



**Passione sessuale:** la rappresentazione dell'irrapresentabile  
nel cinema del dopoguerra

**LOUIS BAYMAN**



<sup>1</sup> Cfr. David Forgacs, Stephen Gundle, *Mass Culture and Italian Society*, Indiana University Press, Bloomington 2007, p. 5 (trad. it. *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, il Mulino, Bologna 2007).

<sup>2</sup> Cfr. Stephen Gundle, "From Neorealism to *Luci Rosse*: Cinema, Politics, Society, 1945-85", in Zygmunt G. Baranski, Robert Lumley (eds.), *Culture and Conflict in Post-War Italy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1990, p. 201.

<sup>3</sup> Cfr. Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, p. 54.

<sup>4</sup> Cfr. Federica Villa, "Consumo cinematografico e identità italiana", in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002, p. 191.

A partire dal 1949, dopo la tremenda distruzione della Seconda Guerra Mondiale, l'industria cinematografica italiana entra in una fase di forte ripresa, tanto da raggiungere nel 1954 la sua cosiddetta "epoca d'oro". In questo periodo, il cinema riconferma la propria importanza nella vita quotidiana degli italiani, superando tutte le altre forme di arte e di spettacolo: la produzione di film arriva a coprire il 70% degli investimenti dell'intero settore della cultura,<sup>1</sup> passando dai 13 miliardi di lire del 1946 ai 105 miliardi di lire del 1954.<sup>2</sup> Parallelamente, il numero di pellicole prodotte ogni anno in Italia cresce dai 49 del 1948 ai 170 del 1953. In questo modo, l'Italia sorpassa il Regno Unito e la Francia, diventando la seconda nazione a livello mondiale a produrre più lungometraggi dopo gli Stati Uniti.<sup>3</sup> Nel 1955, anche la proporzione tra il numero di posti nelle sale cinematografiche e il numero degli italiani risulta incrementata, arrivando a una sedia ogni nove abitanti.<sup>4</sup>

I film più visti dagli spettatori sono opere in cui l'elemento passionale risulta centrale: a battere ogni record è inizialmente *Catene* di Raffaello Matarazzo, che nel 1949 guadagna 735 milioni di lire. Per comprendere al meglio la portata del suo trionfo, si pensi che il secondo film di maggior successo di quell'anno incassa 220 milioni di lire. Nel 1951 esce invece *Anna* di Alberto Lattuada, che si rivela essere il più grande incasso dal 1945 al 1960, ovvero dalla conclusione della guerra fino all'uscita di *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini. La passione diventa un topos su cui puntare per attirare il pubblico, tanto che anche i titoli dei film del periodo la richiamano, come dimostra ad esempio *Appassionatamente* (1954) di Giacomo Gentilomo, altra pellicola di grande successo. Quello della passione si pone cioè come un tema chiave del cinema italiano di questi anni, rimanendo tale almeno fino all'avvento della televisione nel 1954. Queste pellicole si rivolgono a un pubblico ampio e trasversale, in linea con la vocazione generalista del cinema degli anni '50, che appare ancora lontano della segmentazione dei target che prenderà piede nel corso del decennio successivo.

Se la passione sembra essere ovunque nei film italiani prodotti in questo periodo, il sesso sembra invece non esistere. O meglio, sembra non trovare una forma concreta ed esplicita, anche a causa della severa normativa censoria regolata dalla legge Andreotti del 1949. Data la grande presenza di sale parrocchiali, che equivale a circa un terzo degli esercizi totali, la possibilità che un film rimanga escluso dalle loro programmazioni rappresenta inoltre un rischio finanziario che i piccoli produttori non sono disposti a correre. La rappresentazione del sesso diventa quindi legalmente, moralmente ed economicamente proibita. Ad emergere nei film di questi anni è di conseguenza un forte senso di pretesa moralità: si mettono in scena vicende in cui una notte di passione conduce a una gravidanza indesiderata e che, in caso di donne non sposate, condanna le neo-madri al convento, al carcere o addirittura alla morte. La dimensione morale emerge spesso già dal titolo dei film, come testimoniano ad esempio *Le infedeli* (1953) di Mario Monicelli e Steno, e *Probito* (1954) di Mario Monicelli, ma anche il filone che ripropone in diversi modi la parola "peccato": *Chi è senza peccato* (1953) di Raffaello Matarazzo, *Noi peccatori* (1953) di Guido Brignone, *Per salvarti ho peccato* (1953) di Mario Costa, *In amore si pecca in due* (1954) e *Nel gorgo del peccato* (1954) di Vittorio Cottafavi, o *Wanda la peccatrice* (1952) di Duilio Coletti.

