



**ROY MENARINI**

**Cinema velato.** L'eros nei film italiani contemporanei



<sup>1</sup> Cfr. Gianni Canova, Luisella Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano*, Garzanti, Milano 2011.

<sup>2</sup> Gianni Canova, "Vedi nudo?", «8½», n. 31, 2017, p. 4.

**N**on ci sono molti dubbi sulla progressiva scomparsa dell'erotismo dal grande schermo in Italia nel cinema del nuovo secolo. Non è un caso che, nell'*Atlante del cinema italiano*,<sup>1</sup> non trovi posto un capitolo dedicato al tema, mentre lemmi come la lingua, la geografia, il lavoro, le classi sociali, le migrazioni, le generazioni, i gesti, l'onomastica e tante altre aree della società e della cultura compaiono con saggi dedicati. Lo stesso vale per altri volumi e altri studi, magari concentrati sul tema del corpo, del gender e della rappresentazione dell'identità ma assai meno propensi a individuare nell'atto sessuale un'area significativa di riferimento.

Le ragioni sono note: il cambiamento culturale ha ridefinito gli spazi della rappresentazione della sessualità: chiusura del circuito a luci rosse, tramonto del pubblico di provincia, esaurimento della spinta all'erotismo in editoria ed emersione di nuove agende di rivendicazione identitaria, con conseguente demonizzazione della nudità femminile e delle forme di *exploitation*; ad esse si affiancano ragioni eminentemente produttive, come il finanziamento al cinema italiano da parte del duopolio (RAI e Medusa, ovvero lo Stato e Berlusconi), che nel tempo ha decretato un progressivo adeguamento agli standard della prima serata televisiva cui i film a un certo punto sono stati destinati dopo lo sfruttamento in sala. Troppo presto per dire se il nuovo equilibrio del consumo digitale domestico e lo streaming siano in grado di disarticolare anche dal punto di vista tematico le rigidità conservatrici pre-esistenti, ma i primi segnali non sembrano andare in questa direzione.

Lo stesso Gianni Canova aggiunge però un elemento, definendola: "Una questione di sostrato culturale. Come ha ben dimostrato Sergio Givone nel suo *Eros/Ethos*, sia il mondo classico sia il cristianesimo hanno sempre pensato l'etica in opposizione a Eros e comunque attraverso il concetto di dominio delle passioni, di cui quella erotica è sempre apparsa fra le più minacciose. Viceversa l'erotismo si è costantemente configurato come esperienza di libertà da quei vincoli morali e sociali che sono costitutivi di ethos. Che derivi da qui, da questa storia e da queste radici, la diffidenza del nostro cinema di fronte al sesso?"<sup>2</sup>.

Non si intende nelle prossime righe procedere a un registro di scene erotiche del cinema italiano contemporaneo, anche perché la casistica – sebbene ridotta – apparirebbe equivoca ed euristicamente poco fondata. Quindi procederemo a una esemplificazione più libera attraverso alcune categorie di comodo, per poi concentrarci su due casi più specifici, al tempo stesso discussi in sede di ricezione e presto dimenticati negli anni immediatamente successivi: parliamo di *Cosa voglio di più* (2010) di Silvio Soldini, e di *Napoli velata* (2017) di Ferzan Özpetek. Aggiungiamo che ci limiteremo per comodità e coerenza al cinema di finzione.

#### TRA SOCIOLOGIA E STAR SYSTEM

La tendenza sociologizzante del cinema italiano tende a inglobare anche la sessualità. Lo si nota apertamente nel cinema cosiddetto indipendente. In *Youtopia* (2018) di Bernardo Carboni, la protagonista è costretta a mostrarsi nuda in webcam per guadagnare qualcosa che permetta di salvare la casa di famiglia e incontra un anziano predatore interessato alla sua verginità. In *Gli indifferenti* (2020) di Leonardo Guerra Seràgnoli, liberamente tratto dal romanzo di Alberto Moravia, assistiamo a differenti dinamiche eroti-

<sup>3</sup> Cfr. almeno Jacqueline Reich, Catherine O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma 2015.

