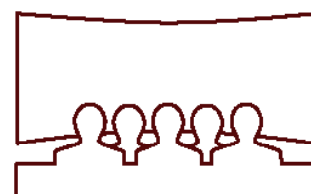


# AGING, SESSUALITÀ E CINEMA NELLA CULTURA ITALIANA DEL SECONDO DOPOGUERRA

A CURA DI  
ELISA MANDELLI E VALENTINA RE



**SCHERMI**  
STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA V  
NUMERO 10  
luglio  
dicembre 2021



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



## LA DONNA MOSTRO. L'AGING NELLA COMMEDIA ALL'ITALIANA FRA GENERI E GENERE

*Ruggero Ragonese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)*

---

*Sacred monsters: this is how most of the Italian media and public call actors Gassman, Mastroianni, Tognazzi, Manfredi, Sordi, to mark their legendary status in the Italian history of cinema. Comedy in particular is strongly associated with, and often defined by, the presence of these immensely popular male stars. However, this same period of time, this unique genre, has often relegated female figures to fixed stereotypes (the young maiden, the older woman, the mature one). How can we investigate such a complex phenomenon as the Commedia all'Italiana from a gender point of view? For example, by observing the different representations of time and of the aging process in the bodies of actors, actresses and characters (with particular attention to the works of Antonio Pietrangeli). In this way perhaps we will find another kind of "monstrosity": female otherness, constantly looking for its (uncomfortable) position within movies that are unapologetic representations of the male gaze.*

---

### KEYWORDS

Gender; Comedy Italian Style; Intertextuality; Metacinema

### DOI

10.54103/2532-2486/15555

---

### I. INTRODUZIONE. I MOSTRI AL MASCHILE

Si è da pochi mesi celebrato il centenario della nascita di Nino Manfredi (1921-2021). Fa seguito a quello di Alberto Sordi (1920) e precede quelli di Vittorio Gassman e Ugo Tognazzi (1922), e di Marcello Mastroianni si festeggerà il secolo nel 1924. Si tratta, anche nell'immaginario popolare, di quelli che per anni sono stati definiti «i moschettieri della commedia all'italiana» e a volte, in modo più colorito, i «"mostri" della commedia»<sup>1</sup> (con riferimento palese al film di Dino Risi *I mostri*, 1963). Sono date, come si vede, estremamente vicine fra loro. Se a queste aggiungiamo gli anniversari di nascita dei principali registi accreditati come i "maestri della commedia" (Pietro Germi 1914, Mario Monicelli 1915, Dino Risi 1916, Antonio Pietrangeli 1919), già si può individuare facilmente una curva anagrafica e storica con al suo centro una generazione che ha vissuto

<sup>1</sup> «[...] protagonisti assoluti e sempre più acclamati della scena [...]» e «i moschettieri, o "mostri" della commedia italiana [...]» (Brunetta, 1990: 139, 141).

prima, giovanissima, la tragedia della guerra e poi, più matura, il dopoguerra e i primi vagiti del boom economico con le sue contraddizioni. Non si dice ovviamente nulla di nuovo. La letteratura in materia è vasta, così come sono diversi gli studi che hanno messo in relazione la parabola del cinema e quella della società italiana. In qualche modo, si può dire che la commedia all'italiana non si sia limitata a rappresentare un Paese, ma anche e soprattutto a definirne l'evoluzione e rappresentarne le diverse trasformazioni<sup>2</sup>.

Ma, proprio viste queste premesse, non si può eludere la domanda su cosa intendiamo per "commedia all'italiana". Problema annoso perché spesso riproposto o con intenzioni eminentemente d'ordine e classificazione<sup>3</sup> o, all'opposto, con tentazioni di apertura, di allargamento che finiscono per comprendere testi e fenomeni anche molto distanti nel tempo<sup>4</sup>. D'altronde, non ci sono manifesti della commedia all'italiana e il termine stesso ha una fortuna in qualche modo *ex post* nelle recensioni e nelle critiche della stampa specializzata<sup>5</sup>. Le prime attestazioni si ritrovano nel 1960 e ancora per tutti gli anni Sessanta e Settanta si alternano con quelle di commedia "di costume"<sup>6</sup>. Il termine, quindi, come sottolinea Spinazzola<sup>7</sup>, sembra strutturarsi in base non a scelte ideologiche o estetiche, ma piuttosto a un "comune sentire" di registi e attori e a un sempre maggiore riscontro di pubblico. In questo senso, rispetto a una visione estesa del fenomeno (che arriva alla contemporaneità, includendo per esempio Virzì e Zalone), Giacobelli<sup>8</sup> propone di racchiudere l'epoca in un periodo preciso, cioè quello che va dal 1958 al 1980, spazio compreso fra *I soliti ignoti* (1958) di Monicelli e *La terrazza* (1980) di Ettore Scola. Ci sembra una proposta storiografica valida che utilizzeremo anche in questo saggio concentrandoci soprattutto sull' *âge d'or* del genere: il periodo fra la fine degli anni Cinquanta e il primo quinquennio degli anni Sessanta quando, di fatto, si costruisce una sorta di modello della commedia all'italiana e si affermano definitivamente i registi e gli attori "mostruosi" di cui abbiamo parlato prima. Qui si concentrano il maggior numero di occorrenze dell'ipotetico modello, classici tendenzialmente indicati come "testi esemplari" del genere: *I soliti ignoti*, già citato, *La Grande guerra* (1959) e *I compagni* (1963) di Monicelli, *Il vedovo* (1959), *Una vita difficile* (1961) e *Il sorpasso* (1962) di Risi, *Divorzio all'italiana* (1961) e *Sedotta e abbandonata* (1964) di Germi e i principali film di Pietrangeli, di cui ci occuperemo più avanti. Ma cosa unisce da un punto di vista strutturale e narrativo questi titoli tanto da poter individuare un *genere* cinematografico? Molti studiosi e critici hanno addirittura negato la presenza di caratteri comuni<sup>9</sup>, preferendo soffermarsi sull'irripetibilità del periodo socioculturale; altri hanno sottolineato come la commedia all'italiana nasca come variante

<sup>2</sup> Cfr. Micciché, 1999 e 2000.

<sup>3</sup> Cfr. Brunetta, 2009; Giacobelli, 2015.

<sup>4</sup> Cfr. Eugeni; Viganò, 2006.

<sup>5</sup> Cfr. Camerini, 1986.

<sup>6</sup> Così la chiama ancora Goffredo Fofi con intento polemico (Fofi, 1975). Per una breve ma strutturata sintesi dei tanti modi di indicare e definire la "commedia all'italiana" rimandiamo anche a Morreale, 2012.

<sup>7</sup> Spinazzola, 2019.

