

***La costola di Eva: iperbole ironica, trasgressione e inversione del canone della sessualità in Ieri, oggi, domani.***

**di Serafino Murri**

*Ieri, oggi, domani* è un'opera nodale nel percorso artistico di Vittorio De Sica, che ne conferma la grande statura nella "leggerezza" con cui il regista ha saputo ritrarre paradossi e contraddizioni della "società del mutamento" degli anni Sessanta in Italia. La critica cinematografica coeva al film (alla cui impostazione sommaria, di fatto, non è mai subentrato un tentativo di interpretazione storicizzante, che inquadrasse appropriatamente lo sforzo desichiano in tale direzione), la stessa che denigrava la "superficialità" de *Il sorpasso* di Risi senza coglierne la sostanziale vuotezza come contenuto epocale che finisce per contaminare la forma espressiva (con uno spirito peraltro non dissimile da quello, sul versante drammatico, dell'alienazione soggettiva in Antonioni), ha spesso attaccato la confezione hollywoodiana di questo film, che oltre a riscuotere un successo di pubblico senza precedenti, fruttò al suo autore il terzo Oscar per il miglior film straniero dopo *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*. Del resto, tutti i grandi autori del Neorealismo erano stati tacciati di tradimento di quell'integrità che nutriva i film realizzati a ridosso del disastro bellico, e di aver operato una sterzata verso la letterarietà e il cerebralismo: da Roberto Rossellini, regolarmente stroncato da *Viaggio in Italia* (1953) in poi, a Luchino Visconti, accusato con *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Il gattopardo* (1963) di abbracciare un sentimento "decadente" di stampo melodrammatico, per non parlare della disgrazia in cui caddero autori dal taglio più apertamente spettacolare come Giuseppe De Santis. L'intera compagine che aveva elevato in una manciata di anni il cinema italiano a fenomeno artistico e di costume (una compagine che del resto fu amata prima di tutto e molto di più dalla critica straniera che non da quella nostrana), veniva

soppiantata agli occhi della critica dal passo più autoriale e anticonformista di registi come Fellini, Antonioni, Pasolini, Ferreri o Rosi, la cosiddetta “seconda generazione”, quella degli ex assistenti dei grandi registi, contaminata nelle forme e nei contenuti da suggestioni più complesse e meno aderenti alla rappresentazione del reale in quanto tale. Si trattava insomma di una sorta di *crisi endemica* del realismo come registro delle rappresentazioni filmiche, seguita al venir meno di una realtà/verità inoppugnabile nell’evidenza del suo dramma storico, nel cui contesto i cineasti abituati a rielaborare nell’urgenza espressiva il dato della cronaca, incorrevano per gioco forza nel sentimento del declino conseguente alla deflagrazione di quella breve epica popolare, che in un paio d’anni di eroismo aveva spazzato via i cascami di vent’anni di espressione imbrigliata e di regime di un’alta società distante anni luce da sogni e bisogni dello spettatore medio.

In questa temperie metamorfica, il duraturo connubio tra De Sica e Zavattini, nella fase più inquieta della identificazione di un rinnovato modulo narrativo, dopo essere passato attraverso l’exploit commerciale de *La ciociara* (1960) e la surreale apoteosi de *Il giudizio universale* (1961), aveva portato sullo schermo nientemeno che Jean-Paul Sartre con *I sequestrati di Altona* (1962): ma il gesto d’impegno non si iscriveva nello spirito radicale e militante del nuovo cinema nascente, era, per così dire, troppo aggraziato e troppo poco esposto sul terreno della ricerca dei linguaggi, prerogativa essenziale del lavoro di rinnovamento della “nuova ondata” italiana. Il ritorno alla rappresentazione dolcemente del presente in forma di commedia caricaturale, di cui *Ieri, oggi, domani* è forse il risultato più compiuto, fu visto dunque come un passo indietro e un ritorno al passato, una riproposizione di stilemi di facile risoluzione e immaginari datati e di sicuro impatto. A distanza di quarant’anni, però, è possibile osservare con maggiore attenzione alcuni degli elementi portanti del film, anche al di là della valenza commerciale e dell’accessibilità popolare della scrittura, e individuare uno spessore diverso, di maggiore consistenza, meno tipico e “da esportazione”

