume di Raffaella De Santis.

<sup>23</sup> V. BRANCATI, *I piaceri del discorrere sulla donna*, in *Opere*, a cura di Marco Dondero, Mondadori, Milano 2003, pp. 1365-1366.

protettive acque, sprofondando pigramente nel gusto autocritico per la propria condizione, in quella «malizia continua verso gli avvenimenti e le cose», in quei gesti gratuiti che sono «il frutto di un amaro giudizio sul mondo che li circonda, di un cinismo gelido, di uno scetticismo spesso motivato»<sup>24</sup>. Il medesimo scetticismo tipico della miglior commedia all'italiana dell'epoca, quello che nasce dalla «contraddizione aperta nel corpo vivo di una nazione tra una storicità ambita ("fare l'Italia") e un 'resto' che in questa storicità non si è mai convertito, e che di quel fare ne ha intuito e percepito il carattere 'illusorio'»<sup>25</sup>.

Per tali tipi da spiaggia in cui ritroviamo i tratti caratteristici dell'italiano medio', quelli cioè che secondo Jacqueline Reich sono improntati all'inetitudine, all'instabilità e alla frustrazione<sup>26</sup>, la condizione balneare finisce così per essere associata a una simbologia materna e a tratti sessuofobica che tende progressivamente a farsi sempre più perturbante, fino ai limiti di una mostruosità associata a un fondamentale infantilismo. Gli stessi 'leoni al sole', per riprendere le parole di Franca Valeri, sono in effetti ragazzi «ormai non più tanto ragazzi, che vivono ogni giorno come se fosse il loro ultimo giorno»<sup>27</sup>. In maniera analoga La Capria nel suo romanzo li definisce «giovani vecchi», bei ragazzi che non sono mai passati «per i gradi degli anni», ma che un giorno sono saltati «all'improvviso, senza nemmeno rendersene conto, dall'adolescenza all'età matura»<sup>28</sup>.

Proprio questo salto improvviso «dall'adolescenza all'età matura» fa pensare ancora una volta alla valenza simbolica connaturata alla spiaggia, per definizione zona di confine, come si diceva, *limen* in questo caso tra l'età infantile e quella adulta in cui il maschio italiano tende spesso e volentieri a rifugiarsi. Ne sono una dimostrazione, oltre ai personaggi appena mostrati, anche alcuni emblematici tipi sordiani, maschere per eccellenza di quell'italianità media il cui infantilismo, anticipando i leoni di Caprioli e tanti altri maschi balneari del nostro cinema, esplose proprio su quella striscia di sabbia deputata per eccellenza alla regressione ad una condizione primigenia, caricandosi di una dimensione esplicitamente grottesca.

<sup>24</sup> CHIARETTI, *Leoni al sole*, cit., p. 57.

<sup>25</sup> R. DE GAETANO, *Un sentimento scettico del mondo*, in «Fata Morgana», n. 20, 2013, p. 39.

<sup>26</sup> Cfr. J. REICH, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University, Bloomington 2004. Da ricordare che nella nutrita filmografia balneare italiana compare una pellicola intitolata proprio *Tipi da spiaggia* (Mario Mattoli, 1959) in cui torna centrale l'inetitudine e la goffaggine dei quattro amici protagonisti, qui letteralmente soggiogati dalle variegata bellezze femminili in costume da bagno.

<sup>27</sup> VALERI, in P. RUFO, *È una moglie felice la più simpatica zitella del nostro teatro*, cit., p. 20.

<sup>28</sup> LA CAPRIA, *Ferito a morte*. cit. (ebook).