<sup>4</sup> All'epoca l'irritazione per l'eccessiva enfasi sulla sequenza fu stigmatizzata da Nanni Moretti. Ecco un estratto da «Cinecittà News» all'uscita della pellicola nelle sale: «Presentato oggi in anteprima alla stampa, *Caos calmo* di Antonello Grimaldi uscirà venerdì 8 febbraio in oltre 300 copie con 01 Distribution. Nanni Moretti, protagonista della già molto discussa scena di sesso con Isabella Ferrari, all'ennesima richiesta di chiarimenti sulla sequenza 'incriminata' ha tirato fuori dalla tasca due ritagli di giornale: il primo, minuscolo, dicendo: 'Questo è lo spazio che un importante quotidiano italiano ha dato all'unico film italiano in concorso a Berlino', e poi mostrando un secondo ritaglio ben più grande: 'E questo è lo spazio che lo stesso quotidiano ha dato alle fotografie della scena di sesso tra me e Isabella Ferrari pubblicate da «Sorrisi e Canzoni Tv»». Cfr. Cr. P., «*Caos calmo*: Moretti risponde sulla scena di sesso», 2008, news.cinecitta.com (ultimo accesso: 7 ottobre 2022).

<sup>5</sup> Caterina De Filippo, «Isabella Ferrari. La mia carriera vale più di due scene di sesso», 2018, iodonna.it (ultimo accesso: 7 ottobre 2022).

che tossiche: una madre di famiglia frustrata sessualmente, il patrigno che abusa della figliastra, il figlio che ha una relazione erotica con una matura amica di famiglia, in un contesto di alta società indebitata e schiacciata dal capitalismo predatorio di un affarista.

Pensiamo poi comparativamente a due film molto simili dal punto di vista della trama: *La ragazza del mondo* (2016) di Marco Danieli e *Cuori puri* (2017) di Roberto De Paolis.

Entrambi narrano di giovani donne legate a comunità religiose piuttosto chiuse che si innamorano di uomini esterni al loro mondo e fanno esperienze accelerate di maturazione sentimentale e sessuale. In verità, nel primo, la protagonista interpretata da Sara Serraiocco rifiuta di perdere la verginità, una volta a letto con il suo fidanzato (Michele Riondino), ma gli concede di masturbarlo. Nel secondo, invece, una lunga e intensa scena di sesso «da prima volta» (con dettagli fuori campo ma movimenti del corpo molto precisi, che vanno dalla penetrazione all'orgasmo con *coitus interruptus* di lui) coinvolge l'innamoratissima ragazza (Selene Caramazza) e il compagno (Simone Liberati). In entrambi i casi, i giovani maschi si rivelano immaturi e tendenti alla criminalità, permettendo agli autori di mostrare gli eccessi di entrambi i mondi (quello religioso oscurantista e quello dei margini della società), non senza escludere la sensazione che il cedimento sessuale sia una tappa verso la parte più rovinosa dell'arco narrativo.

#### STAR (SEX) SYSTEM

Decisamente più noti, e chiacchierati, altri due casi, che si intrecciano con il pur debole star system italiano contemporaneo.<sup>3</sup> Entrambi con protagonista Isabella Ferrari, tra le poche attrici che fa della disinibizione un tratto distintivo nel cinema nazionale e internazionale, insieme a Violante Placido (*Moana*, miniserie Sky del 2009 di Alfredo Peyretti; *The American*, *The American*, 2010, di Anton Corbijn) o Claudia Gerini (*Tulpa – Perdizioni mortali*, 2012, di Federico Zampaglione; *L'esigenza di unirmi ogni volta con te*, 2015, di Tonino Zangardi; *John Wick: Chapter 2*, *John Wick – Capitolo Due*, 2017, di Chad Stahelski). In *Caos calmo* (2008) di Antonello Grimaldi la sequenza erotica tra Nanni Moretti e Isabella Ferrari ha avuto una particolare eco.<sup>4</sup>