di quanto, con una certa sbrigatività, non sia stato fatto finora. Al di là della marcata impostazione narrativa di genere – tipica di una certa commedia americana, corroborata dal ben sperimentato modulo in cui gli stessi attori-maschere interpretano con il proprio temperamento personaggi differenti di episodio in episodio, e oltre un ammorbidimento delle persone drammatiche in tipologie politicamente innocue e sostanzialmente prive di asperità anche rispetto alle contraddizioni sociali di cui sono portatori, *Ieri, oggi domani* può essere letto nell'itinerario di De Sica come l'altra faccia del coevo *Il boom* (1963): la faccia rivolta verso quel che orbita al di fuori dell'orizzonte della borghesia rampante (dunque, il popolo tanto quanto la classe privilegiata), attraversato però dallo stesso vento di polverizzazione dell'onestà, dal senso di truffa immanente con se stessi e con gli altri, di simulazione di un'identità vacillante e incerta, di perdita dell'ingenuità fornita dalla minorità di provincia, a cui non subentra un'emancipazione reale, ma solo la sua grottesca, risibile *mimesi* esteriore. Ad essere registrato sottotraccia dal film, nel suo apparente ritorno al bozzetto di costume, è innanzitutto lo snaturamento della società italiana in corso in quegli anni, il sostanziale livellamento dell'enorme ricchezza del patrimonio dialettale e dei differenti costumi locali tradizionali che, non va dimenticato, era un processo drammaticamente reale (imposto dall'alto delle istituzioni e del loro sistema scolastico, culturale e linguistico, e denunciato a gran voce da intellettuali illuminati come Pasolini), che avveniva per giunta in un clima di entusiasmo posticcio e di uniformazione “positiva” e “moderna” del soggetto sociale, al fine di una sua integrazione ai nuovi modelli di riferimento, ricalcati un po' alla buona su figure tipiche dell'ormai dilagante egemonia culturale-economica d'oltreoceano. Se Alberto Sordi ne *Il boom* era l'apoteosi del lestofantismo necessario nella società della superficie e dell'apparenza degli scaltri inurbati e delle loro manovre per l'affermazione individuale, e al contempo un segnale della precarietà del successo facile e dei suoi miti da copertina, i volti di Sofia Loren e Marcello Mastroianni in *Ieri,*

*oggi, domani*, con la loro scia di incarnazione della bellezza, della salute e della gioia di vivere della provincia, si fanno indice di una corruzione più profonda, meno adesiva e cosciente rispetto al modello imposto dalla cultura del rotocalco e della televisione, e per questo ancor più disastrosa e destabilizzante. La mostruosità caricaturale del nuovo *parvenu* qui non ha spazio, i sentimenti più frequenti negli episodi del film sono un'imbarazzata sfacciataggine e una disonestà problematica, che non riflettono più nulla delle antiche maschere di giovani spensierati dei due divi, e sprofondano gli attori in tipizzazioni di vecchi ruoli deformati dall'incursione di qualcosa di nuovo: un'inquietudine dall'origine oscura. Così, appare nitidamente come la scelta di innestare sulla costruzione dei personaggi un registro meno fondato sulla cifra stilistica di un "realismo" vernacolare ormai arcaico, e di conseguenza di utilizzare gli ultimi scampoli di specificità regionale del Paese per osservarne l'oramai folcloristica intercambiabilità persino tra le diverse classi, è molto più un atto di estrema *acutezza realistica*, che non un tradimento spettacolare dell'ormai devastata autonomia culturale della società italiana che aveva nutrito i capolavori del Neorealismo, ridotta ad essere uno fra i tanti riflessi periferici dell'impero statunitense. Se la vita decade a calcio inconsapevole del modello spettacolare, se perfino la granitica provincia tradizionalista e conservatrice comincia a disconoscere se stessa e l'orgoglio di Strapaese come mezzi di difesa sognando (a volte di soppiatto, a volte apertamente) quella forma illusoria di internazionalismo data dal mito del successo o della realizzazione sociale come miraggi di un mondo che si autocelebra in continuazione (il mondo patinato delle *Miss* e dei *Playboy*), usare l'ironia per derivarne, in un crogiuolo a tratti grottesco, una galleria di incarnazioni di quest'amorfa rimescolanza sociale, creando anonimi tipi che portano con sé gli umori e i sentimenti di un'epoca incerta, sbalestrati avanti di una cultura in via d'estinzione che ancora non ha compiuto definitivamente il suo annunciato tramonto, fa emergere dall'inquietante/rassicurante mantello del modulo comico utilizzato nella più

classica delle maniere, tutto il senso delle mutazioni antropologiche in atto, volte a cambiare per sempre la struttura del dramma sociale e le gerarchie di valori che lo alimentavano.

Primo fra tutti, ad essere riformulato alla luce del dubbio in *Ieri, oggi, domani* è uno dei capisaldi della cultura fallocratica italiana, origine di tanta letteratura comica e caricaturale: il rapporto di dominio ferino e ancestrale tra uomo e donna, o meglio, tra elemento maschile, attivo, autoritario, ed elemento femminile, passivo, accondiscendente. In questo film i cui tre capitoli sono contrassegnati emblematicamente dai nomi delle tre donne protagoniste, le implicazioni dei mutamenti sociali in corso finiscono per sconvolgere e minare forma ed espressioni del rapporto di coppia così come della sua trasgressione, invertendo la valenza dei ruoli: l'uomo succube, impotente, meschino, affronta una donna forte del suo essere donna, insostituibile alveo di energia vitale, di maternità e di seduzione. Il Maschio latino scompare in una folla indistinta di desiderosi e goffi omuncoli senza nerbo, e l'uomo-Adamo prescelto dalla donna protagonista è travolto dalle asperità di un mondo in cui fatica ad integrarsi, tornando così ad una dimensione di impotenza edenica, di subordinazione alle scelte trasgressive e desideranti di Eva. Senza la donna, probabilmente, quest'uomo moderno in embrione non esisterebbe neppure: è lui ad essere, in tutti i sensi, la "costola di Eva". Prima di intraprendere un'analisi contestuale dei tre episodi in cui è suddiviso il film, è bene riflettere un po' più a fondo sulle matrici letterarie di questo piccolo "affresco del Cambiamento": Eduardo De Filippo, Cesare Zavattini e Alberto Moravia, autori che hanno incominciato il loro percorso critico durante gli anni della cappa di falsità perbenista imposta dal modello morale fascista, e per questo perennemente tesi all'espressione di una rottura della cortina delle convenzioni, al disvelamento dell'apparenza sociale e delle secche della retorica familiare e sentimentale utilizzata dalle istituzioni per imbrigliare la ricerca della soddisfazione amorosa e sociale. I tre autori del dissenso dissimulato, con la