Per tutti valgono gli esempi di due specifiche situazioni filmiche balneari collocate cronologicamente intorno all'anno de *I vitelloni* e accomunate da una medesima dinamica: da un lato la scena in spiaggia di *Mamma mia che impressione* (Roberto Savarese, 1951) in cui l'ossigenato, effeminato e infantile Alberto cerca di richiamare l'attenzione dell'amata signorina Margherita esibendosi in una serie di ridicole performance balneari, dall'altro il finale de *Il seduttore* (Franco Rossi, 1954) in cui, in una situazione analoga, è sempre una donna a seguire/controllare a distanza l'uomo (in questo caso suo marito incarnato sempre da Alberto Sordi). Quest'ultimo, rientrato nei ranghi dopo una serie di scappatelle fallite, si produce anche qui in una performance che diventa una vera e propria esibizione rituale idealmente rivolta ad attrarre le altre femmine della spiaggia e culminante nel famoso 'passo della seduzione'<sup>29</sup>.

L'epilogo balneare del *Seduttore*, con la voce fuori campo e il punto di vista della moglie, mostra inderogabilmente la vittoria di quest'ultima la cui figura, come scrive Andrea Bini, «acquisisce centralità nella narrazione, simboleggiando il controllo genitoriale da lei assunto su di lui». Il fatto che l'ordine sia «stato ripristinato in famiglia a spese della completa perdita del potere da parte del maschio»<sup>30</sup> rende il film di Franco Rossi, come sarà poi il caso di *Leoni al sole* e di tante altre pellicole di ambientazione balneare, una potente satira del gallismo italico la quale a sua volta si fa sintomo più generale della crisi della mascolinità vissuta a partire dal secondo dopoguerra da quella classe media di cui i personaggi di Sordi, insieme a quelli di Caprioli, sono l'incarnazione. Si tratta del resto della medesima categoria sociale e antropologica a cui Federico Fellini attribuiva, quale caratteristica principale, quella viltà tipica del «giovannotto cresciuto sotto il fascismo e buttato dentro una democrazia che non capisce»<sup>31</sup>.

Se insomma «lo stato mentale del vitellonismo», come ha scritto Aldo Tassone, è «la conseguenza dell'essere stati educati dalle illusioni, i miti e l'immobilità degli anni '30»<sup>32</sup> allora la regressione che vediamo pienamente all'opera sulle spiagge italiane degli anni '50 e '60 è quella propria di

<sup>29</sup> Per evocare il modo in cui la comica performance sordiana è stata ribattezzata ed esplicitamente omaggiata nel 1972 da Aldo Maccione, Lino Ventura e Jacques Brel, su un'altra spiaggia, in *L'avventura è l'avventura (L'aventure c'est l'aventure)* di Claude Lelouch.

<sup>30</sup> A. BINI, *Male Anxiety and Psychopathology in Film. Comedy Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York 2015, p. 91 (trad. dell'autore).

<sup>31</sup> F. FELLINI, in G. LIVI, *Alberto Sordi*, Longanesi, Milano 1967, p. 103.

<sup>32</sup> A. TASSONE, *From Romagna to Rome: The Voyage of a Visionary Chronicler (Roma and Amarcord)*, in *Federico Fellini: Essays in Criticism*, a cura di P. Bondanella, Atheneum, New York 1986, p. 261 (trad. dell'autore).



personaggi fondamentalmente impotenti e confusi perché quel passaggio è avvenuto esattamente nell'età della formazione e dunque ha impedito loro di farsi uomini in maniera piena e matura.

Pasolini, con riferimento proprio a Sordi, a proposito di questa forma di regressione parlava già nel 1960 di «deviazione dell'infantilismo», in particolare di «una comicità che nasce dall'attrito, con la variopinta e standardizzata società moderna, di un uomo il cui infantilismo anziché produrre ingenuità, candore, bontà, disponibilità, ha prodotto egoismo, vigliaccheria, opportunismo, crudeltà»<sup>33</sup>. Rodolfo Sonogo, sceneggiatore del *Seduttore* e di tantissimi altri film dell'attore romano, in maniera non dissimile descriverà l'italiano di Sordi come colui «che non è più né contadino né operaio, ed è diventato mostro»<sup>34</sup>...