<sup>5</sup> Per una storia socio-logica dell'amore e della gelosia, incentrata sull'Italia degli anni '50, cfr. Niamh Cullen, *Love, Honour and Jealousy: An Intimate History of the Italian Economic Miracle*, Oxford University Press, Oxford 2019.

<sup>6</sup> Cfr. Maggie Günsberg, *Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005, p. 24.

<sup>7</sup> Cfr. Danielle Hipkins, "Girls Lost and Found: Daughters of Sin in Italian Melodrama of the 1950s", in Danielle Hipkins, Roger Pitt (eds.), *New Visions of the Child in Italian Cinema*, Peter Lang, Oxford 2014, pp. 189-218.

Quest'ultimo film rientra anche in un altro filone, ovvero quello in cui le protagoniste sono prostitute a cui viene negata la felicità, come ad esempio *Traviata '53* (1953) di Vittorio Cottafavi, *Maddalena* (1954) di Augusto Genina, e *Menzogna* (1952) di Maria Ubaldo del Colle. Un ulteriore filone è dedicato invece alle ballerine, considerate alla stregua di prostitute, e comprende film come *Vedi Napoli... E puoi muori* (1951) di Riccardo Freda, e i già citati *Anna* e *Noi peccatori*. In un certo senso, è possibile affermare che il cinema di questi anni tematizzi al suo interno l'assenza stessa del sesso dalla sfera pubblica. Significativa in questo senso è una sequenza del già citato *Appassionatamente*, nel quale una ragazza rincorre il treno in cui è salito l'uomo di cui è innamorata. Il fischio e il vapore della locomotiva donano alla scena un chiaro sottotesto erotico, amplificato dal respiro affannoso della protagonista. La sequenza successiva mostra invece la stessa ragazza in chiesa, immobile e circondata dai fumi dell'incenso, insieme all'uomo che è costretta a sposare. La rappresentazione implicita dell'erotismo scompare nel momento in cui la donna si trasforma in moglie.

In un periodo di conservatorismo imperante, che si pone tra gli anni della Resistenza e quelli della rivoluzione sessuale, il sesso non è mostrato, non è raccontato e non viene esplicitamente evocato. Eppure, il pubblico è sempre alla ricerca di donne sfortunate, seduttori malvagi e figli di nessuno, in storie incentrate sul desiderio, sul sentimento e sulla carnalità.<sup>5</sup>

A un primo sguardo, sembra difficile spiegare come questi film possano aver avuto un tale riscontro nel pubblico, in quanto ripropongono semplicemente dei valori tradizionali, oltre che una moralità di stampo cattolico. Il loro successo può essere tuttavia imputato alla capacità di suscitare emozioni intense in chi guarda, proprio attraverso le dinamiche conflittuali che propongono sulla scena. Mentre viene punita sullo schermo, la donna è infatti *compatita* dallo spettatore. Pur essendo vittima di disgrazie dovute a una vita difficile e a una passione travolgente, l'eroina si carica di una forza invisibile e di un potere che le permettono di dominare le avversità. Osservare i comportamenti e i sogni di queste figure consente di comprendere al meglio ciò che si cela al di sotto della superficie, ovvero dietro i valori tradizionali e conservatori.

La mancata rappresentazione del sesso porta a una sublimazione dell'energia sessuale, che deve essere mostrata con altri espedienti, capaci di trasmettere in un egual senso la sua potenza incontenibile. Come osserva Maggie Günsberg<sup>6</sup> in *Catene* il desiderio provato da una donna sposata nei confronti dell'ex amante è restituito sullo schermo attraverso l'esplosione di fuochi d'artificio. L'elemento sessuale non si manifesta in modo concreto o tangibile, eppure risulta potenzialmente presente sotto forma di forza trascendentale.

