



LORENZO MARMO

Cinema antropomorfo: corpi erotici nel paesaggio del dopoguerra



¹ Di tutti i saggi “decostruzionisti” sul Neorealismo si veda almeno: Lorenzo Fabbri, “Neorealism as Ideology: Bazin, Deleuze, and the Avoidance of Fascism”, «The Italianist», n. 2, 2015, pp. 182-201.

² Cfr. Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979. L'eros si intravede solo all'inizio e alla fine della carriera neorealista del duo De Sica/Zavattini: in *I bambini ci guardano* (1943) esso è però filtrato dallo sguardo del piccolo Pricò, traumatizzato di fronte alla sessualità adulterina della madre; in *Il tetto* (1956), invece, la descrizione delle prime interazioni coniugali dei due sventurati protagonisti, privi di una casa tutta propria, non manca di un'affettuosa schiettezza.

³ A proposito di altri registri della fisicità nel cinema neorealista cfr. il lavoro di Karl Schoonover sul pathos del corpo sofferente: Karl Schoonover, *Brutal Vision. The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

⁴ Michelangelo Antonioni, “Per un film sul fiume Po”, «Cinema», n. 68, 1941, pp. 254-257, ora in Paolo Noto, Francesco Pitassio, *Il cinema neorealista*, CLUEB, Bologna 2012, p. 71.

Il cinema del secondo dopoguerra in Italia offre un panorama particolarmente ricco per quanto riguarda la messa in scena del desiderio. Questo articolo non pretende di essere esaustivo a tal proposito, ma ambisce piuttosto a sottolineare la connessione – spesso sottaciuta, ma profonda – tra la dimensione dell'eros e l'innovazione neorealista. Pur con i dovuti caveat, dovuti al polimorfismo di questa categoria critica,¹ ritengo sia di grande interesse guardare ancora una volta ai dibattiti e alle pratiche di quegli anni per rintracciare una componente erotica nascosta, che emerge tra le righe dell'insistenza neorealista sul cinema come modalità di avvicinamento alla “reatà” dei paesaggi, dei volti e dei corpi italiani.

Il punto di partenza del mio discorso saranno tre celebri articoli apparsi, tra il 1939 e il 1943, sulla rivista «Cinema», fucina di riflessione sulla settima arte diretta in quegli anni da Vittorio Mussolini. Si tratta, com'è noto, di testi critici fondativi, e vieppiù rilevanti perché redatti da autori che passeranno presto (o, in un caso, sono già passati prima di scrivere) dietro la macchina da presa: mi riferisco naturalmente a Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis e Luchino Visconti. Nei loro testi si ritrova il filo di una riflessione comune (ma non concorde) sul rapporto tra paesaggio cinematografico e figura umana, tramite cui è possibile leggere in filigrana indicazioni importanti circa il racconto del desiderio.

Non è certo mia intenzione proporre un'equivalenza grossolana tra presenza umana sullo schermo e dimensione sensuale. Si pensi, per far riferimento ad altri nomi imprescindibili del canone neorealista, al “pedinamento” zavattiniano dei film di Vittorio De Sica, in cui l'idea di un'insistita prossimità fisica con i soggetti ripresi non ha, tendenzialmente, risvolti erotici.² Viceversa, la pratica filmica di Visconti, De Santis e Antonioni (così come di altri cineasti menzionati più avanti) giustifica, pur secondo modalità diverse, la connessione tra figura umana ed eros.³

Gli scritti di questi autori sembrano di fatto invitarci a fare del paesaggio e del corpo i due poli estremi del discorso filmico, i due perni opposti intorno a cui strutturare la rappresentazione cinematografica. La creazione di questa dialettica antitetica costituisce naturalmente uno sforzo d'astrazione, che vale però la pena di seguire, perché le posizioni dei tre registi su questo diagramma immaginario sono tanto nette quanto differenziate (almeno sulla carta). Si tratta inoltre di una questione che coinvolge, sarà bene dirlo fin d'ora, il rapporto tra opzione documentaria e importanza della finzione; il legame tra Neorealismo e immaginazione melodrammatica; le diverse inflessioni dell'atmosfera cinematografica; e il definirsi progressivo di un'estetica della modernità. Ma procediamo con ordine.