loro sottile forma di rosicchiamento dei principi del senso comune, divengono le fonti a cui il regista attinge per tratteggiare a tutto tondo la dinamica della profonda crisi delle istituzioni patriarcali e contadine che hanno sorretto l'Italia fino alla Seconda Guerra Mondiale, con la sua gerarchia di valori morali e religiosi che discende dalle Tavole di Mosé per giungere fino al modello da macchietta della virilità istituito dal fascismo. Un lavoro di ridimensionamento dei rapporti di forza tra i sessi che in tutti e tre i casi, nel raziocinante teatro di Eduardo, nell'umorismo stralunato di Zavattini e nella narrativa a sfondo erotico di Moravia, passa inevitabilmente attraverso la detronizzazione della centralità della figura maschile, sebbene il medesimo processo si esprima in modi diversi: nella forma di una rivolta dettata dal disagio sociale e dal dramma esistenziale della perdita d'identità in Eduardo, nella rivolta nei confronti del tabù sessuale borghese in Moravia, nella rivolta contro i pregiudizi e i dogmi morali in Zavattini. In tutti e tre i casi, comunque, la figura femminile, un tempo "sesso debole", domina incontrastata su quella maschile, che le fa al massimo da paravento sociale: la contrabbandiera Adelina dell'episodio eduardiano usa la sua maternità come un'arma di attacco e di difesa, Anna, la signora bene dell'episodio tratto dal racconto *Troppo ricca* di Moravia, domina dall'alto della sua posizione l'intellettuale povero in canna Renzo, mentre la squillo Mara dell'episodio di Zavattini diventa l'ago della bilancia delle scelte degli uomini che le ruotano intorno, dal traffichino bolognese Rusconi-Mastroianni al giovane seminarista dirimpettaio, entrambi in stato di totale dipendenza dalla procace sessualità della donna. Così, se è vero che lo spogliarello finale di Sofia Loren, passato alla storia non meno della candida veste di Marilyn che si alza sul vento della grata in *Quando la moglie è in vacanza*, incarna lo spirito dissacrante di questo film così innocuo e aggraziato, lo fa non come sintomo di uno sfruttamento della figura femminile, ma come gesto semiosciente di uno strapotere di dominio della donna nel regno dei sensi, che con l'affermarsi dell'immagine come unico valore di

scambio sta diventando sempre più l'unico, vero potere nell'ambito della socialità. Del resto, la donna in tutti e tre gli episodi, è una sorta di film nel film, uno spettacolo che attrae morbosamente gli sguardi degli uomini: oggetto di desiderio sì, ma fantastico, ipotetico, inarrivabile. Adelina è intoccabile, protetta dal suo essere fuorilegge e dalla sua veracità, Anna è un oggetto di lusso che si può solo contemplare dall'esterno, Mara la squillo si può anche possedere, ma per poco, mai esclusivamente e sempre sotto lauto compenso. La famiglia arcaica nel film è incenerita e dissolta (con tutto il carico di tradimenti e schiavitù che comportava): della sua struttura resta solo il valore, carico di ambiguità, della sopravvivenza formale, come involucro di un'anarchia dei sentimenti che gira a vuoto, inappagata, forse inappagabile. Una sopravvivenza dell'istituto familiare che nel Neorealismo significava "restare in vita insieme", ed era ancora baciata dalla dolce luce della speranza nei tempi duri, in un mondo che ha abbracciato senza più riserve l'individualismo e il successo come valori assoluti, e dove più nulla è protetto dall'ala della solidarietà e della partecipazione, finisce per diventare il simbolo di una profonda, acre crudeltà conflittuale dentro e fuori dello stare insieme. La famiglia, dunque, come gabbia più o meno dorata, in cui vediamo scoccare per tutti i personaggi l'ora di un'angoscia senza oggetto: quella della perdita d'identità. Una gabbia a cielo aperto che protegge e schiaccia la donna dominatrice, e che il regista, acutamente, sceglie di oggettivizzare con elementi scenografici definiti, rendendo tutto il senso di asfissia di cui si fa carico la "stabilità" come unico principio residuo dell'etica familiare: dalla diade vicolo/carcere del primo episodio, alla macchina del secondo, all'appartamentino del terzo, la donna, protagonista assoluta di *Ieri, oggi, domani*, si muove con la massima libertà ma solo in uno spazio limitato e superdefinito, portando così ancora indosso, perfettamente visibili, i segni della sua antica cattività. È su di lei che è puntato lo sguardo del mondo, sulla sua energia vitale liberata che si riversano tutte le

contraddizioni di un'epoca in cui ogni antica certezza è messa per sempre in discussione.