Perfino le sbarre di un cancello assumono un significato sessuale quando Silvana Mangano, in *Anna*, le accarezza piangendo dopo aver rinunciato all'amore a favore della vocazione monastica.

La rappresentazione di un forte sentimento femminile è concessa nel momento in cui esso è rivolto verso il sacro, oppure verso la famiglia. Come ipotizza Danielle Hipkins<sup>7</sup> nella sua analisi del rapporto madre-figlia in *Maddalena*, si ha tuttavia anche in questi casi una possibile sublimazione dell'elemento sessuale.

La presenza del sesso nel cinema, in forma sublimata ma esplosiva, permette di porre l'accento anche sulla determinazione che contraddistin-

<sup>8</sup> Cfr. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Leo Braudy, Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Sixth edition, Oxford University Press, Oxford 2004 (1975), pp. 837-849.

gue i personaggi femminili, soprattutto alla luce dei divieti che le stesse si trovano a combattere per amore. In un mondo ancora lontano dal movimento femminista, la messa in scena di sentimenti ribelli, spesso accostati a un'impossibilità di azione, porta a riconoscere almeno parzialmente la frustrazione che vive la donna in quegli anni, come testimonia il già citato spezzone di **Appassionatamente**. Allo stesso tempo, l'emersione della sessualità permette di connotare l'elemento erotico come una forza totalmente naturale, votata all'eterosessualità e al nucleo familiare. Il raggiungimento della felicità e della stabilità rimane tuttavia difficile da compiersi, e non è esente da possibili catastrofi pronte a minarne le fondamenta. L'erotismo come forza naturale è dunque incapace di essere controllato dalla ragione, riuscendo a manifestarsi a prescindere dal linguaggio e avendo la capacità di rovesciare l'ordine sociale precostituito.

Il ribaltamento dell'ordine ritorna anche nella struttura, per così dire *geometrica*, su cui poggiano questi microcosmi venati dalla passione. Al contrario di quanto succede nell'arte classica o nel cinema più convenzionale, il mondo raccontato non è dato allo spettatore come un quadro chiuso e ordinato secondo le leggi rinascimentali della prospettiva e dell'equilibrio, ma si rivela instabile e prossimo al caos. La decisione di mostrare realtà in preda alla confusione e sull'orlo di una possibile catastrofe appare naturalmente ancora più significativa se si pensa ai disordini sociali che venano la situazione italiana nel dopoguerra.

Inoltre, ciò permette allo spettatore di guardare le vicende in modo nuovo, rifuggendo le norme patriarcali implicite. Secondo Laura Mulvey<sup>8</sup> nel cinema classico hollywoodiano il piacere che scaturisce durante la visione filmica è articolato a partire dallo sguardo del protagonista maschile che, indirizzandosi verso la controparte femminile, la trasforma in un oggetto sessuale. Lo sguardo del protagonista coincide con la macchina da presa e perciò con la percezione dello spettatore, che a sua volta vede il mondo mostrato sullo schermo attraverso una prospettiva maschile. Una simile interpretazione può essere proposta anche per alcuni generi del cinema italiano, come il giallo e la commedia. I film passionali, al contrario, non ripropongono questa struttura, ma anzi sviluppano pienamente le potenzialità latenti dello sguardo femminile, rendendo la donna soggetto della visione. Lo sguardo femminile, però, si indirizza principalmente verso il fuori campo, rifuggendo dalla possibilità di oggettificare il corpo maschile: un rovesciamento così radicale del punto di vista sarebbe infatti stato sconvolgente per il cinema di quegli anni (e in parte lo sarebbe ancora oggi).

Lo sguardo rivolto al fuori campo appare nelle già citate sequenze di **Appassionatamente** e **Anna**: in entrambi i casi, l'espedito serve a evocare i tumulti interiori provati dalle giovani donne, ma si configura anche come una protesta silenziosa nei confronti delle norme culturali che le protagoniste sono costrette ad accettare. Lo sguardo fuori campo diventa simbolo dei ricordi passati, dei pensieri privati e del desiderio, in un momento in cui è impossibile contrapporsi concretamente alle regole sociali vigenti. Dunque, ciò che nasce da un atto proibito acquisisce una forza straordinaria. Lo sguardo fuori campo si lega infatti alla sfera delle emozioni private e nascoste provate dalle protagoniste femminili, intrecciandosi anche a sentimenti che trascendono il mondo narrato. Questo sguardo, dalla marcata carica drammatica, ritorna anche nelle locandine che accompagnano l'uscita dei film. Nuovamente, tutto ciò che è sottaciuto emerge con forza.

