

Sessualità ed erotismo nella commedia all'italiana degli anni Sessanta

David Bruni

Nel corso degli anni Sessanta, la società italiana vive un periodo di intensi mutamenti, in seguito alla cosiddetta 'grande trasformazione', sperimentata soprattutto a partire dal boom economico (1958-1963). È allora che la sfera privata degli individui è segnata da una dialettica tra la fedeltà ad abitudini solidamente depositate nella tradizione e le sollecitazioni prepotenti ad aprirsi a sostanziali cambiamenti, con una ricaduta immediata che abbraccia anche le relazioni e i comportamenti sessuali. In questo rapido volgere di tempo il cinema offre con sempre maggiore frequenza immagini esplicite di natura erotica; sono soprattutto le commedie all'italiana che assecondano – e talora anticipano – gli atteggiamenti inediti in via di rapida diffusione, pur se in modo non indolore e con resistenze comprensibili verso il 'nuovo'. Di fronte alla ricchezza e alla complessità di un panorama sociale e cinematografico inevitabilmente ricco di sfumature e contraddizioni, proponiamo di seguire un percorso scandito in quattro tappe, ciascuna ancorata a uno o più film di riferimento scelti in quanto esemplificativi di tendenze e problemi di portata ben più ampia.

Cominceremo con *La voglia matta* (Salce L., 1962, D.D.L. Cinematografica S.p.A., Lux Film, Umbria Film, 110 min.), che racconta l'inattesa irruzione del desiderio nell'esistenza condotta dal protagonista, Antonio, per un'adolescente non ancora maggiorenne, Francesca. Tuttavia, le conseguenze di questa sbandata amorosa non riguardano solo il protagonista ma investono anche questioni di carattere generale: la crisi del maschio di mezza età, l'affermarsi delle giovani generazioni come soggetti dotati di un'identità riconoscibile, la centralità assunta dalla dimensione corporea, la presenza di nuovi modelli di femminilità.

Proseguiremo tratteggiando una sorta di fenomenologia del desiderio maschile attraverso alcuni film a episodi che costituiscono un fenomeno tutt'altro che trascurabile in cui il nostro cinema di quel periodo si cimenta con una certa frequenza. Gli episodi di natura esplicitamente erotica, destinati a incidere maggiormente sull'immaginario collettivo, rimangono *La riffa* (De Sica V., 1962, episodio di *Boccaccio '70*, Carlo Ponti, Tonino Cervi, 208 min.) e soprattutto l'ultimo di *Ieri, oggi, domani* (De Sica V., 1963, Carlo Ponti, 120 min.) con la "maggiorata" Sophia Loren, insieme a *La telefonata* (Risi D., episodio di *Le bambole*, 1965, Documento Film, 110 min.)¹.

Approderemo, quindi, alla condizione femminile e al rapporto vissuto dalle donne con l'universo dell'eros, a partire da due prospettive assai diverse ma in realtà strettamente correlate. Se infatti *La parmigiana* (Pietrangeli A., 1963, Documento Film, 103 min.) narra il tentativo di Dora, volto ad acquisire una condizione di progressiva autonomia sottraendosi alle soffocanti convenzioni maschiliste ancora imperanti, *La matriarca* (Festa Campanile P., 1968, Clesi Cinematografica, Finanziaria San Marco, 94 min.) accompagna l'emancipazione sessuale di una ricca e sofisticata borghese, Mimi, rimasta vedova giovanissima.

Infine, concluderemo con il tema dell'ipersessualizzazione della società prendendo in esame *Vedo nudo* (Risi D., 1969, Pio Angeletti, Adriano De Micheli, 114 min.), altro film a episodi che soprattutto nell'ultimo dei sette frammenti di cui si compone assomiglia a un'autentica dichiarazione programmatica. O forse sarebbe più corretto considerarlo una sorta di diagnosi valida per il nostro cinema se non addirittura per l'intera società italiana, ormai coinvolta in una sorta di «intossicazione sessuale», per impiegare l'espressione utilizzata nei confronti del protagonista, affetto da allucinazioni visive come effetto di un'erottizzazione della vita pubblica condotta a ritmo serrato.