Michelangelo Antonioni, in *Per un film sul fiume Po* (1939), enfatizza la riscoperta del paesaggio come modalità tramite la quale il dispositivo cinematografico deve rendersi complice di un'esperienza cui altrimanti rimarrebbe estraneo, e che è descritta senza mezzi termini come esperienza amorosa. Egli esordisce infatti affermando che “le genti padane sono innamorate del Po”, ed insiste poi su questo rapporto che lega il fiume e coloro che abitano lungo il suo corso, descrivendolo come “un alone di simpatia, potremmo dire d'amore”. Si tratta di “un'intimità tutta speciale”⁴ che non vacilla nemmeno quando la piena del fiume minaccia il quieto vivere delle aree circostanti. La soluzione cui Antonioni sembra propendere è quella del documentario, poiché essa consentirebbe di evitare il “folclore, cioè un'accozzaglia d'elementi esteriori e decorativi”, privilegiando invece “lo

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ Sui documentari del primo Antonioni, e sul loro impiego del paesaggio in direzione atmosferica cfr. Francesco Pitassio, *Neorealist Film Culture, 1945-1954: Rome, Open Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, pp. 157-182.

⁷ Giuseppe De Santis, "Per un paesaggio italiano", «Cinema», n. 116, 1941, pp. 292-293, ora in Paolo Noto, Francesco Pitassio, *op. cit.*, p. 75. Per questioni di spazio non mi soffermerò qui sugli altri tre saggi che De Santis, da solo (*Il linguaggio dei rapporti*) o con Mario Alicata (*Verità e poesia: Verga e il cinema italiano; Ancora di Verga e del cinema italiano*) pubblica su «Cinema» in quello stesso 1941.

⁸ De Santis, *op. cit.*, pp. 73-74.

⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

spirito, cioè un insieme di elementi morali e psicologici"⁵ che caratterizzano un luogo.

In uno scenario di questo tipo, la figura umana, per quanto imprescindibile, si colloca comunque in second'ordine rispetto all'importanza accordata all'atmosfera. Ciò risulta confermato dal film che Antonioni effettivamente realizzerà di lì a qualche anno: *Gente del Po* (1943-1948) è, come fa presagire il titolo, una celebrazione del fiume quale ambiente sia naturale che antropico ma, come non c'è spazio per una trama, così anche l'eros è pressoché assente. Verso la metà del cortometraggio troviamo, in verità, l'accenno ad un incontro amoroso sul fiume: "Guardate quel giovane con la bicicletta... va a far l'amore in riva al Po" recita la voce narrante, e con un piano ravvicinato al greto del fiume, vediamo un uomo scendere di sella in direzione di una ragazza già seduta ad attenderlo. Si tratta però di un momento fugace, un attimo come rubato da cui la regia si ritrae subito, pudicamente. L'amore di cui parlava Antonioni nel suo scritto si esplica non a livello diegetico, ma sul piano del dispositivo: tramite i movimenti di una macchina da presa che si pone teneramente in sintonia con la seduzione dell'ambiente fluviale.⁶