<sup>9</sup> Cfr. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Columbia University Press, New York 1985. Cfr. anche Louis Bayman, *The Operatic and the Everyday in Italian Postwar Film Melodrama*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2015, pp. 28-40.

Grazie all'esplosione e alla sublimazione dell'elemento sessuale, al caos che sembra governare l'universo diegetico e alla reiterata presenza dello sguardo fuori campo, possiamo comprendere l'importanza della passione, che diventa il sentimento alla base del cinema italiano post-bellico. Il gesto passionale è infatti lo strumento che permette di accedere a un mondo invisibile e interiore, presente nel quotidiano ma generalmente inaccessibile. La rappresentazione della passione – attraverso l'uso della luce, della musica o del respiro dei personaggi – consente di evocare ciò che non può essere realmente mostrato, ovvero il sesso. Nel contempo, si ha anche la consapevolezza di star vivendo in un'epoca sempre più votata alla modernità, dove gli ideali romantici si avviano al declino, mentre si fanno spazio sentimenti veri, non più ingenui e addirittura primitivi.

Questi film sono rivolti a un pubblico variegato, non esclusivamente femminile. In questo modo, consentono tanto alle donne quanto agli uomini di immedesimarsi in storie dalla forte carica emotiva e votate alla compassione, oltre che in microcosmi in cui il caos regna sovrano. Tali lungometraggi mettono in scena le fragilità del singolo individuo, nel momento in cui si trova a dover combattere con il mondo che lo circonda.

Come nota Peter Brooks,<sup>9</sup> l'espressività del corpo femminile assume simultaneamente un valore naturale ed evocativo, permettendo alla donna di esprimere sé stessa, nonostante la cultura dominante dia solo all'uomo la possibilità di agire. La donna, emotiva e lacerata dal dubbio, diventa dunque l'emblema della cultura di quegli anni.

Nella sua capacità di evocare ciò che è invisibile, la rappresentazione della passione svela l'esistenza di tabù, ma anche di desideri inespressi. In questo modo, il sesso e le emozioni femminili non del tutto accessibili trovano un modo per esprimersi in un contesto sociale in cui entrambi questi aspetti non possono palesarsi. In altri termini, nel cinema di inizio anni '50 il sesso non viene rappresentato, ma diventa una delle forze principali che guida i rapporti umani. Il sesso assume un potere mistico e trascendentale, invece che materiale, assurgendo a quell'immanenza invisibile che, nella dottrina cattolica, è associata a Dio. L'immanenza del sesso, insieme a quella di Dio, vanno a formare le fondamenta politico-culturali su cui l'Italia post-bellica costruisce la sua rinascita. In questi film, il sesso non è solo presente, ma è la condizione di partenza da cui si sviluppano tutte le relazioni adulte; esso si lega però a una punizione, conducendo prima a una sofferenza e poi a un'assoluzione. Proprio a causa di tale carica negativa, il cinema di questi anni differisce da quello successivo: nonostante il sesso sia sempre presente, e si trovi ugualmente in una posizione predominante, con il passare del tempo si trasforma, diventando poi sinonimo di "liberazione".

#### ABSTRACT

Passion provided the basis for the rebuilding of the post-war Italian film industry. Sensational dramas of jealousy, transgression, and desire gained cinema its greatest period of mass popular appeal. This passion centres on the emotional lives of female protagonists, yet it coincides with a period of moral conservatism that refuses to openly articulate women's sexuality. Sex is thus expressed as an invisible, but pervasive, force, that strains against the historically conditioned requirement to extinguish it. This creates an increased expressive power that provides the very basis of these films' appeal, found firstly in a tendency towards explosion; secondly, an overwhelming aesthetic design; and thirdly, the special attributes of a female gaze.