<sup>8</sup> Cfr. Giacobelli, 1990.

<sup>9</sup> Cfr. Giacobelli, 2015.

dell'esperienza del neorealismo, mantenendo dunque una dimensione autoriale, ma annacquandone i valori di fondo e l'impostazione politica e ideologica a favore di una visione tutto sommato conciliante e compiacente dei vizi e delle virtù dell'italiano medio<sup>10</sup>. Come procedere, dunque?

## II. UNA QUESTIONE DI GENERE

Sarebbe impossibile recuperare qui il lunghissimo dibattito sul concetto di genere cinematografico. Ci limiteremo a utilizzare la categorizzazione semiotico-testuale che ci pare più adatta per definire rapidamente un paradigma. Seguendo una fortunata suddivisione todoroviana<sup>11</sup>, si procederà a individuare gli elementi semantici (i temi, i valori, le figure) e quelli sintattici (i personaggi, gli spazi, i tempi) per classificare film e serie di film:

Ad essere ripetuti sono cioè degli elementi semantici (dei contenuti) che sono organizzati secondo una certa struttura sintattica: determinati temi organizzati secondo determinate strategie costituiscono un modello che può essere ripetuto e che risulta immediatamente riconoscibile.<sup>12</sup>

Così a volte la ricorsività di certi ambienti e personaggi all'interno di uno spazio può identificare un *corpus* intertestuale<sup>13</sup>, anche laddove la differenza nella costruzione dell'universo valoriale può evidenziare distanze radicali: è il caso del genere western e dei suoi sottotemi<sup>14</sup>. Altre volte la presenza di tematiche o di figure può accumulare anche storie molto lontane fra di loro: per esempio, nei film di guerra o drammatici.

È una dualità interna all'organizzazione dei testi che però, a ben guardare, non esaurisce del tutto il problema di una definizione della "commedia all'italiana". Qui, infatti, troviamo una quantità molto varia di personaggi, situazioni narrative, contesti storici. Per fermarci ai casi più celebri: *I soliti ignoti* presenta di fatto una struttura polifonica che si articola su diversi caratteri, mentre *La Grande guerra* e *Il sorpasso* si risolvono in una sorta di dualità attoriale; *Il vedovo*, *Una vita difficile*, *Matrimonio all'italiana* giocano invece intorno a un personaggio chiave e centrale su cui si innesta tutta la diegesi. Anche le funzioni sintattiche sono diverse: per esempio, in quasi tutti i film citati sono diverse le ambientazioni storico-culturali<sup>15</sup>, le situazioni affrontate dai protagonisti (che spesso

<sup>10</sup> Una dimostrazione dello «scollamento storico fra individuo e società, fra classi sociali e Stato, fra il Paese e la Storia, tra la collettività e le istituzioni» (Grande, 2002: 45).

<sup>11</sup> Cfr. Todorov, 1970.

<sup>12</sup> Guagnellini; Re, 2007: 49.

<sup>13</sup> Ci sembra di poter concordare sinteticamente con Andrea Bernardelli quando definisce di fatto «genere come un nodo di relazioni intertestuali» anche se «è una forma di relazione intertestuale che rimane [...] interna ad un genere, e che deriva dal rispetto del modello testuale proposto» (Bernardelli, 2000: 59).

<sup>14</sup> Moine sottolinea come lo "spaghetti western" degli anni Sessanta-Settanta in Italia riprenda le ambientazioni, i contesti e le tipologie dei personaggi del western classico, ma per darne una versione spesso grottesca e caricaturale (Moine, 2002)..

<sup>15</sup> Si va da contesti contemporanei a scenari di un recente passato, come ne *La Grande guerra* e *La marcia su Roma* (1962), fino ad arrivare ad ambientazioni storico-fantastiche come nella saga di Brancaleone.

sembrano attinte da altri generi come il drammatico o il poliziesco) e l'evoluzione della narrazione non è vincolata ad alcun modello lineare o specifico<sup>16</sup>. Maggiore fortuna troviamo, però, se al livello semantico-sintattico aggiungiamo un'altra componente: quella pragmatica. È quello che ha fatto, ad esempio, uno studioso come Rick Altman<sup>17</sup>, che più di altri aveva contribuito alla fortuna del modello semiotico testuale e che, invece, nei suoi ultimi lavori si è concentrato sulle letture implicite proposte dal testo. Il punto di vista pragmatico è, infatti, quell'aspetto che lega il testo al suo fruitore. Riguarda quelle porzioni linguistiche di testo dove si riconoscono alcune marche enunciazionali ricorrenti, alcuni elementi facilmente riconoscibili, alcune isotopie discorsive comuni. Osserviamo qui la costruzione di una sorta di spettatore modello<sup>18</sup> che viene chiamato a leggere il testo in un certo modo.

Così nella commedia all'italiana più che le scene, i valori e le funzioni narrative, assai spesso l'elemento unificante sembrano essere l'incarnazione del personaggio principale e il suo riconoscimento proprio come attore reale. Questo processo si caratterizza sovente con la creazione di un antieroe di tipo letterario, con i suoi limiti e le sue meschinità: una versione depotenziata e ridicola delle *Memorie del sottosuolo* dostoevskiane:

L'antihéros est bien le personnage central d'une œuvre, le protagoniste, mais, contrairement au héros traditionnel, il n'est pas seulement constitué de qualités et apparaît, de fait, moins monolithique. Pourtant, comme le héros, il s'affirme comme étant guidé par une éthique, par une perspective téléologique. Les antihéros visent tous ce «souverain bien» que Kant définit comme l'accession au bonheur. La vertu (la volonté du bien) étant la condition du bonheur (bien absolu), le «souverain bien » est un bonheur moral.<sup>19</sup>

Da questa ricerca di felicità tutta soggettiva scaturiscono le basi per le narrazioni. Una instabilità emotiva di fatto lega i protagonisti dei principali film del periodo, una incapacità di accettare un ruolo ben definito, un travestimento passionale e cognitivo: «Una forma "anomala" e caratteristica di eroicomico che costituisce la tonalità portante della commedia italiana, in cui l'autodegradazione dell'eroe va di pari passo con la magnificazione parodica della sua singolare individualità generalmente contrapposta al conformismo, al luogo comune, al generico sentire di una comunità inerte»<sup>20</sup>.

Allo stesso tempo, però, il protagonista maschile, l'antieroe maschile e italiano si definisce nello specchio dei suoi interpreti, che rendono riconoscibili e coerenti programmi narrativi e valori di fondo (aspetto semantico-sintattico). D'altronde, a livello pragmatico «nessun testo viene letto indipendentemente dall'esperienza che il lettore ha di altri testi. La competenza intertestuale [...]