¹ I quattro episodi di *Boccaccio '70* (o quattro atti, come vengono definiti nel film) sono: *Renzo e Luciana*, diretto da Mario Monicelli; *Le tentazioni del dottor Antonio*, con la regia di Federico Fellini; *Il lavoro*, diretto da Luchino Visconti e, appunto, *La riffa*. I tre episodi di *Ieri, oggi, domani* – tutti con la regia di De Sica – sono: *Adelina*, *Anna* e *Mara*. Infine, i quattro episodi di *Le bambole* sono, oltre a *La telefonata*, *Il trattamento di eugenetica*, diretto da Luigi Comencini; *La minestra*, con la regia di Franco Rossi e *Monsignor Cupido*, diretto da Mauro Bolognini.

I

La voglia matta, uscito nel marzo 1962, segue l'itinerario compiuto dal protagonista, l'ingegnere elettromeccanico Antonio Berlinghieri (interpretato da Ugo Tognazzi) il quale, durante un fine settimana di fine estate, dovrebbe spostarsi sulla sua auto da Roma a Pisa per far visita a Maurizio, il figlio di nove anni che vive in un collegio gestito da religiose. Ma il viaggio di Antonio si interrompe ben presto dopo che lui si è unito - inizialmente, suo malgrado - a un gruppo di giovanissimi ragazzi borghesi di buona famiglia, irridenti e aggressivi, i quali lo trasformano nel loro zimbello. È un processo inarrestabile, questo, soprattutto a partire dal momento in cui risultano evidenti la sua cotta per la vezzosa ed esile Francesca (Catherine Spaak) e l'incontenibile 'voglia matta' che questa suscita nell'ingegnere. Così il viaggio di Antonio diventa un percorso iniziatico, destinato a spogliarlo delle sue solide certezze fino a rivelarne una fragilità impensabile.

All'inizio, Antonio conduce un'esistenza magari discutibile sul piano etico ma perfettamente rispondente all'agonismo e al grado di efficienza richiesti dalla competizione sociale, assai aspra in questo periodo contraddistinto dalla cosiddetta 'grande trasformazione' conseguente al boom economico. Antonio sembra un personaggio vincente e sicuro di sé, considerando innanzitutto le certezze nutrite nel rapporto molto cinico con l'altro sesso: dopo aver espresso un apprezzamento fisico nei confronti della fidanzata del suo fido collaboratore, di cui ammira la «coscia solida e la vita stretta però col lombo massiccio», l'ingegnere gli consiglia di non sposarla perché non bisogna «mai mettere la donna sul piano sentimentale ma sempre su quello orizzontale»; e subito dopo rievoca – in quello che è il primo flashback di cui il film si nutre – la strategia seduttiva adottata verso l'amante, condotta con successo. Questa concezione della donna, considerata una preda da conquistare, e l'ostentato maschilismo del protagonista vanno di pari passo con le osservazioni sprezzanti da lui rivolte al gruppo di giovani, etichettati alternativamente come «teddy boys, gioventù bruciata, generazione fallita».

D'altronde questi ricambiano con un atteggiamento strafottente che trasforma la coesistenza temporanea con quell'«etrusco, nordico,

matusalemme e Vecchia Romagna» – così alternativamente loro ribattezzano Antonio – in una sorta di *via crucis* intessuta di umiliazioni di ogni tipo per l'ingegnere, «sottoposto a un processo di attiva marginalizzazione da parte dei ragazzi, che rifiutano la sua (auto)rappresentazione egemonica decostruendo pezzo per pezzo la sua immagine di uomo di successo» (Zecca 2021: 45).