***Una Medea al rovescio: l' "inarrestabile" maternità di Adelina.***

Nel primo episodio, quello eduardiano, lo scenario torna ad essere, come ne *L'oro di Napoli*, il vicolo come spazio aperto/chiuso, dove è impossibile distinguere l'interno dall'esterno, o meglio, "riparare" l'intimità dallo sguardo e dall'ipercontrollo degli altri abitanti con i quali si vive a strettissimo contatto. In "Adelina" subentra un paradosso del non riconosciuto "lavoro" femminile della casalinga, che capovolge il cliché della debolezza indotta dalla maternità in un'inattaccabilità di fatto dal mondo della Legge, maschile per antonomasia, paterno, giudicante, predicatorio e impositivo. Se Medea faceva strage dei suoi figli per colpire dritto al cuore il marito fedifrago Giasone, rappresentante della protervia maschile, qui Adelina fa strage della salute e della virilità di Carmine per mettere al mondo nuovi figli, che le assicureranno l'immunità nella sua attività illecita e nota a tutti: la vendita di sigarette di contrabbando. Carmine, suo marito, stremato dal compito di fecondatore, è un bonaccione, un "figlio di mamma" disoccupato che ha bisogno di riposare perché il suo lavoro di fuco dell'Ape Regina converte la prerogativa della virilità nella femminile debolezza di chi deve riguardarsi per assolvere il compito che gli è stato assegnato dalla biologia. Il personaggio di Carmine diviene insomma il ribaltamento della vecchia figura della madre di famiglia, il cui compito principale è procreare. Nell'episodio l'elemento maschile non è più distinguibile a nessun livello, ma soprattutto nell'ambito lavorativo, da quello femminile: il vicino di basso Don Antonio possiede una fabbrica clandestina di vestiti, dove davanti alla macchina per cucire siedono solo uomini e ragazzi; l'uomo che va propiziare la gravidanza di Adelina è un fattucchiere, ruolo tradizionalmente destinato alla donna, grottesco fino al limite del sostenibile con le sue formule e l'incensiere



tra le mani. Dal rituale blasfemo che mescola dicerie popolari e preghiere ai santi pronunciato dall'uomo, emerge un senso ibrido tra antico e nuovo che incarna abbastanza bene lo spirito del film. Più Adelina fa figli, più diventa bella e forte, mentre Carmine (come in genere accade alle donne con tanti figli) diventa sempre più smunto e debole. Ma quando Adelina, per amore e per non finire in prigione, provoca sessualmente Carmine, l'uomo è debole e corruttibile, non sa resistere alla tentazione di accoppiarsi, cosa che dovrebbe evitare come la peste, data l'incresciosa situazione economica. Adelina la contrabbandiera, al lavoro con tutte le altre contrabbandiere, è sempre più infuriata col marito: non resta più incinta, e rischia la galera. Il responso del medico è chiaro: Carmine l'inseminatore deve restare a riposo due o tre mesi, fare una cura ricostituente. Ma tre mesi sono troppi: significano l'arresto certo della donna. Adelina, disperata, chiede a Pasquale, amico di Carmine, di metterla incinta. Anche in questo caso, l'uomo è debole nella carne, sensibile alla tentazione, come nella vicenda biblica lo è la donna. Anche se l'adulterio viene ribaltato nel suo senso, e diventa un atto di solidarietà invece che di tradimento, Adelina, nonostante le sue "buone intenzioni", non ce la fa: vuole Carmine, ama solo lui, e rifiuta l'amico del marito Pasquale, che deluso, s'infuria. Il capovolgimento dell'ottica operato dal soggetto di Eduardo è semplice: Carmine è per Adelina come quelle donne che non riescono ad avere bambini, e che per la morale cattolica non adempiono ai doveri coniugali. Al saluto di "Addio, ricchiò" diretto al marito dal quale ha già avuto sette figli, Adelina va a costituirsi, e viene rinchiusa nel reparto "maternità" con la figlia più piccola Nunziatina.

In carcere Adelina, eroina del contrabbando, viene riconosciuta e acclamata da prostitute, ladre, donne che hanno insultato pubblici ufficiali, tutte fiere come bambine di appartenere alla schiatta maschile delle donne che portano a casa il denaro. Se il denaro è il valore che fa famiglia, sono loro le vere procacciatrici nel regno della Disoccupazione o della sottoccupazione di Napoli. Il carcere