<sup>16</sup> Vale la pena notare che spesso non si rileva nemmeno l'*happy ending* che, secondo le regole classiche dei generi, dovrebbe essere un passaggio chiave per la definizione di commedia.

<sup>17</sup> Altman, 1999: 317.

<sup>18</sup> Secondo la celebre definizione data da Umberto Eco (cfr. Eco, 1979).

<sup>19</sup> Pichard, 2012: 12.

<sup>20</sup> Grande, 2002: 223.



stabilisce le proprie sceneggiature»<sup>21</sup>. La definizione di “commedia all’italiana” sta forse anche e soprattutto in questo aspetto discorsivo che chiede allo spettatore di riconoscere prima di tutto la presenza di determinati attori in carne e ossa, e solo poi quella dei personaggi fittizi che tali attori rappresentano. Se genere è, esso è solo attraverso questo substrato carnale. Corpo e non maschera. Perché se, come ci dice Jean Gili, la commedia all’italiana supera il neorealismo facendo «ironia, satira dei problemi della società italiana»<sup>22</sup>, questo non avviene, come sostiene invece lo studioso, attraverso una riproposizione delle maschere della commedia dell’arte, ma tramite una incarnazione specifica nel corpo attoriale.

### III. IL CORPO DELL’ATTORE: AGING, TESTUALITÀ E INTERTESTUALITÀ

Da molti anni, gli studi sullo *star system* e sulla presenza degli attori nei film si sono svincolati dalla pura storiografia o dalla cronaca di costume e si concentrano su un approccio socio-culturale. Dietro il mito delle star si nasconde sempre un «segno culturale»<sup>23</sup> che sta al confine fra testo e immagine mediatica. Una «reciproca compenetrazione»<sup>24</sup> tra il corpo reale dell’attore e quello cinematografico. Se, ovviamente, un genere è sempre legato a un preciso momento storico per ragioni contestuali e culturali, in questo caso si rileva una curiosa inversione: la presenza ricorrente e intertestuale di identici attori in carne e ossa e la loro tipizzazione hanno creato una sorta di sovrapposizione fra genere e interpreti. Come ricorda Michel Chion, l’azione dell’attore reale è spesso decisiva

puisqu’il s’agit de beaucoup plus que de déployer un texte, et [que] le cinématographe enregistre et fixe un travail vocal, facial, gestuel, corporel... et spirituel, on peut en effet véritablement affirmer que l’interprète est devenu créateur, qu’il bâtit sur l’écran une œuvre [...].<sup>25</sup>

Gli “attori-mostri” della commedia all’italiana rappresentavano così bene una generazione da diventare in qualche modo dei tipi culturali. La condizione antierica era d’altronde una *conditio sine qua non* perché questa identificazione potesse essere completa. Una ricostruzione simulacrale di un’identità e di un corpo che potesse apparire verosimile e attendibile, un rispecchiamento a tratti ironico a tratti compiacente e compiaciuto del proprio spettatore modello. Fontanille parla<sup>26</sup>, in questo senso, di corto circuito della carne, riconoscendo al corpo un doppio ruolo: oltre a essere il substrato della semiosi, può divenire esso stesso figura del discorso. Siamo quindi di fronte a una dimensione enunciativa metafilmica e metadiscorsiva in cui è cruciale la presenza intertestuale di figure attoriali riconoscibili. Mastroianni, Gassman, Tognazzi, Manfredi, Sordi operano un ribaltamento prospettico: vampirizzano in qualche modo la morfologia puramente comica dei loro padri artistici (Totò, Aldo Fabrizi) e dentro la

<sup>21</sup> Eco, 1979: 81.

<sup>22</sup> Gili, 1983: 89 (traduzione nostra).

<sup>23</sup> Cfr. Hayward, 2003.

<sup>24</sup> Morin, 1984: 18.

<sup>25</sup> Chion, 1988: 100.

<sup>26</sup> Cfr. Fontanille, 2004.

commedia tipizzano e incarnano la figura e il corpo dell'italiano medio con i suoi vizi e i suoi eroismi. Trascendendo la dimensione del macchiettistico come del mascherale, costituiscono coi loro "corpi reali" un genere testuale e filmico. Proprio questa possibilità (che esteticamente è precipua del cinema) li rende in qualche modo legati alla parabola del genere stesso che è parabola dell'*aging*. Bini ricorda che la commedia all'italiana è di fatto un «Italian diary», un modo cioè intimo non tanto di rappresentare la società italiana (come si è detto infinite volte, fino al cliché), quanto di *rappresentarne una rappresentazione*. Un'epitome dell'«unique period in which audience and filmmakers collaborated in writing the "Italian diary"»<sup>27</sup>.

Ci pare quindi sensato fissare nell'*aging*, nella costruzione anagrafica che fa combaciare il tempo e le trame della commedia all'italiana con la parabola dei suoi interpreti, uno dei punti fermi di una definizione di genere. In una dimensione intertestuale, capace di raggruppare in un tempo più o meno lungo (principalmente il ventennio compreso fra la fine degli anni Cinquanta e la fine dei Settanta del secolo scorso) testi filmici estremamente diversi fra loro, l'*aging* assume importanza cruciale. L'invecchiamento degli attori scandisce di fatto la sorte della commedia. Alla fine degli anni Cinquanta si mette in scena un'età giovanile o tardo giovanile in cui l'eroe/antieroe affronta i problemi legati al boom e alla sue contraddizioni: il desiderio di affermarsi economicamente e l'illusione della ricchezza (*Una vita difficile*, *Il boom* [1963] di Vittorio De Sica); l'impossibilità di maturare (*Il sorpasso*); le contraddizioni legate alla relazione di coppia (*Il vedovo*, *Il marito* [1958] di Nanni Loy e Gianni Puccini), la dimensione grottesca della nuova Italia (*I mostri*, *I complessi* [1965] di Luigi Filippo D'Amico, Dino Risi e Franco Rossi), ma anche il recupero della memoria, specie quella del Novecento italiano in continuità e in rispecchiamento col presente (*La Grande guerra*, *La marcia su Roma* [1962] di Dino Risi, *Tutti a casa* [1960] di Luigi Comencini). In un secondo momento, le nuove soggettività non cercano più moglie o lavoro (che hanno già ottenuto), ma sono professionisti, più o meno affermati, che iniziano a vivere le crisi della cosiddetta mezza età. Così Sordi è l'industriale ricco ma insoddisfatto che si autoimpone di recuperare il cognato in *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968) di Scola, mentre Tognazzi e Gassman in *In nome del popolo italiano* (1971) di Risi rappresentano due Italie del dopo boom (il magistrato integerrimo e l'imprenditore faccendiere). Fino ad arrivare agli esempi ultimi e quasi estremi di Scola, *C'eravamo tanto amati* (1974), e di Monicelli, *Amici miei* (1975), in cui ritroviamo una sorta di testamento ed epitaffio, incarnato nell'invecchiamento stesso degli attori e, in controluce, di quella società e di quella generazione.