È un film crudele e rivelatore, *La voglia matta*, non solo perché evidenzia impietosamente il gap che separa i giovani, o perlomeno quei giovani, dalla generazione di mezzo ma anche e soprattutto perché sottolinea gli effetti devastanti che derivano dalla cotta di Antonio per Francesca, perfettamente consapevole del potenziale erotico e della vis seduttiva sprigionata nei confronti del personaggio interpretato da Tognazzi. All'inizio lei gli si para davanti in mezzo alla strada, con indosso un maglione a sacco ad altezza inguinale e le lunghe gambe affusolate e nude ben in evidenza, apostrofandolo così: «Vecchio satiro, che guardi? Non c'è niente sotto? Invece c'è il costume». Quindi sfoggia *mises* provocanti, gli concede perfino qualche bacio – anche sulla bocca, perfino voluttuoso come durante la sequenza in cui Antonio e Francesca sono invitati per gioco a mettere in scena una vicenda mélo ispirata a *Da qui all'eternità* (*From Here to the Eternity*, 1953, Zinnemann F., Columbia Pictures, 118 min.) – ma soprattutto lo provoca, e lo stuzzica (come quando gli racconta un piccolo incidente marino accaduto sugli scogli con la conseguente fuoriuscita del sedere dal costume). E giunge fino al punto di indurlo a chiederle la mano, nonostante che la ragazza non incarni il modello di bellezza femminile a lui congeniale, com'è evidente dalle parole indirizzate dal protagonista a Francesca: «Sei molto secca, si vedono le costole, sei un'aringa, una salacca». Antonio, il quale già in precedenza ha immaginato la sua futura vita coniugale a fianco della sposa bambina, le si dichiara platealmente: «Tu per me sei diventata come una malattia, come un'ossessione; io ho una voglia matta di te, Francesca; l'amore può arrivare così, improvvisamente, come una sassata e le vie del cuore sono infinite; ho bisogno di te!».

Tuttavia, come si è anticipato, il tentato ingresso di un adulto all'interno di una microsocietà o comunità popolata unicamente da giovani e animata da un atteggiamento conflittuale e anzi ostile nei suoi confronti,

rende il percorso di Antonio un autentico itinerario *ad imos*, simile a un progressivo inabissamento verso una condizione infernale intessuta di umiliazioni di ogni tipo e contraddistinto da prove annichilenti, fondate prevalentemente sulla centralità della dimensione corporea². Si comincia con una gara di nuoto, si prosegue con un'altra a base di pernacchie e si continua con una sorta di rito di iniziazione volto a testare il coraggio di Antonio, rinchiuso dentro un cimitero, e poi con una sorta di sfilata finalizzata a scegliere il più prestante tra tutti gli uomini presenti. Si giunge così fino allo scontro conclusivo, sostenuto da Antonio contro il 'capobranco' Piero, il macho interpretato da Gianni Garko, destinato incredibilmente a soccombere a vantaggio del protagonista, il quale esce tuttavia a pezzi da questo *tour de force* cui si sottopone, spinto dal desiderio di prevalere ma, si direbbe, mosso soprattutto dal bisogno di sperimentare un esasperato vitalismo probabilmente nel tentativo di esorcizzare l'avanzare dell'età.

II

Il ricorso a una struttura narrativa basata su più racconti distinti viene praticato volentieri dal nostro cinema soprattutto a partire dalla stagione 1962-1963 ed è proprio questo il momento in cui escono due film che contengono episodi destinati ad alimentare l'immaginario sul versante erotico, entrambi sorti dal binomio tra il regista De Sica e la diva Loren. In *Boccaccio '70*, autentico kolossal di qualità, l'episodio *La riffa* si ammantava di un erotismo tanto esplicito e debordante quanto contrassegnato dal modello della maggiorata di forme procaci, incarnato dalla protagonista

² Scrive a questo proposito Gabriele Rigola: «è in particolare il corpo, nella *Voglia matta*, ad essere incaricato di rappresentare il confronto e il segno del cambiamento generazionale: anzitutto il corpo come veicolo di differenti modelli maschili nell'abbigliamento, nei movimenti, nelle gestualità, e nella doverosa padronanza della scena spaziale, anche intesa come spazio simbolico sempre più appannaggio dei giovani». (Rigola 2018: 27). Sul film diretto da Luciano Salce si veda anche le considerazioni proposte da Elena Mosconi in una recente monografia dedicata a Ugo Tognazzi (Mosconi 2024: 100-107).