#### 4. Spiaggiati

Ebbene, è proprio questa condizione di mostruosità che, come si diceva, progressivamente va configurandosi sulle spiagge del cinema italiano, come sembra esplicitamente testimoniare il finale dell'episodio conclusivo di un'opera in tal senso emblematica fin dal titolo, *I mostri* (1963) di Dino Risi, in cui il pugile suonato interpretato da Vittorio Gassman, dopo essere stato ridotto a un'invalidità fisica e psichica permanente a seguito dell'ultimo incontro organizzato dal compare Enea Guarnacci (Ugo Tognazzi), termina i suoi giorni su una livida spiaggia in carrozzella a guardare gli aquiloni. Anche in questo caso c'è una moglie che, commiserando il suo uomo, lo osserva a distanza commentando: «Porello, soffri' nun soffre: eccolo là, è diventato come un bambino».

Altro esempio paradigmatico in tal senso è quello del maturo ingegnere interpretato dallo stesso Tognazzi ne *La voglia matta* (Luciano Salce, 1962) che, dopo aver sognato una facile avventura balneare con la sedicenne interpretata da Catherine Spaak e, con essa, un'impossibile sutura tra due modi di intendere e vivere la sessualità fatalmente lontani per motivi generazionali, viene mostrato letteralmente arenato, anche qui quasi nel finale del film, in una condizione di regressione infantile. Dopo la festa notturna in cui, irridendolo in una sorta di rito tribale, i

<sup>33</sup> P.P. PASOLINI, *La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono*, in «Il Reporter», 19 gennaio 1960, ora in IDEM, *I film degli altri*, Guanda, Milano 1996, p. 30.

<sup>34</sup> R. SONEGO, in T. SANGUINETI, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonogo e il suo cinema*, Adelphi, Milano 2015 (ebook).

giovani della combriccola cui appartiene la suadente Francesca lo hanno carnevalescamente incoronato 'nuovo capo del gruppo', egli si risveglia stordito e confuso sulla battigia indossando il copricapo da sioux che aveva comprato per suo figlio. A proposito di quest'ennesima creatura spiaggiata del cinema italiano «Il Borghese» scrisse all'epoca: «Fa pensare al 'mostro' della *Dolce vita*, questo strano animale affiorato dalle marine profondità dei quarant'anni, fino alla superficie leggera e ventosa delle sedicenni»<sup>35</sup>.

Questa condizione di mostruosità associata al carattere italiano, come è noto, andrà sempre più accentuandosi nel cinema italiano degli anni a venire trovando una collocazione ideale proprio in riva al mare, dove essa continuerà a declinarsi preferibilmente nell'ambito delle dinamiche sessuali e di genere. Come non pensare, in tal senso, a quasi tutto il cinema di Marco Ferreri nel quale l'improduttività e l'impotenza del maschio italiano lasciano progressivamente il posto al suo esatto contrario, ossia a un'ossessione procreativa che acquisisce i contorni di un'esasperata dimensione grottesca. Ecco allora che il vitalismo balneare della donna in spiaggia raccontato in tanti *beach movie* italiani assume, come accade ad esempio in *Una storia moderna. L'ape regina* (1963), i contorni di una visione idilliaca quanto illusoria destinato a trasformarsi in un appetito sessuale, ciecamente finalizzato alla procreazione, capace di ridurre alla condizione di fuco, e quindi alla morte, la controparte maschile.

Su un fronte complementare si colloca *Il seme dell'uomo* (1969), vicenda distopica di una coppia di giovani sopravvissuti a un catastrofico evento che, prefigurando quanto succederà in un film più tardo di Ferreri come *La carne* (1991), si rifugia in una casa in riva al mare. Come nel finale de *La dolce vita*, anche qui spicca un mostro marino spiaggiato. È l'enorme carcassa in decomposizione di una balena che per il regista simboleggia la perversione della regressione del protagonista maschile (Cino) all'avventura (quella di Moby Dick), alla favola (quella di Pinocchio<sup>36</sup>) e in definitiva, nuovamente, a un infantilismo quanto mai egoistico e immorale: quello di chi, in quel gioco perverso, come ha scritto Maurizio Grande, tende «all'implicita esclusione della sua compagna; alla quale spetta, in fondo,

<sup>35</sup> C. QUARANTOTTO, *La voglia matta*, in «Il Borghese», n. 15, 12 aprile 1962, p. 599.