Si tratta, tuttavia, di un invecchiamento tutto maschile. Se il corpo è sempre una «superficie di significazione situata all'intersezione della presunta fattualità dell'anatomia con la dimensione simbolica del linguaggio»<sup>28</sup>, che cosa ne è dell'*aging* femminile all'interno di questo processo di costruzione di una corporeità intertestuale?

<sup>27</sup> Bini, 2015: 10.

<sup>28</sup> Braidotti, 2002: 79.



#### IV. COMMEDIA E AGING AL FEMMINILE

La trasformazione temporale del corpo dell'attore maschile crea un protagonista assoluto della commedia all'italiana. Una soggettività che «partecipa dei meccanismi della narrazione e anzi si costituisce proprio nella relazione fra narrazione, senso e desiderio»<sup>29</sup> e che impone in qualche modo la riduzione a elemento secondario di tutto il resto. La posizione dei personaggi femminili (e del corpo delle attrici che li interpretano) deve fare i conti con questa ingombrante presenza. La risoluzione narrativa tende ad appiattirla sul binomio "moglie e amante" come due uniche *aspettualizzazioni* dell'età anagrafica<sup>30</sup>. In *Il vedovo*, vero e proprio archetipo del genere, Sordi si divide fra un'avvenente e giovane amante (Leonora Ruffo) e una arcigna e matura moglie-padrone (Franca Valeri). Stretto fra due proiezioni così estreme della sensualità e della vitalità femminile non potrà che soccombere. Due anni prima, *Il marito* di Loy e Puccini vedeva Sordi solo tentato dall'adulterio, ma la distinzione donna giovane e donna anziana era comunque presente e ridotta a stereotipo: non amante/moglie ma una dicotomia, tutta interna alla famiglia, fra moglie e suocera. *Il vigile* (1960) di Luigi Zampa presenta una distinzione più complessa: qui la figura della donna matura viene interpretata dalla moglie *more uxorio* del vigile Otello Celletti, *alias* ancora una volta Sordi, mentre la figura della giovane avvenente è rappresentata dalla diva del cinema Sylva Koscina, oggetto inarrivabile del desiderio di Otello, e da Mara Berni, amante in carne ossa del potente sindaco interpretato da Vittorio De Sica. La linea di rappresentazione del corpo femminile, diviso per il maschio protagonista in desiderabile vs. non (più) desiderabile, diviene così sintomatica del genere da essere metaraccontata con accenti e caratteri grotteschi.

È il caso anche di *Divorzio all'italiana* di Germi. Narra la storia di un barone siciliano decaduto, Fefè Cefalù (Mastroianni), che spinge la moglie Rosalia (Daniela Rocca) tra le braccia di Carmelo (un improvvisato amante, interpretato da Leopoldo Trieste), quindi la uccide e, invocando il delitto d'onore, se la cava con una pena minima. Raggiunge così lo scopo di risposarsi con la bellissima cugina Angela, interpretata da Stefania Sandrelli che, al momento delle riprese, aveva solo 15 anni. La scelta di una protagonista ben lontana anche dalla maggiore età (che all'epoca si raggiungeva a 21 anni) è già un artificio discorsivo estremo, in cui l'oggetto del desiderio viene ringiovanito quasi fino alla perversione e alla pedofilia, con il silenzioso beneplacito della comunità (solo il padre di Angela sembra sospettare l'insano connubio fra la figlia e il barone Fefè, ma in una sorta di resa dei conti edipica muore di infarto quando, per un errore postale, scopre la verità). La bellezza puberale di Angela incontra solo un limite nel desiderio maschile: la "vecchia" moglie. Un limite che qui non è solo psicologico, ma anche giuridico e istituzionale. Il gioco sull'*aging* è in questo senso un vero e proprio punto chiave per la lettura del film. Si muove sul piano della narrazione e insieme del corpo. Daniela Rocca, ex modella, Miss Catania nel 1955, viene imbruttita e invecchiata rispetto alla sua reale età (nata nel 1937,

<sup>29</sup> De Lauretis, 1984: tr. it. 39.

<sup>30</sup> Si potrebbe sostenere che è strutturalmente inevitabile che una dissimmetria fra i soggetti desideranti porti alla marginalità di un genere sessuale: «Come sosteneva Freud, femminilità e mascolinità non si riferiscono peraltro a qualità o modi di essere insiti nell'individuo, bensì di posizioni che vengono occupate in relazione al desiderio, in termini di identificazione che al cinema si articola fra due polarità messe in gioco dall'apparato cinematografico: lo sguardo in macchina e l'immagine sullo schermo» (Demaria, 2019: 255).

all'epoca del film aveva appena 24 anni) per incarnare il personaggio di Rosalia, in fondo il più tragico della storia. Estremizzando il rapporto fra le due figure di donna, "amante/giovane" e "moglie/matura", e nello stesso tempo trasformando in "anziana" un'ex modella ventiquattrenne, Germi rende efficacemente l'impossibilità tragicomica di uscire dai vincoli della condanna femminile ai ruoli anagrafici di madre e figlia. Così, alla fine del film, attraverso una geometrica circolarità diegetica lo spettatore fa i conti con una trama in cui l'amante quasi bambina si può trasformare in moglie, solo a patto che, al contempo, la moglie precedente, trasformata dallo stesso marito in amante (gettata fra le braccia del povero Carmelo), venga uccisa in una sorta di ancestrale sacrificio umano. Insomma, non c'è spazio al di fuori del gioco desiderante maschile. O forse sì, perché la scena finale ci mostra Angela fare "piedino" al marinaio della barca in cui sta trascorrendo la luna di miele con un ignaro e soddisfatto Fefè. Un indizio, in extremis, della possibilità di una sessualità femminile attiva e non più puro oggetto passivo del desiderio e dello sguardo maschile.