Zoe, estroversa nei modi ma in fondo rassicurante sul piano morale³. Mentre l'ultimo episodio di *Ieri, oggi, domani*, culmina nello spogliarello in cui Mara si produce, stretta in una seducente biancheria nera sulle note del motivetto *Abat jour*, suscitando addirittura gli ululati di approvazione da parte del personaggio interpretato da Marcello Mastroianni.

Un paio di anni dopo esce *La telefonata*, che è il primo dei quattro episodi di cui si compone *Le bambole*. In un caldo pomeriggio romano di una domenica presumibilmente estiva, Risi mette in scena un'autentica fenomenologia del desiderio sessuale maschile, che si manifesta quando Giorgio (Nino Manfredi) tenta vanamente di fare l'amore con sua moglie, la bellissima Luisa (Virna Lisi), molto sexy con i suoi capelli biondi che spiccano sul vestito scuro e le gambe elegantemente affusolate, in bella evidenza. La donna gli si nega perché è impegnata nella lettura delle ultime pagine di *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda ma soprattutto perché è molto presa dalla telefonata torrenziale con la mamma, intessuta di argomenti faceti, pettegolezzi, chiacchiere, maldicenze, considerazioni parentali e giudizi espressi sul conto dello stesso Giorgio, evidentemente non ben visto dalla suocera. Infine, il protagonista, dopo aver perso ogni speranza residua nella possibilità di congiungersi carnalmente con la coniuge, si dirige nell'appartamento di fronte dove vive Armenia, una ragazza ferrarese assai disinibita, con la quale riesce finalmente a

³ Osserva Vittorio Spinazzola: «De Sica spinge più a fondo il contrasto fra la popolaresca, esuberante spregiudicatezza dei modi e l'intima sanità del cuore: sotto l'apparenza venustamente becera, palpita un cuore fiero e generoso. [...] Naturalmente, vizio e virtù sono intesi secondo la classica precettistica dell'onore femminile; il gioco consiste nel serrare le implicazioni fra i due opposti modelli ideali, la brava madre di famiglia e la prostituta. Così, nel terzo episodio di *Ieri, oggi, domani*, la 'squillo' di lusso con appartamento su piazza Navona delizia il cliente coi suoi spogliarelli privati, ma scopre un tesoro di istinti materni, e un'adeguata dose di beghinismo superstizioso, di fronte al giovane seminarista del quale ha turbato la pace dei sensi. E la protagonista della *Riffa*, disposta per amore di guadagno a mettere in palio se stessa, si rivela incapace di resistere a una passione giovanilmente onesta, sinché si abbandona fra le braccia non del legittimo vincitore, un poco appetitoso scaccino, ma di un baldo innamorato: a conferma del vecchio detto che i soldi non sono poi tutto nella vita» (Spinazzola 1974: 289-290).

raggiungere il suo obiettivo. Nell'ultima inquadratura lo vediamo mentre balla con la giovane e intanto uno zoom avanti ci permette di scorgere Luisa ancora intenta nella conversazione telefonica con sua mamma.

Ma se questa appena esposta è la trama dello sketch che, riassunto sinteticamente, appare simile a una sorta di barzelletta banale e anche un po' grassoccia, diversa è la sostanza del breve film di Risi, davvero efficacissimo sul versante erotico anche in virtù delle scelte espressive che lo sostengono. *La telefonata* valorizza appieno le risorse insite nello spazio fuori campo ⁴ che nell'episodio riveste un'importanza notevole fin dall'inquadratura iniziale (un *long take*⁵ che solo in un secondo momento permette di scoprire i due protagonisti). Proprio dal fuori campo giungono molte battute pronunciate da Luisa e in queste circostanze sono le reazioni di Giorgio, inquadrato in piani di solito piuttosto ravvicinati, a conferire una particolare intensità al suo incontenibile desiderio erotico. Legato al fuori campo è il raccordo di sguardo, sia quando pone in relazione campi-controcampi, ovvero i piani in cui vediamo alternativamente il marito e la moglie, sia quando – come accade nella maggior parte dei casi – costituisce il legame che unisce idealmente le inquadrature oggettive con Giorgio desiderante intento a guardare davanti a sé e le sue soggettive⁶ sul corpo della moglie, per lo più mostrata per frammenti e secondo una prospettiva tradizionalmente maschile, espressione suprema di un *male gaze* cui lo spettatore è chiamato ad allinearsi. Queste scelte espressive permettono di conferire sostanza al desiderio di Giorgio che vede frustrati i suoi tentativi ripetuti di interrompere la telefonata, anche quelli condotti con maggiore risolutezza.