<sup>36</sup> Di particolare importanza nel contesto di questo saggio, soprattutto in contrasto con l'epica creatura di Melville, è tale rimando ferreriano all'anti-epico, e per questo tutto italiano, Pinocchio collodiano, non a caso individuato da una studiosa come Suzanne Stewart-Steinberg quale metafora dello stesso soggetto italiano, storicamente prigioniero di una sindrome adolescenziale che, di fronte alla prova della modernità, non gli ha mai consentito di trovare una propria identità compiuta. Cfr. S. STEWART-STEINBERG, *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Elliot, Roma 2011.

solo il ruolo subordinato dell'assistenza all'uomo e di *procurare* un figlio *a lui*, anche contro la volontà di lei»<sup>37</sup>. Ecco allora che la violenza sessuale usata da Cino nei confronti di Dora per avere un figlio a tutti i costi ne *Il seme dell'uomo* risulta tanto più esecrabile perché finalizzata a perpetuare quella 'specie maledetta' che, per dirla ancora con Grande, «aveva utilizzato l'impalcatura della civiltà e dei suoi simboli vistosi per annientare la vita»<sup>38</sup>. Tra i «simboli vistosi» di una modernizzazione capace, per l'appunto, solo di creare mostri spicca nel film l'inquietante gonfiabile della bottiglia di Pepsi Cola che, sorvolando il mare e giungendo sulla spiaggia, risulta direttamente imparentato, anche per la provenienza geoculturale, con un altro mostro «disteso a metà tra Storia e Natura, tra civiltà e mostruosità»<sup>39</sup>. Si tratta del celebre King Kong di *Ciao maschio* (1978), opera che, collocata già alla fine del decennio successivo, ossia nella stagione in cui si decreta la fine delle 'grandi narrazioni', non può che esasperare i toni apocalittici già presenti nelle precedenti prove di Ferreri.

Nel 'pianeta delle scimmie' configurato dal regista milanese (l'immagine del King Kong sulla spiaggia desolata dell'Old Battery Park di New York ricorda quella del finale dell'omonimo film di fantascienza di Franklin J. Schaffner del 1968) ai personaggi maschili prede ormai di un'inevitabile deriva nella ricerca di una «virilità perduta assieme ai relitti della Storia» non resta quindi che tentare di approdare non più alla paternità, «condizione impossibile da raggiungere, data l'assenza di modelli di confronto»<sup>40</sup>, bensì a una 'maternità' destinata tuttavia a rivelarsi altrettanto rovinosa. Come succede appunto all'elettricista di *Ciao maschio* impersonato da Gerard Depardieu, genitore adottivo di uno scimpanzé il cui tentativo di incarnare una «mascolinità al contempo animale e femminile»<sup>41</sup>, vera e propria ultima spiaggia per il maschio italiano, fallisce in un catastrofico prefinale.

Così, come ha affermato lo stesso Ferreri, «la scimmia, allo stato puro, l'animalità dell'uomo, [diventa] l'ultimo specchio dove guardarsi prima dell'avvento del nuovo Medio Evo»<sup>42</sup>. Prima cioè che tutto ricominci da capo in uno scenario in cui, come attesta l'ultima inquadratura del film, il maschio è completamente scomparso dalla scena e, su una spiaggia

<sup>37</sup> M. GRANDE, *Marco Ferreri*, a cura di A. Canadè, Bulzoni, Roma 2016, p. 117.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>40</sup> A. SCANDOLA, *Drammaturgie dell'inazione*, «Fata Morgana Web», 10 novembre 2017, <<http://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2017/11/10/marco-ferreri/>> (ultimo accesso: 18.12.2018).

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> FERRERI, in M. GRANDE, *Marco Ferreri*, cit., p. 177.

nuova e incontaminata, è la femmina con la sua prole a far ricominciare la Storia...