#### V. IL CASO PIETRANGELI

Chi proprio in quegli anni andava indagando i limiti di questa sessualità attiva femminile era Antonio Pietrangeli (1919-1968)<sup>31</sup>. Come ricorda Bini, «Pietrangeli switches commedia all'italiana's point of view by putting to the foreground its female characters, victims of a sexist society only apparently democratic and egalitarian»<sup>32</sup>. In effetti, il regista fin dal suo esordio mette al centro una donna: in *Il sole negli occhi* (1953), Celestina (Irene Galter) è il vero fulcro della narrazione, incarnando la contrapposizione, che ritornerà in tutta la cinematografia di Pietrangeli, fra spazio urbano e spazio contadino. Figlia di braccianti poverissimi, rimasta orfana, si ritroverà a fare la domestica con scarse fortune. Sedotta e abbandonata da un mellifluo ragazzo (Fernando/Gabriele Ferzetti), finirà sola in una Roma che non comprende e che vive con disagio. Sarà il figlio che attende e che deciderà di tenere a darle la forza di continuare a lottare, rifiutando l'ennesimo ripensamento di Fernando che ora vorrebbe sposarla. La femminilità di Celestina e la sua sessualità si consumano, con toni però più da neorealismo che da commedia, nel forzato passaggio alla dimensione materna (situazione che costituisce abbastanza un *topos* dell'epoca)<sup>33</sup>.

Più interessante, proprio perché all'apparenza più leggero e scontato, è *Lo scapolo*, film del 1955 nel quale entra fra gli sceneggiatori un giovane Ettore Scola. La storia del dottor Paolo Anselmi (Sordi), celibe agguerrito e deciso a non accasarsi mai, che poi invece capitola e, dopo tanti tentativi, convola a giuste nozze, sembra un canovaccio facile per l'istrionismo comico del protagonista. Invece, i temi del genere e dell'*aging* iniziano a presentarsi prepotentemente. Paolo

<sup>31</sup> Per una panoramica generale su Pietrangeli rimandiamo a Maraldi, 1991; su Pietrangeli "al femminile" rimandiamo (e facciamo riferimento nelle prossime pagine) a Van Ness, 2020.

<sup>32</sup> Bini, 2015: 203.

<sup>33</sup> Ovviamente, negli stessi anni de *Il sole negli occhi* sono diversi i film che hanno protagoniste donne. Ricordiamo fra tutti due titoli celebri con Anna Magnani: *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa e *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti. In questi film, come in quello di Pietrangeli, è sempre evidente la sovrapposizione (pur con inquietudini di vario tipo) fra la donna e la sua funzione di madre/moglie.

Fig. 1 -  
Alberto Sordi e Anna  
Maria Pancani in  
"Lo scapolo" (1955)  
di Antonio Pietrangeli.



entra in crisi e pensa al matrimonio proprio perché ha «ormai trentasei anni». Anche quando torna al paese per convincere il possibile cognato Peppino (Mantredi) a sposare sua sorella la butta sulla età e sull' invecchiamento: «Non siamo più ragazzini». A fronte di questa decisione un po' imposta un po' simulata, egli passa in rassegna una serie di figure femminili piuttosto *sui generis*. Partendo da una serie di stereotipi di genere (di gran voga all'epoca), il film gioca a rompere le tipizzazioni, costruendo per il proprio spettatore modello delle aspettative che poi infrange, insieme ai tentativi di Paolo. La giovanissima liceale Catina (María Asquerino), per esempio, sponsorizzata da madre e sorella, e che il protagonista immagina preda facile e ingenua, si rivela una fine conoscitrice della storia dell'arte romana e mette da subito in crisi l'ego maschile («Qual è il suo pittore preferito a Roma?», chiederà a un indispettito Paolo, «Barilla» sarà la comica risposta). La hostess Gabriella (Sandra Milo), all'apparenza fredda e navigata, si mostra al contrario troppo devota, innamorata, pronta persino a lasciare il lavoro e trasferirsi a Roma. Elsa (Anna Maria Pancani), la segretaria «carina, giovane, fatta bene», sembra l'ideale matrimoniale. Eppure, tutto sfuma quando la ragazza gli presenta la madre, sfiorita e imbruttita dall'età, nonostante le foto di un tempo la ritraggano in una ormai passata bellezza (fig. 1). «E se la figlia diventa come la madre?» si chiede uno sconcertato Paolo, prima di chiudere con un pretesto serata e relazione. L'ineluttabilità della trasformazione da amante a moglie e dell' invecchiamento è qui la discriminante principale per il giudizio maschile. Lo sguardo dell'uomo determina i ruoli nella diegesi in un modo così assoluto da eliminare un corpo femminile al semplice sospetto di un potenziale invecchiamento rispecchiato nel volto della futura suocera. La distanza di età fra i sessi (la donna più giovane), la ricerca di una sistemazione sempre concessa

dall'universo maschile<sup>34</sup>, il rifiuto della donna troppo matura sono tutte narrazioni culturali che il regista descrive e chiaramente mette in ridicolo.

Sarà però nei film degli anni Sessanta che Pietrangeli riuscirà a produrre una sorta di inversione di genere, ponendo definitivamente al centro figure di donna più o meno tragicamente irrisolte.

In *Adua e le compagne* (1960), storia di un gruppo di prostitute che prova a cambiare vita gestendo un piccolo ristorante, ma che alla fine è costretto a ritornare sulla strada a causa dei soprusi dell'ex lenone e delle maldicenze della gente, Pietrangeli mette in scena diverse età femminili. Adua (Simone Signoret) è la donna matura, che cerca di inventarsi un modo per allontanarsi dalla prostituzione, Lolita (Sandra Milo) e Marilina (Emmanuelle Riva) sono figure ancora giovani, a tutta prima non del tutto conscie della loro condizione. La loro vicenda è, di fatto, la storia dell'impossibilità di una trasformazione di status. Oggetto sessuale per eccellenza, la prostituta è costretta a restare nella stessa condizione nonostante la volontà di rappresentarsi al di là della sua sfera erotica. L'immagine della donna perduta è in qualche modo eternata nella società borghese che la riflette<sup>35</sup>. Situazione simile si ritrova nel film che in qualche modo chiude la serie "al femminile" delle commedie di Pietrangeli, cioè *Io la conoscevo bene* (1965). Qui la dimensione della donna prostituta si affina e si trasforma. Non c'è bisogno del marchio ufficiale di "puttana" per annientare la possibilità, per la donna, di una esistenza autonoma dallo sguardo maschile. Adriana (Stefania Sandrelli, *fig. 2*) non è una prostituta, ma una giovane arrivata a Roma dalla campagna in cerca di fortuna e col sogno del cinema (torna qui il contrasto campagna/città). Il suo inevitabile e doloroso incontro con l'universo maschile la tiene in vita (di fatto la mantiene), ma allo stesso tempo la perde, costringendola a essere quello che non è, cioè lo stereotipo della "bambola sessuale" che cerca fortuna grazie al suo corpo. La carrellata di uomini, più o meno millantatori e vanesi, con i quali stringe relazioni sentimentali o erotiche rispecchia il paradosso di una soggettività costretta a essere oggetto per poter essere considerata. Il tentativo di non ridursi a mero corpo da consumare (pur volendo esercitare il proprio desiderio sessuale) perderà Adriana e la porterà al suicidio.