Anche Giuseppe De Santis (*Per un paesaggio italiano*, 1941) sostiene la necessità di innovare la cinematografia nazionale tramite un diverso uso del paesaggio. La sua prospettiva favorisce però l'integrazione di corpo e ambiente all'interno di una dimensione pienamente narrativa, per la quale egli chiama a sostegno sia modelli stranieri (Vidor, Renoir, Mamoulian, Pudovkin, Flaherty) che qualche virtuoso, quanto sparuto, precedente italiano (1860, 1934, di Alessandro Blasetti; *Piccolo mondo antico*, 1941, di Mario Soldati). De Santis si colloca insomma in una posizione mediana su quel diagramma immaginario della rappresentazione cinematografica che evocava sopra e di cui il paesaggio e il corpo costituirebbero le due polarità. Per De Santis, "il paesaggio non avrà alcuna importanza se non ci sarà l'uomo, e viceversa"⁷, perché "come altrimenti sarebbe possibile intendere e interpretare l'uomo, se lo si isola dagli elementi nei quali ogni giorno egli vive, con i quali ogni giorno egli comunica, siano essi ora le mura della sua casa [...] ora le strade della città dove egli si incontra con gli altri uomini [...] ora il suo inoltrarsi timoroso, il suo confondersi nella natura che lo circonda e ha tanta forza su di lui"⁸? Tutto ciò si traduce in una scelta netta a favore del cinema di finzione, la cui "autenticità, sia pure fantastica"⁹ è chiamata a sussumere al suo interno anche la funzione documentaria: "vorremmo infine che da noi cadesse quell'abitudine di considerare il 'documentario' una cosa staccata dal cinema. È solo nella fusione di questi due elementi, che in un paese come il nostro, si potrà trovare la formula di un autentico cinema italiano"¹⁰.

Prima di vedere come la pratica filmica di De Santis traduca concretamente queste idee, e come esse abbiano a che fare con l'eros, sarà meglio occuparsi del nostro terzo autore, Visconti – di cui d'altronde lo stesso De Santis fu sceneggiatore e collaboratore sul set di *Ossessione* (1943). La posizione di Visconti, nel suo "Cinema antropomorfo", risulta infatti assai distinta, in modo programmatico, da quelle dei due colleghi. Appena reduce dall'esordio registico, egli scrive: "l'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola 'cosa' che veramente colmi il fotogramma, che l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità

¹¹ Luchino Visconti, "Cinema antropomorfo", «Cinema», n. 173/174, 1943, pp. 108-109, ora in Paolo Noto, Francesco Pitassio, *op. cit.*, p. 85.

¹² Veronica Pravadelli, "Il cinema d'autore italiano degli anni Sessanta (e oltre): classico, moderno, postmoderno", in *Id.*, *Dal classico al postmoderno al global. Teoria e analisi delle forme filmiche*, Marsilio, Venezia 2019, p. 70.

¹³ Questo discorso si estende, beninteso, ben oltre la componente erotica e al di là del discorso finzionale: mi riferisco al film collettivo *Giorni di gloria* (1945) e al pathos del volto del fascista Pietro Caruso, attentamente ripreso da Visconti mentre viene condannato a morte. Su queste immagini mi permetto di rimandare al mio: Lorenzo Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo melodramma noir*, Bulzoni, Roma 2018, pp. 36-41.

e rilievo". Visconti rivendica insomma la centralità di corpi e volti come materia viva su cui si fonda non solo l'interpellazione dello spettatore, ma la mobilitazione stessa del regista alla costruzione della rappresentazione. L'attività di quest'ultimo corrisponde, essenzialmente, all'esercizio di una "capacità rbdomantica" con cui scoprire e mettere a fuoco "il nocciolo" delle personalità attoriali, evitando che cadano in affettazioni spurie e indirizzandole verso la propria "lingua istintiva". "Ogni diversa soluzione del problema mi sembrerà sempre un attentato alla realtà così come essa si svolge davanti ai nostri occhi", afferma il regista, e la chiosa del saggio radicalizza ulteriormente questo discorso, con sprezzatura volutamente provocatoria: "potrei fare un film davanti a un muro, se sapessi ritrovare i dati della vera umanità degli uomini posti davanti al nudo elemento scenografico"¹¹.