diventa il luogo della maternità, chiara allusione all'irremovibilità della gabbia biologica, e della granitica costruzione della morale religiosa che rinchioda la donna in un percorso senza uscita: la libertà dall'essere madre permanente significa per Adelina la galera, e viceversa, il carcere del ruolo sociale di madre/moglie, significa poter vivere liberamente nella società. Intanto, Carmine porta ad un incartapecorito avvocato quarantamila lire in soldi spicci come anticipo per pagare la cauzione per la scarcerazione di Adelina, frutto di un'autotassazione del quartiere di Forcella a favore della donna. L'avvocato chiederà la grazia al presidente della Repubblica, per questa fiera mamma italiana, e cercherà di sfruttare i giornali, nuovo veicolo della morale comune nella dittatura dell'Opinione Pubblica, per attirare l'attenzione sul caso. Qui appare una delle immagini più emblematiche del film, che racchiude tutte le contraddizioni della maschilizzazione della donna di quest'episodio: è l'inquadratura dal basso di Adelina tra le sbarre, bella come una "pin-up", imponente, forte, eppure reclusa e dipendente dal suo uomo e dalla cauzione, cioè dalla carità del quartiere, dello sguardo collettivo e da quella, imperiosa, della Legge. Adelina, inaspettatamente, riceve la grazia. Carmine va a prenderla fuori del carcere con un nugolo di figli, in macchina. Arrivano i giornalisti per registrare l'evento: il modo in cui Carmine risponde alle loro domande, il suo tono monocorde da scolaro impacciato, quasi privo di emozioni, con cui asseconda l'entusiasmo posticcio e retorico dei mezzi di comunicazione di massa, mostra il conflitto latente tra la semplicità e la stupefazione del popolo semianalfabeta e il sensazionalismo della cronaca che lo divora e se ne nutre. Il senso grottesco e patetico di questo dialogo, rivisto oggi, è stupefacente. Adelina, al contrario, da vera diva, non vuole parlare con i giornalisti, preferisce restare nell'ombra. Il quartiere di Forcella è in festa, la donna è diventata un personaggio pubblico, ha avuto la grazia dal Presidente della Repubblica: il mito dell'unicità e della celebrità, per quanto effimera e triste ne sia l'occasione, è il simbolo del successo dell'apparire, e alimenta

l'esagerato, grottesco entusiasmo popolare. Gli abitanti di Forcella accolgono Adelina come una celebrità: la sua sfilata in macchina tra ali di folla ricorda l'arrivo degli Alleati liberatori. I due procreatori tornano finalmente a letto a dormire, con tutto il loro esercito di figli. La contrabbandiera, la mattina dopo, non andrà a lavorare: farà festa. Con tutti i bambini svegli sul letto che quasi la soffocano, suo inestimabile tesoro e sua salvezza, la mamma gode un breve, meritato attimo di felicità. Il canto lontano d'un uomo nella città semivuota che si sveglia, l'immagine del quartiere immerso nel canto del gallo all'alba, vengono inghiottiti a poco a poco dall'immagine della grande Napoli, cornice che torna a chiudersi, nella sua vastità, sulla celebrità di un giorno di Adelina, con una panoramica dolce, che esita sugli abusi edilizi e gli scempi al ridosso del vecchio e glorioso quartiere come fossero i monumenti più evidenti di questo assurdo tempo di passaggio.

***Anna. Segni particolari: troppo ricca. Il male di vivere come tentazione passeggera di una Molly Bloom meneghina .***

Milano di domenica mattina è uno scenario semideserto, dove solo i poveri lavoratori intasano mestamente le vie del centro. La voce fuori campo della protagonista che guida un'enorme Rolls Royce, disprezza la flemma degli uomini (tutti maschi) che le attraversano la strada, si innervosisce: "ma perché non se ne stanno a casa a dormire, tutti questi lavoratori", pensa. Il monologo sprizza la tipica indolenza dei personaggi "indifferenti" moraviani, il loro serafico disprezzo per tutto ciò che fanno, il desiderio cauto e senza troppi entusiasmi di trasgredire, dietro al quale si nascondono il vuoto, la noia, il desiderio di desiderare. La donna, come una Molly Bloom joyciana a cui sia sottratta l'inquietudine dei sensi, comincia a snocciolare in un monologo tutta la serie di obblighi e impegni di società: concerti, funerali, salti dal parrucchiere, comitati di beneficenza, serate di gala. Ma con una sorta di

stanchezza costante, quella di chi si annoia perché ha troppo da fare. Non ricorda neanche il colore degli occhi del suo corruciato amante Renzo, che sta raggiungendo all'appuntamento, e che la attende a bordo di una Seicento, simbolo della mediocrità, della vita comune: ne esce un Mastroianni cinto da un soprabito mesto da intellettuale povero. Le automobili e gli status-symbol parlano una lingua muta ed evidente: quella della differenza di classe. I due non hanno deciso dove andare. La donna abbassa la capote della macchina, e per la prima volta ne vediamo le fattezze: Sofia Loren trasformata nella classica "sciura" milanese, sorridente e melliflua, conciliante e distante, a cui tutto e il contrario di tutto sta bene. La donna, moglie di un magnate che gira per il mondo, ha incontrato Renzo la sera prima, lo ha amato, e teme che non la riconosca già più la mattina dopo. La signora tampona una millecento che si ferma davanti alle strisce. L'uomo esce a controllare, e fermo alle strisce, un pubblico di sempliciotti e di maliziosi la guarda (uno esclama persino: "roba fina"). La singolarità della donna contrasta fortemente con la mascolinità grigia e spenta degli astanti, tra cui il partner prescelto non fa eccezione: Renzo è un graziato, un eletto a caso dalla volubilità della donna, un altro, semplice fuco. Renzo, l'intellettuale insoddisfatto, ha fatto breccia in Anna parlandole della sua infelicità, dicendole che vive come un fantoccio, cieco, sordo, senza capire. E lei dice di essersi sentita viva per la prima volta tra le braccia di Renzo, e confessa che il marito è drogato, drogato di "lavoro successo, denaro, è come una ruota del suo stesso ingranaggio, non si può più fermare: non c'è posto per niente altro". Mentre parla con indolenza, la signora suona in continuazione il clacson, spia della "gabbia" dalla quale non si esce, spazio angusto all'aria aperta di libertà apparente rappresentato dall'automobile: falsa immobilità, falsa comodità, che dissimula l'effettività dell'essere in viaggio, dello spostarsi, che nella sua velocità anestetizza chi viaggia dall'effetto di ciò che sta facendo. Allo stesso tempo, l'automobile è una vetrina in cui la bella donna è esposta e divorata dagli sguardi dei maschi. Anna tampona in continuazione macchine