Crediamo che la sorpresa – che riemerge anche nei due casi che studieremo un po' più da vicino – sia anch'essa indicativa della disabitudine al consumo di immagini erotiche e atti sessuali nel cinema *mainstream*. Il coinvolgimento di due figure attoriali (e autoriali, nel caso di Moretti) di tale notorietà moltiplica l'impatto su commentatori e media. Qualche anno dopo, nel 2018, Isabella Ferrari lamenta che il film ormai sia stato nella memoria collettiva ridotto a quell'unica sequenza, e di desiderare ormai che sparisca dal web poiché, se decontestualizzata dal contesto narrativo, «non la rappresenta più»<sup>5</sup>. Peraltro, è interessante notare che – vale anche per la stesura di questo intervento – repertori e archivi digitali come YouTube sono davvero divenuti cataloghi di estratti non ufficiali, tra cui le sequenze erotiche, ospitate con estensioni video di vario tipo o attraverso vere e proprie riproduzioni pirata riprese in sala.

Curiosamente, le sequenze erotiche e il diffuso riferimento alla sessualità sono decisamente più esplicite in *E la chiamano estate* (2012) di Paolo Franchi, sempre con Ferrari, ma probabilmente pesa di più un titolo così

<sup>6</sup> Cfr. Vittorio Boarini (a cura di), *Erotismo ever-sione merce*, Cappelli, Bologna 1974, volume esemplare per comprendere l'ideologizzazione dell'erotismo nel cinema italiano dell'epoca.

<sup>7</sup> Su Ferilli, Roy Menarini, "Le età di Sabrina Ferilli. La sessualizzazione ironica", in Paolo De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Aging Girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano 2021, pp. 171-186.

visibile con una sola scena di sesso *eccentrica* che un film indipendente, di distribuzione meno capillare e di scarso successo di pubblico, per quanto audace (scambismo, feticismo, *threesome* e altre pratiche).

#### IL SESSO DEGLI AUTORI

Il cinema dei grandi autori, che un tempo considerava l'erotismo uno strumento di libertà estetica e un mezzo di contrasto ideologico ai conservatorismi nazionali,<sup>6</sup> sembra talvolta tematizzare l'impotenza simbolica del sesso nell'economia espressiva del presente, e talvolta rivendicarne ancora il potere di emancipazione.

Faremo in questo caso tre brevi esempi: Paolo Sorrentino, Luca Guadagnino e Gabriele Muccino.

La filmografia di Sorrentino è esemplare: in *La grande bellezza* (2013) Jep il mondano e Ramona la spogliarellista (Toni Servillo e Sabrina Ferilli)<sup>7</sup> evitano di fare l'amore, consapevolmente, mentre *thanatos* attende dietro l'angolo; in *Youth – La giovinezza* (2015) è la vecchiaia a frustrare il desiderio di fronte a corpi statuari; in *Loro* (2018) è il personaggio di Berlusconi (legato a una cronaca sessuale incessante sui media italiani) ad essere respinto sessualmente da una ragazza invitata a una cena elegante; in *È stata la mano di Dio* (2021) l'ammirazione erotica del giovane alter ego verso la zia dai seni prorompenti sbatte contro il muro del miraggio adolescenziale, mentre la prima esperienza viene consumata – tra disgusto e morbosa liberazione – con l'anziana baronessa. Sembra una galleria di impedimenti, atti sessuali mancati e desideri maschili distorti.