DESIDERIO QUEER E PAESAGGIO MELODRAMMATICO

La presa di posizione di Visconti colpisce particolarmente allorché la accostiamo ad *Ossessione*, che si è guadagnato il suo posto d'onore nella storia del cinema italiano anche grazie allo straordinario uso dei paesaggi, dalle rive del Po alle città di Ancona e Ferrara. Nel film si realizza già quella fusione proficua tra spazi e personaggi auspicata da De Santis due anni prima. Perché allora il cineasta, dopo la prima regia, sente la necessità di insistere con tanta enfasi sull'importanza assolutamente fondante della figura umana? Se, come ha scritto Veronica Pravadelli, Visconti è il "meno moderno"¹² dei grandi autori innovativi del cinema italiano tra il dopoguerra e gli anni '60, ciò è dovuto anche alla sua inalterata passione per l'elemento umano, che rimane sempre il vero motore di una messa in scena spesso fortemente sensualizzata.¹³ Il Neorealismo è a tutti gli effetti inaugurato da quella macchina da presa insinuante che, all'inizio di *Ossessione*, costruisce l'orizzonte d'attesa spettatoriale nascondendoci il volto di Massimo Girotti il più a lungo possibile. Posatasi infine sulla figura dondolante di Clara Calamai, la regia ne prende poi in prestito lo sguardo con una carrellata in avanti verso l'espressione ammiccante e il fisico possente del protagonista. Questo inizio folgorante, tutto nel segno del desiderio verso il corpo maschile, colloca saldamente *Ossessione* nell'ambito dei film innovativi della storia del cinema, non fosse altro che come manifestazione lampante di una prospettiva registica *queer*. Né manca, com'è noto, un'iscrizione, per quanto non del tutto esplicita, dell'omosessualità all'interno della trama, con la prossimità fisica tra il personaggio di Gino e quello dello Spagnolo a denotare la loro amicizia nella direzione della cura ma anche dell'attrazione. Che l'insistenza di Visconti sull'importanza della figura umana fosse anche, e a un livello magari solo parzialmente consapevole, la rivendicazione di tale dimensione del desiderio, che egli voleva in qualche modo integrare nel paesaggio della cultura postbellica? Si tratta di un'ipotesi quantomeno suggestiva.

Al di là delle posizioni oltranziste di Visconti, comunque, il paesaggio risulta fondamentale al funzionamento estetico ed erotico di *Ossessione*: ciò che, a tal riguardo, mi preme sottolineare è la differenza tra la veduta urbana di Ancona dall'alto, che garantisce ai due uomini una certa, pur precaria, *jouissance* del panorama, e la disperante piattezza del Po, che fa invece da correlato all'azzeramento delle prospettive esistenziali della coppia eterosessuale. Il paesaggio del fiume funziona qui al contrario del

¹⁴ Leonardo Quaresima, "Osessione. Il teatro dei rapporti", in Veronica Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2000, p. 51.

¹⁵ Cfr. András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*, University of Chicago Press, Chicago 2007, pp. 84-85.

¹⁶ Sul rapporto tra Neorealismo e melodramma cfr. Louis Bayman, *The Operatic and the Everyday in Post-War Italian Film Melodrama*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014; L. Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra*, cit.

locus amoenus della tradizione letteraria, ovvero quello spazio naturale che accoglie quasi magicamente gli incontri degli innamorati. In questo senso, il film si contrappone ad una linea che pure aveva e avrebbe trovato anche nel cinema italiano importanti inveramenti: tanto alle origini (si pensi ai paesaggi marini della prima parte di *Assunta Spina*, 1915, di Gustavo Serena e Francesca Bertini), quanto negli anni '30 (la gita al lago dei protagonisti di *Gli uomini, che mascalzoni...*, 1932, di Mario Camerini), e ancora nel cinema del dopoguerra (la toccante prima notte di nozze dei due migranti siciliani in una radura della campagna romagnola, in *Il cammino della speranza*, 1950, di Pietro Germi). Anche lo stesso adattamento ufficiale del romanzo di James M. Cain da cui deriva *Osessione*, ovvero *The Postman Always Rings Twice* (*Il postino suona sempre due volte*, 1946, di Tay Garnett), pur girato principalmente in studio, utilizza in alcuni passaggi l'Oceano californiano per amplificare l'eco della tumultuosa passione sensuale dei personaggi. In *Osessione* invece, Visconti costruisce il proprio "teatro del desiderio"¹⁴ tramite la resa di uno spazio al tempo stesso vischioso e respingente, che fa da specchio agli aspetti più tormentosi della psiche dei personaggi.