senza arrecare danni: il suo investire, sintomo di una fretta e di un non sentire e considerare gli altri, è sintomatico di un modo di stare al mondo. Quando Anna invita il riluttante Renzo a guidare, lui è disorientato, ma accetta: deve dimostrare di essere uomo, di saper “guidare”. Renzo non crede alla sincerità di Anna, le dice che lei “i soldi li ha dentro”: il denaro, per lui, è il vero ostacolo alla loro comunicazione, si sente impotente e complessato, perché nella nuova scala di valori utilitaristi e materiali è una nullità assoluta. È geloso del marito miliardario della donna, della sua ricchezza onnipresente e ossessiva. Al contrario, per Anna Renzo è un frutto esotico, uno che scrive, che usa la testa, e non sta tutto il giorno ad accumulare quattrini. Dopo essere andati in riva al fiume a godersi la quiete, e aver subito i commenti grassocci di operai con gli occhi puntati addosso alla donna, volgari ed eccitati, gli amanti decidono di andare “nel sole”, a Roma o a Napoli: il riluttante Renzo è vinto da Anna con una carezza sulla gamba che lo scioglie in un’estasi che azzerava tutti i discorsi in cui l’uomo la fa da padrone: è l’ennesimo “schiavo dei sensi”. Ma l’estasi lo distrae dalla guida (metaforica e reale, del rapporto e dell’auto), e a quel punto, per evitare un bambino, manda la macchina fuori strada: gli amanti si schiantano contro un camion in sosta. La Rolls Royce è semidistrutta, i duene escono illesi, ma Anna la miliardaria resuscita dall’abisso effimero dell’estasi di amante e comincia ad inveire contro Renzo, a chiamarlo imbranato, a riversare tutto il suo amore e attaccamento sulla “gabbia” semidistrutta che rischia di perdere, che sta prendendo fuoco: come Adelina non può perdere il suo stato di gravidanza permanente, Anna non può vivere senza la Rolls-Royce. Anna si trasforma in un negriero, nella copia al femminile del marito capitano d’industria, insulta Renzo per tutto il tempo, e conclude che era meglio se prendeva il bambino in pieno che rovinare l’automobile. Renzo se ne va a sedere sul guard-rail, arrabbiato e disgustato: finalmente ha la conferma che Anna “il denaro lo ha dentro”. Anna ferma una macchina fuoriserie: è l’anima gemella, quella vera, che si nasconde dietro l’involucro, dietro un abito

che “fa il monaco”. L’uomo, un tipico imprenditore milanese, si ferma con la sua spider, fa domande con lo stesso distacco indolente sul bel modello della Rolls e su come abbiano fatto a sbandare: “sono stata una sciocca, affidarla a uno che ha guidato fino a ieri una Seicento”, commenta Anna. L’uomo, d’accordo con lei, sostiene che è stato come dare “la Divina Commedia in mano ad un analfabeta”. I due si riconoscono, si sono visti nell’ambiente del marito. Ora il gergo di classe ha ristabilito i suoi valori consueti. Anna torna a casa accompagnata dall’imprenditore nella spider, e lascia Renzo ad aspettare i meccanici. La radio diffonde i valori di borsa. I due sfrecciano davanti al povero intellettuale ad una velocità folle. La nebbia della bassa si mescola al fumo della macchina incidentata. Il ragazzino scampato all’incidente si avvicina e chiede a Renzo se la Rolls fa davvero i duecentoquaranta, poi gli chiede dei soldi vendendogli un mazzetto di fiori di campo: per l’uomo, è una palingenesi. Per quanto corrotto dall’ammirazione per quel prodotto di lusso, il bambino porta con se la semplicità dell’essere poveri, qualcosa di liberatorio, di vicino, di fraterno per Renzo. L’uomo si alza da guard-rail e ride, soddisfatto, annusando i suoi fiorellini da cento lire in mano, lasciando al suo destino la Rolls-Royce e i valori di borsa che riecheggiano come voci da un altro pianeta dalla radio.

***Quando la Maddalena redime il Cristo: Mara la “manicure”.***

Lo scenario successivo è quello di Piazza Navona a Roma, in un attico dove la prostituta squillo Mara accoglie i suoi clienti come “manicure”. È la Roma delle cupole, delle campane e della Chiesa, dove convivono giovani seminaristi e pittori della domenica, ministeriali e turisti. Mara esce sul suo terrazzo cinta da un asciugamano come fosse la tunica di una donna proveniente dal passato remoto, quello del “mestiere più antico del mondo”. Dall’alto del terrazzino accanto, il seminarista adolescente Umberto la guarda in estasi, sorridendo.