Fra *Adua e le compagne* e *Io la conoscevo bene* si colloca *La parmigiana* (1963), che racconta la storia di Dora (Catherine Spaak) e dei suoi amori: dal seminarista che scappa con lei per poi abbandonarla in un albergo di Riccione, al fotografo romano Nino Mecioti (Manfredi), che la diverte ma anche la tradisce con altre donne, al geloso poliziotto siciliano Michele Pantanò (Lando Buzzanca), che la vorrebbe portare in Sicilia lontana dallo sguardo di altri uomini. Sembra una riedizione al femminile del Paolo dello *Scapolo*, ma Dora è inevitabilmente molto più giovane (Spaak non ha neanche diciott'anni all'uscita del film) e

<sup>34</sup> «Paolo's decision to "settle down" is therefore a choice to reassimilate into society» (Van Ness, 2020: 232).

<sup>35</sup> Nel finale di *Nata di marzo* (1958), film di Pietrangeli su un rapporto di coppia (Francesca/Alessandro *alias* Jacqueline Sassard/Gabriele Ferzetti), Francesca, indicando un gruppo di prostitute, accuserà il suo ex compagno di considerarla «una donna di strada» solo perché durante la loro separazione ha avuto un rapporto con un altro uomo. Da questo gesto plateale inizierà una lite tutta al femminile fra la donna e una delle professioniste a pagamento (Gina Rovere). Francesca sostiene infatti che tutte le donne sono mantenute agli occhi degli uomini, mentre la prostituta reclamerà la sua autonomia («mantenuta sarà lei»).

Fig. 2 -  
Stefania Sandrelli in "Io la  
conoscevo bene" (1965)  
di Antonio Pietrangeli.



non avrà lieto fine: la protagonista alla fine si ritroverà sola. Se la libera sessualità (seppur tormentata) di Sordi nel film del 1955 era sempre coperta dalla possibilità di "mettere la testa a posto", quella di Dora è continuamente sotto processo e giudizio. La sua figura sembra anticipare la fine tragica di Adriana, ma non la condivide. Proprio le scene finali sono particolarmente significative. Abbandonato l'ingenuo e innamorato Michele, Dora proverà a tornare da Nino, appena uscito di prigionia. Lo ritroverà ormai sistemato nella salumeria della sua ex amante Iris (Rosalia Maggio), ora divenuta fidanzata ufficiale. Nino da dietro il bancone, visibilmente imbarazzato, le spiegherà i motivi di questa sua scelta: «Che dovevo fa'? Non c'avevo una lira, dovevo morire di fame? Con questa almeno sto tranquillo, non c'ho più problemi. Mica le voglio bene, che sei matta? Solo un po' di riconoscenza, per me è come se mi avesse adottato». A Dora non resterà che salutarlo e uscire dal negozio con una frase sferzante e rivelatrice: «Si vede che c'era una mamma nel tuo futuro».

Il risvolto freudiano qui è spiccio, marcato, persino banale. La scelta di Nino è quella di una vera e propria autocastrazione: il ritorno alla madre svela l'originaria opposizione madre/figlia, che stava dietro quella moglie/amante, vista anche negli altri film citati. L'idea di una "madre" come futuro sembra quasi uno slogan ironico e femminista, gridato da una Dora finalmente cosciente della sua condizione. Se ad Adua e alle sue compagne veniva negata una via di uscita da uno status di perenne gioventù sessuale (intesa proprio come possibilità di un desiderio e di una pratica erotica non confinati al rapporto familiare), Dora in qualche modo rivela che questa negazione viene imposta anche *tout court* a qualsiasi tentativo di soggettivizzazione femminile. Nella scena conclusiva, infatti, non le resterà che specchiarsi davanti a una vetrina e sistemare rossetto e fondotinta, in vista di un futuro che per lei inevitabilmente passerà per altri uomini.

C'è ancora una pellicola che merita di essere citata: *La visita* (1963). Pina (Sandra Milo) è una donna della Bassa ferrarese ormai trentaseienne (scrivendo la sua lettera al giornale si toglie qualche anno), che tramite annuncio cerca un compagno per la vita. Fra tutti gli uomini che rispondono sceglie il romano Adolfo (François Périer) che la raggiunge in paese per una breve visita. La giornata che i due passeranno insieme lungo le sponde del Po rivelerà le piccole



Fig. 3 -  
Sandra Milo e Mario Adorf  
in "La visita" (1963) di  
Antonio Pietrangeli.



magagne, i compromessi, le miserie umane di entrambi. Soprattutto Adolfo (non a caso rappresentato con due baffetti hitleriani a rafforzare il riferimento onomastico) si mostrerà untuoso, falso, razzista. Ubriaco, non si farà scrupoli di fare la corte alla nipote di Pina, di insultarne gli amici (che comunque lo avevano da subito preso in antipatia), di intessere una cameratesca confidenza con l'ex amante (Gastone Moschin), di litigare con "Cucaracha" (Mario Adorf), lo scemo del villaggio, ingenuamente innamorato di lei. Così tutta la pellicola, chiusa nello spazio di una giornata, si incentra su un non detto evidente: la consumazione dell'atto sessuale, coperto ipocritamente da una promessa di matrimonio che, sequenza dopo sequenza, ci rendiamo conto essere illusoria e pretestuosa per entrambi<sup>36</sup>. Anche qui c'è un punto in cui l'*aging* assume un ruolo ancora una volta centrale. È la scena del ballo in riva al Po. La macchina da presa, tramite una carrellata in avanti, si muove in mezzo a varie coppie di ragazzi molto giovani che danzano un lento per poi fissarsi su Pina e Adolfo abbracciati. I due appaiono volutamente e chiaramente fuori luogo rispetto al contesto in cui si inseriscono (Adolfo è, fra l'altro, già definitivamente ubriaco): un contrasto che sottolinea l'inadeguatezza e l'alienazione della loro estemporanea relazione. Poco più tardi Adolfo, mentre tenta un flirt con la giovane nipote della sua ospite, scopre che in paese Pina viene chiamata «la culandrona» per via del suo abbondante fondoschiena (fig.3). Si tratta, a nostro parere, di un punto di svolta del film, seppure efficacemente dissimulato: l'inserimento dello sguardo giovane, delegato alla nipote e alle sue amiche, svela all'osservatore maschile che Pina non fa parte di quell'universo. È semplicemente una "mancata" moglie che dissimula una passata giovinezza. La lessicalizzazione

<sup>36</sup> «In *La visita*, there is no opportunity for the escapism in traditional sense» (Van Ness, 2020: 181).



popolare e volgare (la “culandrona”) ne è semplicemente la certificazione verbale. La possibilità della realizzazione di un rapporto sentimentale serio è compromessa proprio da quel desiderio sessuale che spinge Adolfo da Roma fino alla Bassa, e che inevitabilmente sarà soddisfatto: Pina ha perso (come in un passo di danza) il suo tempo per essere scelta come moglie ed è la sua stessa autonomia sessuale ed economica a isolarla<sup>37</sup>. In questa contraddizione le sopravvive la dimensione femminile eccentrica rispetto alla diade amante/moglie: diviene elemento disturbante e “mostruoso” in quanto non riducibile allo sguardo maschile.