⁴ La nozione di fuori campo si riferisce a quell'insieme di segmenti di spazio che non sono inclusi in un'inquadratura perché collocati al di là dei suoi margini ma che vengono percepiti dagli spettatori come verosimili nonostante non siano visibili.

⁵ Il *long take* è, letteralmente, una ripresa lunga, ovvero un'inquadratura contraddistinta da una durata notevole e da una certa complessità ma che tuttavia – a differenza del piano sequenza – non è in grado di svolgere le funzioni di una sequenza, ovvero di un frammento di film in sé relativamente autonomo sul piano narrativo.

⁶ La soggettiva è quell'inquadratura che permette allo spettatore di identificarsi col punto di vista di uno o più personaggi.

Se l'episodio appare magistrale nella sua articolazione visiva in termini di sintassi cinematografica, non meno efficaci sono i dialoghi su cui si fonda la conversazione tra madre e figlia che in base a pochi tocchi allude al contesto socio-economico vissuto dal nostro Paese in quel momento. Tra le altre considerazioni, ve ne sono alcune assai significative manifestate sul conto della verginità, ritenuta dalla giovane sposa ancora una virtù dotata di un valore inestimabile («Quando mi ha sposato, Giorgio mi ha trovato intatta [...] anche se non sta tutto il giorno a ringraziarmi [...] so che intimamente ne è contento»). A fare da contrappunto alla verginità, vi è il comportamento assunto da Armenia, «amica di un industriale di Lugano», dapprima definita «una cavallona, con certi fianchi, un sedere, delle gambacce che non ti dico», infine considerata apertamente e senza possibilità di appello una ninfomane sia per la sua abitudine di prendere il sole in terrazza protetta da un bikini ridotto sia perché avrebbe offerto immediatamente le proprie grazie a un rappresentante di libri, lo stesso che ha venduto a Luisa la copia del capolavoro gaddiano. E sono proprio queste parole, indirizzate dalla figlia alla mamma, quelle di cui Giorgio fa tesoro per sedurre la procace dirimpettaia.

III

In diverse occasioni il nostro cinema ha raccontato l'esistenza condotta dai personaggi femminili vincolati da convenzioni patriarcali e fallocratiche così inveterate da ostacolare tenacemente il loro tentativo di acquisire una condizione autonoma anche attraverso la rivendicazione di una maggiore libertà sul piano sentimentale ed erotico. In questa direzione rimangono memorabili i ritratti di donne offerti da Antonio Pietrangeli, autore di una sorta di trittico di commedie sulla condizione femminile in Italia (oltre a *La parmigiana*, *La visita*, 1964, Zebra Film, Aera Fils, 100 min.; e *Io la conoscevo bene*, 1965, Ultra Film, Les Films du Siècle, Roxy Film, 115 min.), uscite tra il 1963 e il 1965 e accomunate dalla sensibilità mostrata dal regista romano nel delineare le rispettive protagoniste oltre che nel dirigere le attrici chiamate a interpretarle (rispettivamente Catherine Spaak, Sandra Milo e Stefania Sandrelli).