Mara canticchia canzonette sciocche alla moda, e si sente osservata: le viene da ridere, nel corrompere un ragazzo ingenuo che fa voto di castità senza volerlo, perché è come è. In quell'esitazione in cui Mara considera con piacere tra sé e sé il suo strapotere sul ragazzo, c'è un'altra delle immagini epigrammatiche, uno dei punti acmeici del film. Ma l'appartamentino dove accoglie i clienti è l'unico impero dove Mara è regina: l'ennesima gabbia dalla quale non si può uscire senza perdere tutto il proprio fascino di reclusa o il proprio potere. Come tutte le altre protagoniste, Mara è chiusa all'interno di un meccanismo di pseudo-emancipazione ed autonomia dalla figura maschile, che è allo stesso tempo la fonte della sua libertà e la sua netta negazione. Il cliente bolognese Augusto, interpretato con straordinaria ironia da Mastroianni, è un omuncolo spiritoso ma goffo da morire, incapace di fare qualsiasi cosa, uno che quando ama suda, buffo e gentile, un ministeriale che non vede l'ora di approdare nella Città Eterna per consumare con Mara, e che parla a voce sempre troppo alta, mettendo in difficoltà la ragazza con la terribile vicina, la nonna del seminarista interpretata con maestria di caratterista da Tina Pica. Augusto mostra a Mara con soddisfazione i fazzolettini di carta con cui si netta la fronte sudata: simbolo di un mondo in arrivo che non prevede più attaccamenti e sentimentalismi, un mondo seriale e intercambiabile, dove tutto, sottolinea il personaggio, "lo usi e lo butti via". Augusto Rusconi il bolognese è il terzo uomo-non uomo di questa galleria, perennemente eccitato e virile fino alla caricatura, ma nella società è una marionetta senza nerbo nella mani di un papà Cavaliere del lavoro, è ossessionato dall'autorevole figura dell'uomo tutto d'un pezzo di altri tempi, a cui deve costantemente rendere conto di quel che fa al telefono, al cospetto della cui sola voce salta sull'attenti come un soldatino. Mentre è con Augusto, Mara gioca al topo con lo sguardo-gatto del seminarista che studia in terrazzo: la canzonetta "La partita di pallone" diventa una sorta di richiamo della foresta, che fa inevitabilmente scattare l'attenzione del ragazzo. Con un doppio carrello incrociato, De Sica mette in luce la forza inesorabile

dell'attrazione tra i due, in questo gioco di provocazioni che Mara accende nella noia esistenziale dei suoi rapporti prezzolati. Il contrasto tra il tedio del mondo del lavoro e la gioia di vivere che esplode a tratti nella coppia cliente-prostituta Mastroianni-Loren, sintetizza l'aspetto squallido e quello vitale di questa vita alla deriva. Quando vediamo per la prima volta Mara, nella luce del crepuscolo, parlare col seminarista, è vestita di bianco come una santa, in una posizione da crocifissa, immersa nel fondale lontano della piazza. L'innamoramento impossibile tra i due giovani serpeggia in queste conversazioni candide, assieme al senso di una seduzione non voluta, quasi fisiologica. Anche in questo caso, come nel vicolo di Forcella del primo episodio, l'esterno è imbrigliato dall'interno: solo nel chiuso della casa Mara può esercitare la sua libertà, appena fuori nel terrazzo dà scandalo, è avversata dai benpensanti, deve stare attenta a non superare i limiti della gabbia. La provinciale laziale (è di Anticoli Romano), con la sua ingenuità di tanto in tanto arricchita da nozioncine da rotocalco, trova una sorta di anima gemella nell'adolescente di provincia con la Vocazione. Ad un tratto, Mara la "manicure" legge la mano di Umberto (sottile metafora sessuale zavattiniana), e questi, in cambio, le fa l'unico complimento per lui lecito: le dice che è "tanto buona". L'emozione è contenuta a stento, il ragazzo invita Mara ad andare a Ostia al mare, mentre la squillo si dà un tono come una qualsiasi signora dicendo "quasi quasi, ora che non c'è tanta plebe". Il gatto che passa da un terrazzo all'altro diviene una specie di oggetto transizionale della tenerezza che il giovane Umberto il seminarista incute in Mara, e del desiderio che lui prova per lei: lo carezzano insieme, fino a sfiorarsi le mani. Ma proprio in quel momento, torna Augusto l'insaziabile, e allo stesso tempo, interviene la nonna del ragazzo, che al saluto di Mara, risponde sprezzante "non la conosco, e neanche mio nipote la conosce". Nel diverbio che ne nasce, in cui Mara ribatte a tono, dicendo che la gente che frequenta la sua casa è gente per bene, si palpa di nuovo la mentalità impura e arrivista degli anni Sessanta, in cui denaro e