Quello che Visconti mette in scena è un conflitto melodrammatico tra personaggi e ambienti: secondo András Bálint Kovács,¹⁵ il melodramma può essere definito come forma dell'immaginazione narrativa strutturata intorno alla lotta impari di soggetti più o meno impotenti contro forze – sia interiori (la passione, l'odio) che esterne (la società, la legge, ma anche guerre e catastrofi) – nettamente sovrastanti. Nella messa in scena di questa lotta, il melodramma punta su un'estetica dell'eccesso tutta incentrata sulla fisicità, poiché i personaggi, incapaci di esprimersi tramite la comunicazione verbale, fanno del corpo il veicolo sintomatico delle proprie pulsioni represses. Il coté più melodrammatico del Neorealismo¹⁶ punta perciò sulla messa in scena del pathos corporeo e sensuale dei personaggi, facendo dell'inquadratura un campo di forze in cui l'elemento umano è in costante tensione rispetto al paesaggio quale dimensione, alternativamente, di vuotezza spaziosa o di asfittica oppressione.

Nel complesso, Visconti mette in scena, con grande franchezza, l'intreccio tra desiderio sessuale, angoscia esistenziale e disagio sociale, anche grazie a un utilizzo assai appassionato del paesaggio. Né il suo film fu davvero un caso isolato. Anche perché, privo del meccanismo autocensurioso della produzione hollywoodiana, il cinema degli ultimi anni del regime stava consentendo uno sdoganamento non indifferente della dimensione erotica. Per citare solo i casi più significativi in relazione al nostro discorso sul paesaggio, pensiamo all'eros lacustre e funereo di *Malombra* (1942) di Mario Soldati, o all'influenza delle atmosfere brumose, proletarie e languide del realismo poetico francese che, oltre ad informare lo stesso *Osessione*, è rintracciabile anche in altri film del periodo, come *Fari nella nebbia* (1942) di Gianni Franciolini, o *Il testimone* (1946) di Pietro Germi, oltre che nella co-produzione *Le mura di Malapaga* (1949) di René Clément.

MELODRAMMA ATMOSFERICO E CONDIZIONE FEMMINILE

Giuseppe De Santis prosegue sulla strada segnata dal modello viscontiano, ma al tempo stesso, coerentemente con le idee teorizzate nei saggi del 1941, la amplifica in direzione di stilemi dell'eccesso ancor più melodrammatici

¹⁷ Giuseppe De Santis, come sottolinea Vito Zagarrò (Vito Zagarrò, "Riso amaro e Non c'è pace tra gli ulivi. Il neorealismo 'post-moderno'", in Vito Zagarrò, *Regie. La messa in scena del grande film italiano*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 98-144), fa riferimento al concetto di *Charaktermaske*, che Marx riprende dalla *Commedia dell'Arte* ed utilizza, nel I libro del *Capitale*, per indicare il modo in cui il capitalismo tenda a trasformare i volti dei soggetti in mere maschere delle gerarchie socio-economiche in cui essi sono catturati.

¹⁸ Per un'analisi del Neorealismo di Giuseppe De Santis in relazione alla problematica individuo/gruppo cfr. Veronica Pravadelli, "Neorealismo e cinema hollywoodiano: identità collettiva, immaginario e stili di regia", in Luca Venzi (a cura di) *Incontro al neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2008, pp. 189-203.

¹⁹ Cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007, p. 221.

ci e sensuali. Se i corpi di *Caccia tragica* (1947) esprimono ancora una dimensione di pathos più dolente che patentemente erotica, con il suo secondo lungometraggio, *Riso amaro* (1949), De Santis propone quella che è probabilmente la realizzazione più piena dell'eros neorealista, che si associa qui all'intensificarsi delle implicazioni politico-ideologiche della messa in scena.