#### VI. ABIEZIONE E METACINEMA. I MOSTRI AL FEMMINILE

Ci pare che nella descrizione dei personaggi femminili pietrangeliiani appena passati in rassegna calzi bene l’idea dell’abiezione proposta da Kristeva nei *Pouvoirs de l’horreur*

S’il est vrai que l’abject sollicite et pulvérise à la fois le sujet, on comprend qu’il s’éprouve dans sa force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de le reconnaître hors de soi, le sujet trouve l’impossible en lui-même : lorsqu’il trouve que l’impossible, c’est son être même, découvrant qu’il n’est autre qu’abject.<sup>38</sup>

L’abietto provoca paura, nausea, repulsione, ma anche adrenalina e attrazione: è un’alterità disgustosa e minacciosa che deve essere espulsa al di là del confine che separa l’io da ciò che lo minaccia, e tuttavia «da questo esilio, l’abietto non smette di sfidare il proprio padrone»<sup>39</sup>. Quello che viene messo in mostra (*monstrum*, appunto) senza infingimenti o mascheramenti nei film di Pietrangeli è di fatto il doppio sguardo paradossale del maschile sul femminile. Attrazione per la donna ancora *non* corrotta dalla penetrazione sessuale e repulsione per la donna *già consumata*. Il femminile è quindi una sorta di linea di confine temporale, un oggetto a tempo. Coi che si rifiuta o non rientra in questa dimensione diviene immediatamente elemento “abietto”, mostruoso. L’idea di abiezione in un contesto di critica di genere, del resto, non è nuova nell’analisi del testo filmico. Già Creed aveva parlato di «mostruoso femminile» nel genere horror:

Kristeva’s theory of abjection provides us with an important theoretical framework for analysing, in the horror film, the representation of the monstrous feminine, in relation to woman’s reproductive and mothering function. However, abjection by its very nature is ambiguous; it both repels and attracts.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> «Despite personifying this modern definition of an independent, strong woman, Pina feels somehow incomplete and lonely in her femininity» (Van Ness, 2020: 170).

<sup>38</sup> Kristeva, 1980: 12.

<sup>39</sup> Kristeva, 1980: tr. it. 4.

<sup>40</sup> Creed, 1994: 14. Sul tema si veda anche il più recente Doyle, 2021.

Crediamo che qualcosa di simile si possa individuare anche in buona parte della commedia all'italiana, specie ragionandone in termini di *aging*. È in questa inquietante mostruosità che si colloca il cinema di Pietrangeli. Per questa sua impostazione *al femminile*, Fullwood sostiene che «Pietrangeli was a lone voice in *commedia all'italiana*, and arguably in Italian Cinema more widely, to highlight the distance which had opened up between both traditional and contemporary Italian society's conception of women, and their own desires for autonomy»<sup>41</sup>.

Ci sembra invece che il regista romano non sia affatto scollegato o isolato rispetto al cinema italiano dei suoi tempi: lo ha anzi attraversato da protagonista, nonostante la prematura e tragica scomparsa. Prima è stato collaboratore e aiuto dei maestri della generazione del neorealismo (Luchino Visconti, Roberto Rossellini), poi mentore e riferimento di molti dei protagonisti della cinematografia degli anni Settanta e Ottanta (Ettore Scola su tutti). Piuttosto, ci sembra allora che l'opera di Pietrangeli sia, proprio e soprattutto nei film della cosiddetta commedia al femminile, una sorta di immagine riflessa e metacinematografica della costruzione diegetica e formale del cinema italiano del suo tempo. Se metacinema è «quel cinema che, consapevole di sé e del proprio linguaggio, delle proprie strutture e dei propri stili, dei propri meccanismi produttivi e della propria storia» decide di «esibire sé stesso, di dare rappresentazione del cinema stesso mettendosi in scena in quanto oggetto da mostrare»<sup>42</sup>, i film di Pietrangeli rientrano perfettamente in questa categoria. E questo non solo da un punto di vista stilistico, nella capacità di rielaborare temi e immagini del neorealismo e della commedia, non solo nella complessa costruzione discorsiva sempre imperniata su continue analessi temporali che rompono la diegesi e costruiscono spazi e tempi sfasati su diversi livelli, ma anche e soprattutto per la capacità di giocare con le stereotipizzazioni filmiche di genere. Questo attraverso una raffinata procedura che coinvolge sia il livello dell'enunciato sia quello dell'enunciazione, della storia e del discorso. Da una parte, i personaggi maschili simpaticamente predatori, innocentemente incapaci di sfuggire alla rappresentazione dell'uomo medio italiano, perdono progressivamente quell'aura di bontà e simpatia che li caratterizzava a livello intertestuale. Dall'altra, quelli femminili, posti al centro della narrazione, si spogliano della loro figurativizzazione come oggetti erotici o sentimentali, smettono di essere una rassegna di corpi o di posizioni familiari (moglie, amante, figlia, sorella) e si riempiono di una indipendenza e di una tragicità perturbante. La donna che rifiuta la sua oggettivizzazione, ma che non riesce a rendersi soggetto, rivela la sua dimensione aberrante che non può che portare alla soppressione, ora morale ora fisica, della sua mostruosità. Questa dimensione riesce ad agire anche a livello enunciazionale/discorsivo laddove l'apparizione degli attori noti al grande pubblico (Mastroianni, Manfredi, Tognazzi), svincolati però dal ruolo di protagonisti, costruisce una sottile rete intertestuale e appunto metacinematografica.

<sup>41</sup> Fullwood, 2010: 106.

<sup>42</sup> Spanu, 2001: 19.