Diversamente, Luca Guadagnino si è guadagnato la fama di autore molto attento alla rappresentazione delle esperienze sessuali, anche attraverso procedimenti di formalizzazione linguistica del rapporto erotico: ci riferiamo in particolare alla celebre sequenza di sesso in *Io sono l'amore* (2009) tra Edoardo Gabbriellini e Tilda Swinton, dove il montaggio alternato tra dettagli dei corpi nudi e immagini della natura (fiori, api, erba) e il commento musicale cameristico tendono a una forte stilizzazione. Più legato al romanzo di formazione (omoerotica), *Chiamami col tuo nome* (2017) contiene, oltre a sequenze di sesso, una particolare soluzione metonimica, quando Elio – in preda ai turbamenti di un'adolescenza che sta conoscendo la propria identità di genere – giocherella con una pesca e infine la penetra, depositando in essa il suo sperma (frutto che poi, consapevolmente, l'amante Oliver cercherà di mordere, fermato da Elio). Il fuori campo è la prevedibile soluzione di Guadagnino, che gioca dapprima con il dettaglio del frutto e con la sua morbidezza e poi lascia allo spettatore immaginare il resto, concentrandosi sul volto di Timothée Chalamet.

A metà strada, vista anche l'ambizione da grande pubblico, c'è Gabriele Muccino che mostra una coerenza incrollabile nei confronti delle sue forme stilistiche e narrative, riservando ai suoi personaggi continui saliscendi emotivi. La scena-chiave del cinema di Muccino è la sovraccitazione (talvolta seguita a un violento litigio) che sfocia nel rapporto erotico: tra Stefano Accorsi e Martina Stella in *L'ultimo bacio* (2001), tra lo stesso Accorsi e Vittoria Puccini in *Baciami ancora* (2010) – in quest'ultimo caso con un amplesso furioso in camera, mentre il figlio di lei reclama la mamma cercando di aprire la porta chiusa; sempre Accorsi ed Elena Cucci in *A casa tutti bene* (2018), per citare le più note. Del resto, Muccino cominciò la sua



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

<sup>8</sup> Rocco Moccagatta, "Panettone alla paprika (non piccante)", «8½», cit., p. 11. Cfr. anche Alan O'Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

carriera già sottoposto a polemica mediatica per aver rappresentato un atto sessuale non protetto tra due adolescenti in *Come te nessuno mai* (1999).

#### SESSO DI GENERE

Uno dei grandi equivoci del cinema comico popolare italiano riguarda la rappresentazione del sesso. Come ricorda Rocco Moccagatta, infatti: "All'interno di questo appuntamento tradizionale e longevo del nostro cinema (oggi ufficialmente defunto, almeno nella sua versione classica, dal 2011 di *Vacanze di Natale a Cortina*), nel tempo configuratosi anche come rendicontazione annuale dell'italianità, il sesso finiva per essere una sorta di convitato di pietra. Continuamente citato, alluso, evocato (anche nell'onomastica: i cognomi dei personaggi di De Sica sono del calibro di Ciulla, Trivellone, etc.), persino gridato (la battutaccia: "A Iside, famme 'na pompa!" in *SPQR*, addirittura montata nel trailer, tra lo sdegno di molti), ma poco o nulla consumato, e soprattutto rappresentato"<sup>8</sup>. In verità, a parte la comicità farsesca che ruota intorno al sesso senza farlo vedere, il tanto agognato cinema di genere italiano contemporaneo sembra solo saltuariamente identificare nell'erotismo un elemento di riconoscibilità del film popolare. Anche perché spesso si tratta di ibridi in cerca di replicabilità. Se in *Suburra* (2015) di Stefano Sollima, l'orgia dell'onorevole (Pierfrancesco Favino) assume i contorni apocalittici dell'allegoria biblica di una politica alla fine della Storia, in *Alaska* (2015) di Claudio Cupellini il sesso è parte del vitalismo *naïf* dello scombinato protagonista interpretato da Elio Germano. Mentre per Gabriele Mainetti il sesso ha a che fare con contesti di squallore lievemente morbosi, come l'utilizzo dei DVD porno da parte di Enzo prima di comprendere la propria natura eroistica in *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) o come l'ossessione per la masturbazione da parte del nano Mario in *Freaks Out* (2021).