Il film è costruito tutto intorno ai volti e ai corpi dei quattro interpreti principali, Silvana Mangano, Doris Dowling, Vittorio Gassman e Raf Vallone: tutti, sia le donne che gli uomini, fortemente sensuali ed eccitanti. Il discorso sul viso proposto da De Santis è funzionale ad esplicitare il punto di vista marxista del regista: gli oppressi, come predica Vallone, devono imparare a riconoscersi reciprocamente ("Non lo sai che è tutta una questione di facce?") e unirsi nella lotta contro i meccanismi personalizzanti del capitalismo.¹⁷ Ma questo discorso si estende anche all'eros, l'attenzione verso il quale è parte integrante dell'operazione nazional-popolare e militante del regista. De Santis ambisce infatti a denunciare il modo in cui la logica cruda dei rapporti economici si trasli anche sul piano della sessualità, trasformandola da momento di incontro autentico a puro esercizio del potere. I personaggi di Silvana (Mangano) e del perfido Walter (Gassman) sono infatti coinvolti in una relazione patentemente sadomasochistica, proprio in quanto soggetti 'parlati' dal capitalismo, chiusi nell'ottica del feticismo della merce anziché aperti alla solidarietà di classe. Alla traiettoria di Silvana, che a causa di Walter si allontana dalla comunità delle mondine, si contrappone però quella di Francesca (Dowling), inizialmente *outsider* legata a Walter che viene invece a rinsaldare la propria posizione in seno alla collettività femminile.¹⁸

La scena in cui il discorso erotico-politico del film trova la propria apoteosi è quella in cui, esasperate dalla pioggia incessante che impedisce loro di lavorare, le mondine decidono di scendere ugualmente nei campi: i canti delle donne accompagnano il rito del raccolto, ma anche l'irrompere della sofferenza, perché una di esse, incinta, si sente male e perde il bambino. Nel frattempo, Silvana cede alla prevaricazione sessuale di Walter: il loro gioco di seduzione *en plein air* si trasforma in un vero e proprio atto di soggiogamento, allorché vediamo l'uomo frustare la ragazza e poi, si suppone, possederla violentemente. La situazione melodrammatica¹⁹ raggiunge qui il parossismo per la coincidenza di linee narrative diverse, che esplodono contemporaneamente. Ad unificarle, l'elemento della pioggia, che fluidifica le energie in circolo nel paesaggio in direzione della frenesia sensoriale. Siamo davanti a una cooptazione narrativa della dimensione atmosferica molto diversa dalla sottile ricerca di Antonioni, in *Gente del Po*, dei contorni ineffabili dell'umore di un luogo. Qui le precipitazioni divengono una forza melodrammatica totalizzante, associata doppiamente alla perdita, da parte dei personaggi femminili, del controllo del proprio corpo. Da un lato, lo sfruttamento brutale delle lavoratrici conduce al collasso della possibilità generativa (l'aborto spontaneo); dall'altro, la feroce prepotenza maschile perverte il desiderio in direzione di un rapporto padrone/schiava. In questo modo, De Santis adopera la dimensione melodrammatica quale strumento per un'indagine non fatalistica ma materialistica sulle condizioni della subalternità femminile. Il regista, in equilibrio precario ma perfetto tra critica dei modelli americani e loro adozione, sa coniugare il sensazionalismo erotico del cinema di genere con l'analisi socio-storica.

²⁰ Silvio Alovio, "I morti di ieri: *La donna della montagna* tra vecchio e nuovo", in Giulia Carluccio, Luca Malvasi, Federica Villa (a cura di), *Il cinema di Renato Castellani*, Carocci/Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2015, p. 138.

²¹ L'opera del regista va d'altronde anche in direzioni assai diverse: si pensi per esempio allo sguardo gioiosamente erotico e sovversivamente *queer* che caratterizza buona parte di *Sotto il sole di Roma* (1948). A tal proposito cfr. Lorenzo Marmo, "Neorealism, Genre and Nostalgia. Italian Urban Modernity in Renato Castellani's *Sotto il sole di Roma*", «Empedocles. European Journal for the Philosophy of Communication», n. 1, 2017, pp. 37-53.