Lo spettatore dei film di Pietrangeli è dunque chiamato, in modo assolutamente peculiare, a rileggere l'essenza stessa dell'idea di genere cinematografico, investigando in una sorta di prospettiva rovesciata sull'organizzazione testuale e sul *regime degli sguardi*. Se la commedia all'italiana era specchio della società, la commedia al femminile di Pietrangeli è uno specchio deformato dal filtro di genere (sessuale in questo caso) che ne rivela il carattere meschino e insieme tragico. Il testo si fa aberrazione esso stesso, o meglio spazio dell'aberrazione: «Un posto dove i confini iniziano a rompersi, dove siamo chiamati a confrontarci con uno spazio arcaico precedente a binarietà linguistiche come sé/altri o soggetto/oggetto»<sup>43</sup>. In quest'ottica la variabile *aging* si dimostra centrale: ultimo tentativo di mantenere una distanza temporale con le rappresentazioni dei corpi femminili da osservare, ma allo stesso tempo dimostrazione meta-cinematografica e intertestuale del diverso invecchiamento di attori e attrici. Così porsi il problema del Pietrangeli-femminista è forse operazione oziosa. Lo sguardo che si muove dietro la macchina da presa resta uno sguardo maschile, una collocazione posizionata, voyeuristica, a volte, persino ossessiva. I film di Pietrangeli (come quelli di Germi, Scola e altri) riescono, però, a rendere concreta la solidarietà fra il "mostrare" e il "mostruoso", solidarietà che va oltre la semplice affinità etimologica. Nella commedia all'italiana al femminile, infatti, sembra risolversi più che altrove una dualità parallela in cui generi del discorso e discorso di genere si incrociano. Il mostrare filmico stesso implica qui inevitabilmente, quasi naturalmente, far vedere il mostruoso, l'eccedente, l'inconcepibile. E così sono mostri gli attori del periodo il cui corpo trasborda "mostruosamente" al di là dell'immagine e oltre i limiti della narrazione. Così sono mostruose le figure di donna che si svelano nella loro impossibilità di sfuggire allo sguardo maschile (che è anche inevitabilmente quello del regista), cui pure cercano di ribellarsi. È proprio questo sguardo senza infingimenti che porta alle estreme conseguenze l'irriducibilità dell'oggettivizzazione del femminile<sup>44</sup>, anche nel suo rifiuto di uscire da una mostruosità che trascende l'"umano": «l'umanità è definita dagli uomini, perciò le donne, che non sono uomini, non sono umane. Da qui la necessità che vengano dominate dagli uomini – e se le donne si ribellano a questo dominio, diventano mostruose»<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Dino Felluga, *Modules on Kristeva: On the Abject*, «Introductory Guide to Critical Theory» (traduzione nostra). Il saggio è consultabile on line: <https://cla.purdue.edu/academic/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html> (ultimo accesso: 20 dicembre 2021).

<sup>44</sup> «Pietrangeli turns the camera back on itself to show how the male-dominated fields of cinema, television, advertising and modeling are based on the fetishizing and hence the deconstruction of the female subject» (Van Ness, 2020: 209).

<sup>45</sup> Doyle, 2019: 13.

Riferimenti  
bibliografici

- Altman, Rick**  
1999, *Film/Genre*, British Film Institute, London, 1999; tr. it. *Film/Genere*, Vita & Pensiero, Milano 2004.
- Bernardelli, Andrea**  
2000, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Milano.
- Bini, Andrea**  
2015, *Male Anxiety and Psychopathology in Film Comedy Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York.
- Braidotti, Rosi**  
2002, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Sossella, Bologna.
- Brunetta, Gian Piero**  
1990, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, *Dal miracolo economico agli anni Novanta, 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma.  
2009, *Il cinema neorealista italiano. Da «Roma città aperta» a «I soliti ignoti»*, Laterza, Roma/Bari.
- Camerini, Claudio**  
1986, *I critici e la commedia all'italiana: le occasioni perdute*, in Riccardo Napolitano (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni controcampi*, Gangemi, Roma 1986.
- Chion, Michel**  
1988, *Forme humaine*, «Cahiers du Cinéma», n. 407-408, mai.
- Creed, Barbara**  
1994, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London.
- De Lauretis, Teresa**  
1984, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington; tr. it. parziale in Teresa De Lauretis, *Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996.
- Demaria, Cristina**  
2019, *Teorie del genere*, Bompiani, Roma.
- Doyle, Jude Ellison Sady**  
2019, *Dead Blondes and Bad Mothers: Monstrosity, Patriarchy, and the Fear of Female Power*, Melville House, New York; tr. it. *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Tlon, Roma/Milano 2021.
- Eco, Umberto**  
1979, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano.
- Eugeni, Ruggero; Viganò, Dario Edoardo (a cura di)**  
2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, EdS, Roma.
- Fofi, Goffredo**  
1975, *Cinema italiano: Servi e padroni*, Feltrinelli, Milano.
- Fontanille, Jacques**  
2004, *Figure del corpo: per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.
- Fullwood, Natalie**  
2010, "Commedie al femminile": *The Gendering of Space in Three Films by Antonio Pietrangeli*, «Italian Studies», vol. 65, n. 1.
- Giacovelli, Enrico**  
1990, *La commedia all'italiana*, Gremese, Roma.  
2015, *C'era una volta la commedia all'italiana*, Gremese, Roma.
- Gili, Jean**  
1983, *La comédie italienne*, Veyrier, Paris.
- Grande, Maurizio**  
2002, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma.
- Guagnellini, Giovanni; Re, Valentina**  
2007, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna.

**Hayward, Susan**

2003, *Simone Signoret: the Star as Cultural Sign*, Continuum, London.

**Kristeva, Julia**

1980, *Pouvoirs de l'horreur*, Editions de Seuil, Paris; tr. it. *I poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006.

**Maraldi, Antonio**

1991, *Antonio Pietrangeli*, Il Castoro, Milano.

**Micciché, Lino (a cura di)**

1999, *Io la conoscevo bene. Infelicità senza dramma*, Torino, Lindau.

2000, *Una vita difficile di Dino Risi. risate amare nel lungo dopoguerra*, Marsilio, Venezia.

**Moine, Raphaëlle**

2002, *Les genres du cinéma*, Nathan Université, Paris; tr. it. *I generi del cinema*, Lindau, Torino, 2005.

**Morin, Edgar**

1984, *Les Stars*, Galilée, Paris.

**Morreale, Emiliano**

2012, *All'italiana. Ideologia della commedia e costruzione del senso comune*, «Fata Morgana», a. VI, n. 18, settembre-dicembre.

**Pichard, Alexis**

2012, *Patty, Vic, Jack et les autres : antihéros modernes et postmodernes dans les séries américaines contemporaines*, «TV/Series», a. I, n. 1.

**Spanu, Massimiliano**

2001, *Questo film non è una pipa*, in «Segnocinema», a. XXI, n. 108, marzo-aprile.

**Spinazzola, Vittorio**

2019, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, goWere, Firenze.

**Todorov, Cvetan**

1970, *Introduction a la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1995.

**Van Ness, Emma Katherine**

2020, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women: Feminism and Film Theory in Postwar Italian Cinema*, Anthem Press, London.