#### IL CASO COSA VOGLIO DI PIÙ

La scelta del film di Silvio Soldini è giustificata dal fatto che si tratta di uno degli unici titoli a grande distribuzione esplicitamente concentrato su una relazione erotica. I due protagonisti – interpretati da Pierfrancesco Favino e Alba Rohrwacher – sono due amanti che tradiscono i rispettivi partner dopo essersi casualmente conosciuti. Si tratta di un'attrazione irresistibile, che si scatena senza motivo, e che comincia con abbracci e baci frenetici consumati dentro portoni o bar con i vestiti ancora addosso. La relazione adulterina si fa più intensa quando gli innamorati decidono di prendere ogni mercoledì una stanza a ore in un motel, dove si svolgono i veri amplessi. Si tratta di tre volte con tre macro-sequenze molto dettagliate, tra le quali spicca una delle uniche nel cinema italiano contemporaneo in cui il protagonista maschile deve armeggiare qualche secondo per indossare un preservativo.

In termini simbolici, il film confronta una sessualità riproduttiva (Anna sta decidendo di smettere la pillola per avere un figlio dal compagno ufficiale) con una passionale, se non animalesca; e una relazione legata alla complicità puerile (Anna, il fidanzato e gli amici giocano a carte o ai mimi) con una adulta ed erotizzata; oltre che una mascolinità rassicurante e paciosa (Giuseppe Battiston) con una virile e seduttiva (Favino).

<sup>9</sup> Il film peraltro ha goduto (premiando il coraggio distributivo) degli incassi garantiti da un'uscita in un periodo propizio, arrivando a guadagnare quasi 6 milioni di euro complessivi (dati Cinetel).

<sup>10</sup> Cfr. Deborah Jermyn, Susan Holmes (eds.), *Women, Celebrity and Cultures of Ageing*, Palgrave Macmillan, London 2015.

La rappresentazione del coito è tradizionale, così come la coreografia delle posizioni (con una predilezione per la donna che si siede sull'uomo, cingendolo con le braccia come a farlo suo con completezza romantica): l'intensificazione avviene attraverso la lunghezza delle scene e la descrizione dei momenti di acme – è uno dei rari esempi in cui viene mostrato l'orgasmo femminile oltre quello maschile (ovviamente senza ripresa anatomica e senza particolari espliciti).

Il rilievo assunto dal film ruota intorno alla notorietà degli attori in scena. L'enfasi non viene posta solamente sul coraggio degli interpreti ma anche, in particolare, su Alba Rohrwacher, legata a ruoli psicologicamente e storicamente complessi o eterei (*Riprendimi*, 2008, di Anna Negri; *L'uomo che verrà*, 2009, di Giorgio Diritti; *La solitudine dei numeri primi*, 2010, di Saverio Costanzo), qui chiamata invece a una forte sessualizzazione, oltre che a varie inquadature di nudo (una in *full frontal*).

#### IL CASO NAPOLI VELATA

A differenza di *Cosa voglio di più*, il film di Özpetek non ruota intorno al tema della passione amorosa, ma ci interessa per una particolare sequenza erotica, posta poco dopo l'inizio, che intreccia almeno due motivi di interesse. Il primo è legato al contesto distributivo: uscito a Natale, periodo solitamente riservato al cinema per famiglie, *Napoli velata* ha turbato il sistema di attese del consumo spettatoriale di quella particolare finestra distributiva.<sup>9</sup> Il secondo riguarda gli attori, poiché ancora una volta fa capolino il rapporto delicato tra corpo della star ed eros. In particolare, l'attenzione si concentra su Giovanna Mezzogiorno, che in quell'occasione tornava da protagonista dopo alcuni anni di volontario ritiro dalle scene (e con conseguente trasformazione del proprio corpo, con innesco abbastanza evidente di processi di ricezione legati all'*aging* femminile).<sup>10</sup>