²² Mi riferisco, naturalmente, soprattutto ai film con Ingrid Bergman. Rossellini rappresenta in effetti un caso interessante di cineasta che mette da parte le tendenze melodrammatiche presenti fino ad un certo punto nel suo Neorealismo (*Roma città aperta*, 1945, ma anche l'episodio romano di *Paisà*, 1946) e parallelamente procede ad una de-erotizzazione del proprio cinema. Sintomaticamente, il suo film più sensuale, *Desiderio*, iniziato nel 1943 e influenzato da *Ossessione*, verrà abbandonato dal regista dopo quell'estate, e completato soltanto tre anni dopo da un altro autore, Marcello Pagliero (le scene in cui Massimo Girotti ammira la biancheria intima della cognata Elli Parvo, esplicitissime nel trasmettere il senso di eccitazione del personaggio, furono d'altronde censurate). Su questo film cfr. Danielle Hipkins, *Italy's Other Women. Gender and Pro-*

Certo, il rischio di un quadro ideologico di questo tipo è quello di fare del sesso un "oggetto cattivo" da condannare, in quanto mero correlato dello sfruttamento capitalistico. Ma De Santis costruisce un film talmente *sexy* da bilanciare la morale diegetica con l'innegabile piacere suscitato dalle sue immagini del desiderio. Ed in effetti *Riso amaro* rappresenta la sintesi particolarmente felice, e politicamente consapevole, di una tendenza ampia del melodramma italiano del dopoguerra, in cui l'attenzione neorealista agli spazi dal vero si coniuga con un'erotizzazione marcata: da Alberto Lattuada (*Il bandito*, 1946; *Senza pietà*, 1948; *Anna*, 1951) a Duilio Coletti (*Il lupo della Sila*, 1949), da Luigi Comencini (*Persiane chiuse*, 1951; *La tratta delle bianche*, 1952) a Carlo Lizzani (*Ai margini della metropoli*, 1953), fino a *Catene* (1949) e alle altre pellicole di Raffaello Matarazzo con Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson.

LA DESENSUALIZZAZIONE MODERNISTA

Quella del melodramma turgido non è però che una delle traiettorie del cinema italiano che dagli anni '40 si affaccia ai '50. Ne esiste un'altra che, pur parlando di sesso, muove in direzione esattamente opposta, seguendo una logica della sottrazione. Si veda, a questo proposito, *La donna della montagna* (1942) di Renato Castellani. Questo film, come nota Silvio Alovio, "desensualizza la materia narrativa e gli stessi protagonisti"²⁰, allo scopo di raccontare la "condizione di paralisi" in cui vivono i due personaggi principali, la cui relazione è caratterizzata da un'incapacità comunicativa non priva di risvolti perversi. Che si tratti dello scenario montano, di un appartamento di vuotezza abbinante o dei corridoi di un museo di scultura classica, Amedeo Nazzari e Marina Berti risultano invariabilmente a disagio in ambienti in cui il loro desiderio non riesce ad esplicarsi. Castellani anticipa qui²¹ gli sviluppi successivi dell'opera di autori quali Roberto Rossellini²² e Michelangelo Antonioni, che tramite l'allentamento del ritmo narrativo e la messa in scena di un'impasse profonda nel rapporto tra soggetto e spazio racconteranno la crisi esistenziale e di coppia tipica del cinema moderno.

Torniamo così all'autore da cui eravamo partiti, chiudendo il cerchio del discorso. Quando Antonioni arriva, infine, con *Cronaca di un amore* (1950) al cinema narrativo, mette in scena una Ferrara dalla "sensualità sonnolenta"²³ e una Milano alienante, "metropoli profana"²⁴ in cui i personaggi, pur colti dall'impulso adulterino, vedono la loro capacità di agire schiacciata da un fato beffardo che gli impedisce di portare a termine i propri propositi omicidi. L'eros stesso è contagiato, nel film, da una dimensione di abulia e indolenza, anziché manifestarsi come ricerca attiva del piacere.