In particolare, *La parmigiana* è il racconto assai amaro di formazione condotto da Dora, che cerca di districarsi alle prese con una galleria di personaggi maschili diversamente mostruosi: il seminarista Giacomo con cui la protagonista fa l'amore per la prima volta ma che poi fugge lasciandola sola in una camera d'albergo; il voyeur di mezza età che le regala un costume da bagno a patto di vederla nuda in cabina di prova; l'albergatore, che accetta di averla ospite della sua struttura ma solo in cambio di un pagamento 'in natura'; Scipio, il marito silenzioso ma lubrico di Amneris, l'amica della madre di Dora che la accoglie affettuosamente a Parma; il questurino Michele Pantanò, suo spasimante e aspirante sposo; infine, Nino Meciotti, il pubblicitario maestro nell'arte di arrangiarsi (sia pure con risultati modestissimi). Alla fine del film, arricchito da un continuo via vai sul piano temporale tra passato e presente grazie ai flashback che scaturiscono dai ricordi della protagonista, Dora rimane sola e nell'ultima inquadratura la vediamo sorridere amaramente dopo essersi ravviata il rossetto specchiandosi di fronte a una vetrina. Tuttavia, lei ha saputo mantenere la propria dignità anche quando è stata costretta dalle circostanze avverse a vendere il proprio corpo, rifiutando la soluzione accomodante del matrimonio propositale dal questurino interpretato da Lando Buzzanca. Dora, di cui Amneris ha lodato al marito «le cosce lunghe e le carni sode come il marmo», resta una delle figure di donna più moderne degli anni Sessanta per il suo tentativo di rendersi indipendente adottando un comportamento profondamente diverso da quello – preordinato – assegnatole da una tradizione fondata sulla sottomissione millenaria all'uomo nelle vesti di oggetto del desiderio o di sposa legittima.

Il personaggio femminile che riesce ad assurgere a soggetto desiderante rivendicando pienamente il diritto al piacere sessuale è la protagonista di *La matriarca*, interpretata da Catherine Spaak. La protagonista si chiama Margherita Delleani, detta Mimi, ed è un'avvenentissima, giovane vedova appartenente all'alta borghesia romana, sconvolta quando scopre il *pied-à-terre* impiegato da Franco, suo marito, per soddisfare tutte le sue perversioni sessuali approfittando dell'ingenua moglie. La visione dei filmati amatoriali in bianco e nero che mostrano Franco impegnato in pratiche sadomaso e in attività di *bondage* con altre donne, nude, e in particolare con l'amica Claudia, le rivelano che

il marito era «un vizioso, un anormale» e la spingono a studiare un trattato dedicato alle patologie sessuali (è *Psychopatia Sexualis* di Richard Freiherr von Krafft-Ebing). In seguito a questa scoperta Mimi, e dopo aver appreso che «in natura non è lecito stupirsi di nulla», decide di assecondare la propria incontenibile voglia di «realizzare la sua privata rivoluzione sessuale, come una brava allieva del professor Reich» (così le dice il radiologo Claudio, destinato ad assecondare le sue fantasie aiutandola a trovare infine un equilibrio), senza farsi condizionare da alcun freno inibitore. L'originalità di *La matriarca* non consiste soltanto nella quantità di nudi femminili e di comportamenti 'perversi' che mostra, quanto e soprattutto nel protagonismo assoluto rivestito da Mimi con cui lo spettatore è spinto a identificarsi grazie ai suoi pensieri, espressi da una sorta di *voice over*⁷ della coscienza, oltre che attraverso le sue fantasie erotiche visualizzate in diverse circostanze prima di consumare rapporti sessuali con differenti partner maschili.

Tuttavia la svolta autentica per la sempre più disinibita Mimi è costituita dalla conoscenza dell'affascinante radiologo, interpretato da Jean-Louis Trintignant, che pur se involontariamente le permette di individuare la sua perversione preferita: stare seminuda a cavalcioni del corpo di un uomo riproponendo una postura già sperimentata addirittura dal filosofo Aristotele con Fillide, in virtù del fatto che «il gesto del montare a cavallo è di per sé fortemente provvisto di un'elevata carica erotica»⁸. Una paziente e graduale opera di seduzione compiuta nei confronti del professore, che reagisce in modo quantomai equilibrato ai suoi comportamenti esibizionistici come anche alle rivelazioni relative all'intensa e sregolata vita sessuale da lei condotta nella *garçonniere*,

⁷ Si parla di *voice over* con riferimento alle parole pronunciate di solito da un narratore o da una narratrice che sono esterni all'universo rappresentato nel film e che dunque assumono un carattere extradiegetico. In questo caso le parole di Mimi, che paiono scaturire dalla sua mente, non possono essere considerate propriamente espressione di una *voice over*, visto che manifestano le convinzioni profonde nutrite dalla protagonista di *La matriarca*.