Nella scena di sesso iniziale – che giunge dopo un prologo di cui si comprenderà il senso solo verso la fine del lungometraggio – le novità non riguardano solamente la durata della scena o la succitata audacia rispetto alla collocazione del circuito d'essai e della produzione autoriale italiana. Riguarda anche alcune specifiche pratiche esibite dai due personaggi, e di conseguenza da Alessandro Borghi e Giovanna Mezzogiorno. Se buona parte del rapporto sessuale è giocato su aspetti tradizionali e riconoscibili (i baci focosi, i vestiti strappati, gli organi sessuali cercati freneticamente dalle mani, la penetrazione nelle posizioni canoniche), una scelta in particolare si fa notare: sia lui sia lei, in due momenti diversi del rapporto, procedono a un *anilingus* nei confronti del partner, cosa decisamente insolita per il nostro cinema di questi anni. E la conclusione del rapporto, fino all'orgasmo di lui, è ancora una volta riservata al sesso anale.

Parrebbe fin troppo facile – e forse triviale – attribuire al regista (viste le tematiche e l'identità per cui è universalmente conosciuto) l'intenzione di enfatizzare gesti omoerotici in un rapporto sessuale etero, ma al tempo stesso l'insistenza sullo spazio anale come simbolo di eccitazione contribuisce a uno svecchiamento quasi traumatico degli standard da "sequenza erotica di coppia" della produzione italiana.

Quanto agli attori, se Alessandro Borghi ha gioco facile nel riaffermare la fisicità che lo contraddistingue come cifra attoriale fin dagli inizi, per Giovanna Mezzogiorno la sfida è decisamente più complicata. Mezzogior-

<sup>11</sup> Cfr. Dom Holdaway, Dalila Missero, "The Neglected Spaces of Feminism and Queer in Contemporary Italian Political Cinema", «Zapruder World», vol. 6, 2020.

no, infatti, è spesso stata diretta come un'attrice di primi piani, aliena a forti corporeità, e legata soprattutto all'espressività del volto, alla precisione della dizione, e alla costruzione patemica di personaggi metaforicamente bloccati o addirittura al limite della sessuofobia (accusata di frigidità in *L'ultimo bacio*, dove una donna più giovane e più eccitante la sostituisce nei desideri del futuro padre di suo figlio; o addirittura abusata nell'infanzia in *La bestia nel cuore*, 2005, di Cristina Comencini; rinchiusa da Mussolini in manicomio per le sue pretese da amante in *Vincere*, 2009, di Marco Bellocchio, per citare alcuni dei personaggi tormentati e puniti nella sua filmografia).

In *Napoli velata*, così come in *Cosa voglio di più*, si conferma dunque che la partita simbolica in Italia viene giocata principalmente sul corpo della donna e si intreccia prepotentemente con lo star system nazionale.

#### CONCLUSIONI

Riassumendo: pur senza aver potuto elencare catalogicamente tutti i titoli che contengono scene erotiche nel recente cinema italiano, possiamo affermare che la sessualità non è carattere fondante né frequente nella filmografia nazionale. Stentano ad emergere sequenze di sesso non binario, al punto che alcune rappresentazioni divergenti vengono comunque riassorbite nel coito eterosessuale. Quelli fatti sono dunque solamente alcuni esempi, ma tutti nella direzione di un rapporto complicato con la corporeità e il sesso su grande schermo. Difficile interpretare in maniera univoca questo processo rappresentativo. Va considerato un elemento che in qualche modo costeggia e conferma la normatività patriarcale che alcuni analisti individuano nel cinema italiano di questi anni?<sup>11</sup> Oppure si tratta di negoziazioni più complesse che mediano tra un gruppo di film e di autori (intesi sia come registi sia come sceneggiatori) legati spesso a generazioni nate tra anni '60 e '70, forse in difficoltà nel dare conto di un universo in cui l'eros conosce una frammentazione culturale osservata in modo confuso?

#### ABSTRACT

There is little doubt about the gradual disappearance of eroticism from the screen in Italy in the cinema of the new century. The reasons are well known: cultural change has redefined the spaces for the representation of sexuality. But what is happening to contemporary Italian cinema? We discover spaces of resistance and difference, linked to particular production forms and singular symbolic discourses. But nothing that makes us imagine a powerful return of widespread eroticism.