Antonioni si pone in dialogo diretto con *Ossessione*, tornando su alcuni dei medesimi luoghi e impiegando il medesimo attore protagonista: ma tanto i paesaggi quanto i corpi attoriali hanno perso energia passionale e risultano privi della "grande forza mitopoietica"²⁵ che li caratterizzava. Il noir di Antonioni rappresenta insomma la versione disforica di quello tragico, ma euforico quanto a energia complessiva della messa in scena, di Visconti. *Ossessione* si conferma così quale testo complesso, che contiene al suo interno i germi delle diverse linee di sviluppo del cinema successivo: la sua dimensione melodrammatica è passibile tanto di iperbolizzazione,

stitution in Italian Cinema, 1940-1965, Peter Lang, Bern 2016, pp. 35-67.

²³ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 139.

²⁴ *Ibid.*, p. 141.

²⁵ *Ibid.*, p. 140.

²⁶ È proprio la convergenza di *input* assai diversi, provenienti dalle diverse anime del neorealismo e del post-neorealismo (Zavattini, Antonioni, Lattuada, Lizzani, Fellini, Maselli e Risi) a rendere il film a episodi *L'amore in città* (1953) di estremo interesse per il nostro tema. Non è evidentemente possibile discuterne in questa sede.

²⁷ András Bálint Kovács, *op. cit.*, pp. 84-90.

²⁸ Louis Bayman, *op. cit.*, pp. 91-103.

nelle mani di De Santis, quanto di scarnificazione, in quelle di Antonioni. Tale duttilità dell'ur-testo viscontiano suffraga l'ipotesi di una sostanziale biforcazione del corpus neorealista: da una parte, la sua componente melodrammatica; dall'altra, quella tendente al modernismo.²⁶

A tal proposito, può essere utile definire **Cronaca di un amore** come "melodramma intellettuale moderno"²⁷ o "melodramma mancato"²⁸: un tipo di melodramma, cioè, i cui protagonisti, sconfitti dal proprio malessere, non provano nemmeno a lottare, perché gravati da un lancinante senso di insensatezza. Rispetto all'anelito di ribellione contro le forze impari che caratterizza i personaggi del melodramma classico, quelli di Antonioni non sanno nemmeno contro chi o cosa insorgere. All'angoscia si sostituisce l'avvilimento, e anche l'eros non è che una forma di compulsione vuota e mercificata tutt'altro che vitale. Sarà così anche con *Il grido* (1957), in cui nuovamente Antonioni filmerà il Po, solo per sancire il tremendo e definitivo distacco dell'uomo da un paesaggio che si presenta sempre più industrializzato e caratterizzato da un grigiore inequivocabilmente depressivo.

A far da contraltare allo smarrimento modernista, gli anni '50 proporranno, però, altre sfumature di eros, in particolare grazie all'affermarsi del colore. Che venga usata per confermare la dimensione fiammeggiante del melodramma (*Senso*, 1954, di Luchino Visconti) o sia invece occasione per spunti evocativi inediti e più leggeri (*Giorni d'amore*, 1954, di Giuseppe De Santis), la dimensione cromatica apporterà innovazioni radicali nell'ambito della messa in forma dei paesaggi e delle atmosfere del desiderio filmico.

ABSTRACT

The essay examines the eroticized representation of bodies – both female and male – in postwar Italian cinema. In particular, it reflects on: the role allotted to the human figure in the groundbreaking theoretical and programmatic reflections published by such (future) authors as Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis and Luchino Visconti in the journal «Cinema» in the last few years of the fascist regime; on the use of the female body as a metaphor for the destinies of the nation, its territory and its soul, during and after the conflict; on the presence of queer elements in the cinema of the time, in relation to the neorealist, melodramatic and noir tendencies of the mise-en-scène.