⁸ Sul film diretto da Festa Campanile si veda la lettura proposta da Pezzotta 2014: 98-101.

prelude all'unione dei due. E così, dopo aver distrutto quel luogo malsano, l'uomo accetta di farsi carico dei suoi eccessi erotici, e la convince del fatto che «l'atto più rivoluzionario e fantasioso è ancora quello di incontrare l'amore». Infine, acconsente a condurla a cavalcioni lungo le numerose scale interne dell'elegante casa di Mimi. L'itinerario di liberazione sessuale da parte della donna si è compiuto felicemente e il nostro cinema ha saputo capovolgere un paradigma inveterato raccontando una vicenda densa di erotismo dal punto di vista femminile.

IV

Un'ideale prosecuzione se non addirittura un vero e proprio compimento del percorso tracciato da Risi in *La telefonata* facendo emergere un erotismo debordante e incontenibile è quello evidente nel settimo e ultimo episodio di *Vedo nudo*, talmente esplicito nel proprio assunto di fondo da porsi come un momento autoriflessivo valido per tutto il nostro cinema coeva, se non per l'intera società italiana. Il pubblicitario Nanni, dopo una *defaillance* di natura sessuale verificatasi a casa propria con una giovane e avvenente ragazza (Luisa), rapida nello spogliarsi e nel concederglisi in modo assai disinibito, comincia a vedere donne nude ovunque, anche quando queste sono vestite o addirittura quando sono assenti. Questo suo delirio nutrito di allucinazioni che si manifestano sempre più intensamente e in maniera ossessiva è dovuto – come gli spiega uno psicoanalista suo amico – a un'intossicazione di natura sessuale, seguita a «tutto questo bombardamento di nudo che ci è piovuto addosso, soprattutto tu con la tua professione».

Infatti, già nell'incipit dell'episodio abbiamo potuto apprezzare il contesto che fa da sfondo all'esistenza di Nanni: il set fotografico di una campagna pubblicitaria con al centro una donna quasi interamente nuda e con parrucca e trucco assai aggressivi, intenta a fare la *réclame* dell'orologio Philip Watch, esplicitando così in modo evidentissimo il legame tra la diffusione crescente dei beni di consumo e l'esibizione di corpi femminili nudi e attraenti, fino al punto di rendere questi ultimi assimilabili allo statuto di merce. Non solo: sempre in queste prime

inquadrature ci imbattiamo in un esempio di erotizzazione parossistica degli oggetti da immettere sul mercato, come accade nel caso di una borsa dell'acqua calda di colore rosa, che Nanni suggerisce di pubblicizzare col tramite delle parole suadenti pronunciate da una bellissima donna: «Mi chiamo Rosi, sono morbida, sono calda, portami a letto con te; costo solo 1000 lire».

Questo processo pervasivo che ha evidentemente investito la società italiana nel suo complesso ha comportato conseguenze impensabili anche solo fino a pochissimi anni prima nell'atteggiamento degli individui sul versante della loro esistenza privata; si è già accennato alla disinibita Luisa, alla quale spetta anche il merito di aver colto l'atmosfera di fondo nella casa di Nanni, esprimendo tuttavia un giudizio assai acuto nei confronti del suo inquilino: «Una casa interessante. Le somiglia. Elegante, accogliente, libertina, abbastanza banale». La componente immaginativa della libido sessuale del pubblicitario prende così il sopravvento sul soddisfacimento effettivo del desiderio erotico e – come osserva lo psicoanalista consultato dal pubblicitario – «il cervello di Nanni scatta da solo come se fosse una macchina fotografica impazzita».