posizione sociale divengono il lasciapassare atto a superare qualsiasi barriera morale. La nonna, come tutti i personaggi anziani del film, appartenenti al passato “morale”, sembra insensibile alle nuove gerarchie di valori, è irremovibile, e minaccia di far firmare una carta a tutti gli inquilini per cacciare via Mara ed eliminare l’indecoroso “andirivieni” di uomini della sua casa. Mara diventa sboccata, è ferita e irritata, e anche alla presenza del bolognese di ritorno dalla sua giornata al ministero, ha perso il suo buonumore, sua forza primigenia. Dopo essersi cimentato in uno spogliarello che ha visto a Parigi, cercando inutilmente di coinvolgere sessualmente Mara intenta a scrivere una lettera di protesta alla vecchia vicina, Augusto (personaggio che sembra uscito dalla penna di Molière o d’un Goldoni, sessuomane e destinato a non fornicare mai), sentitosi respinto, s’inalbera e se ne va sbattendo la porta. L’uomo scende e resta sulla panchina della piazza, per poi tornare in ginocchio da lei il giorno dopo e raccontarle che la desiderava così tanto che per sfogarsi è andato con una battona. Ma quando Mara accetta di farlo “per la prima volta di mattina”, si affaccia e vede il seminarista in abiti civili che le sorride: esplose la gelosia di Augusto, e Mara ride, lusingata come una moglie che riceve il rassicurante dono di una scenata dal marito geloso. Nello stesso momento la nonna suona alla porta. La donna è disperata perché per causa di Mara il ragazzo non vuole più tornare in seminario, e considera Mara “una santa” e la nonna “una strega”: non crede alla verità che la nonna gli ha raccontato, che Mara si prostituisce, e la nonna non ha altro da fare che rivolgersi a Mara perché la aiuti a non far uscire dalla retta via il giovane religioso. Mara decide di fare un fioretto: se Umberto tornerà in seminario, lei starà una settimana senza clienti, e farà persino un altarino su cui pregare perché il ragazzo mantenga il proposito. Ci perderà una cifra enorme, dice alla nonna: circa duecentomila lire. Il denaro instilla nella vicina il commento: “caspita: si guadagna tanto”? Di nuovo, di fronte al denaro come unico valore della società dei consumi, la morale viene

meno anche per la vecchia generazione: l'ammirazione della vicina esplode, tra Mara e la nonna di Umberto scocca una sorta di idillio al femminile.

Mara incontra Umberto in abiti borghesi che la guarda innamorato in un negozio di articoli religiosi, e gli spezza volutamente il cuore: deve redimerlo, fugare la tentazione che è in lui di mollare l'amore celeste per l'amore terreno. Comincia a trattarlo da figlio, gli parla dei suoi uomini, lo ingelosisce, lo ferisce, lo delude. Al ragazzo non resta che accettare l'amaro calice della sua crocifissione alla vita religiosa. Compiuta la missione, Mara torna a casa da Augusto, e chiude tutte le imposte e le tende. Le candele troneggiano nella casa. Ma quando il rapporto sta per essere consumato, la nonna chiede di nuovo aiuto ai due, ormai trasformati in genitori adottivi del seminarista. Umberto vuole andare alla legione straniera per dimenticare, e Mara parla al ragazzo piangente da madre, dicendo che "in seminario c'è tutto assicurato: il pane, il letto, e stai fuori da sto brutto mondo", Augusto lo tratta con la fermezza d'un padre, lo obbliga ad agire da uomo, non ammette repliche. Poi, questa Sacra Famiglia blasfema che restituisce il cristico Umberto alla sua Missione, guarda con soddisfazione il giovane dal terrazzo prendere la corriera che lo porta al suo Golgota, il seminario. Conclusa la parentesi della "buona azione", si scatena finalmente il vortice dei sensi. Dopo il ballo sul terrazzo, al ritmo del richiamo della foresta "La partita di pallone", nella camera da letto, a tapparelle chiuse, Mara mette su un disco lento, e incomincia un sensualissimo spogliarello. Dopo la buona azione fatta in nome del Cielo, il diritto alla lussuria libera sembra riguadagnato, il piccolo Eden dei sensi finalmente aperto. Rusconi con i suoi versi da lupo eccitato consuma mille fazzolettini di carta, ardendo nell'attesa del momento cruciale. Ma sul più bello Mara si blocca: ricorda di aver fatto un voto, e deve aspettare una settimana intera perché il suo fioretto venga accolto dal suo santo protettore. L'erotomane Augusto si infuria, Mara cerca di calmarlo: lo minaccia dicendo che andare a letto in quel frangente sarebbe un sacrilegio. Si ricostituisce così, mescolando

amor sacro e amor profano, un senso di coppia all'insegna di un'astinenza che sa d'antico. Augusto pregherà con Mara davanti all'altarino accanto al letto, perché si compia il voto, e perché di nuovo si avveri il miraggio del congiungimento dei corpi. De Sica e Zavattini non avrebbero potuto escogitare una rappresentazione più efficace e carica di ironia del seppellimento definitivo della vecchia struttura familiare, che questa simulazione blasfema delle sue forme più arcaiche, dietro le quali si nasconde una realtà mercenaria, squallida e materiale, sebbene vissuta con l'allegria e la vitalità di un Oggi che sembra non dover finire mai.