Infatti, il protagonista comincia a vedere nudo laddove nudo non vi è: nel seno scoperto dall'annunciatrice della Rai al momento di decretare la fine delle trasmissioni, nel corpo di una donna mollemente distesa nella vasca da bagno del suo ufficio, in quello di un'altra donna sdraiata sul suo letto col sedere coperto solo da un piumino. Dopo la visita allo psicoanalista la situazione peggiora e l'allucinosi' appena diagnosticatagli si acuisce: la tennista che gioca su un campo vicino a quello nel quale si è cimentato Nanni viene vista dal pubblicitario a seno nudo; nuda è la giovane donna bionda che si anima a partire da un cartonato disposto a fianco di un distributore con lo scopo di reclamizzare una bevanda analcolica a base di arancia. E così via in un delirio che conosce il suo culmine grazie a una sequenza psichedelica costituita dalla successione incalzante di brevissime inquadrature, volte a restituire la visione allucinata che della realtà ormai percepisce Nanni.

È una condizione patologica che si ripropone anche durante il soggiorno presso una clinica svizzera dove il protagonista decide di farsi internare per guarire e qua gli accade di vedere nudo lui perfino

nell'immagine di una matita proiettatagli dal dottore, che ritiene essere una donna molto magra, e in due bottiglie che pensa siano «du' donne nude co'n tappo in testa». La sua ossessione si amplia abbracciando anche la sfera del linguaggio parlato e così il sostantivo «tetto», pronunciato da uno dei medici che lo stanno curando, una volta ripetuto da Nanni diventa «tetta», e «obelisco» si trasforma in «ombelico». Infine, il protagonista sembra guarito e riprende il proprio posto di pubblicitario assumendo addirittura un atteggiamento castigato, quasi volesse riscattare il proprio passato fondato su un'ossessiva erotizzazione della comunicazione pubblicitaria. «Basta con questa pubblicità erotica. Il pubblico s'è stufato. Non se ne può più de vede' tutte queste donne nude!». Ma poi come se ormai Nanni – e con lui, per traslato, l'intera società italiana – fosse prigioniero di una coazione a ripetere, una sorta di maleficio cui è impossibile sfuggire, lui vede ancora nudo in quella che è la penultima inquadratura dell'episodio, una sua soggettiva dall'alto stavolta su un uomo, un cliente dell'agenzia, che si allontana di spalle indossando una bombetta in testa.

Non c'è che dire: nel volgere di pochissimo tempo il panorama sociale è profondamente mutato e il cinema ha saputo adeguarvisi, offrendo una rappresentazione radicalmente diversa di tutto ciò che ruota attorno all'erotismo. Da *La voglia matta* a *Vedo nudo* sono trascorsi solo sette anni ma sembrano passati addirittura alcuni decenni.

Bibliografia

- Mosconi E. (2024), *Ugo Tognazzi Fenomenologia di un "mostro" della commedia all'italiana*, il Mulino, Bologna.
- Pezzotta A. (2014), *La commedia borghese della rivoluzione sessuale*, "Cinergie Il cinema e le altre arti", 5, speciale *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi* (a cura di G. Maina e F. Zecca), pp. 96-107.
- Rigola G. (2018), *Una storia moderna: Ugo Tognazzi. Cinema, cultura e società italiana*, Kaplan, Torino.
- Spinazzola V. (1974 II ed.), *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano.
- Vitella F. (2024), *Maggiorate Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Venezia.
- Zecca F. (2021), *Introduzione Oltre l'inetto Elementi per una teoria della mascolinità nel cinema italiano*, in A. B. Saponari e F. Zecca (a cura di), *Oltre l'inetto Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Milano, pp. 9-46.

L'autore

David Bruni

David Bruni è Professore Ordinario (SSD PEMM-01/B, Cinema, fotografia, radio, televisione e media digitali) presso il Dipartimento di Lettere, Lingue, Beni culturali dell'Università di Cagliari. Si è dedicato prevalentemente allo studio del cinema italiano, con una particolare attenzione per l'analisi del film coniugata con la ricerca d'archivio, e all'opera di alcuni registi spagnoli come Luis Buñuel e Víctor Erice
Email: david.bruni@unica.it

Come citare questo articolo

David Bruni, *Sessualità ed erotismo nella commedia all'italiana degli anni Sessanta*, "Medea", XI, 1, 2025, DOI: [10.13125/medea-6802](https://doi.org/10.13125/medea-6802)