

Prove di virilità in *Diario di un vizio* di Marco Ferreri

Fabio Andrezza

1.

Spiaggia al tramonto. Una donna entra in campo da destra, percorre il bagnasciuga ed esce a sinistra. Per qualche secondo il campo rimane vuoto. Primissimo piano del volto di un uomo, angolato di tre quarti. Lo sguardo è triste, gli occhi arrossati. Una lacrima gli riga una guancia. Totale, raccordo a 180 gradi: la macchina da presa è dietro il personaggio che, ripreso quasi di quinta, occupa la parte destra dell'inquadratura. Stacco: la macchina da presa si è avvicinata all'acqua. Il personaggio entra da destra, dirigendosi verso il mare. Si immerge fino alle ginocchia e si ferma.

È la prima sequenza di *Diario di un vizio* (1993), penultimo film di Marco Ferreri. Il modo in cui lo spettatore entra nella finzione è fulmineo. Fin dall'inquadratura iniziale il suo sguardo si identifica con quello della macchina da presa, non disturbato dai titoli di testa, che compaiono poco dopo, con discrezione. Il piano successivo ci mostra invece un uomo che piange e guarda: un'altra oggettiva, ma ravvicinata e di una durata tale da farci scrutare con attenzione quel volto e renderci partecipi del suo stato emotivo. Per convenzione narrativa attribuiamo l'inquadratura precedente al suo sguardo: senza saperlo guardavamo attraverso i suoi occhi. Gli occhi di un uomo che piange.

2. Nella storia del cinema italiano non mancano lacrime maschili: memorabili sono ad esempio quelle di Gabriele Ferzetti nel finale dell'*Avventura* di Antonioni. Autore, quest'ultimo, molto amato da Ferreri, che, per parte sua, ha fatto commuovere Tognazzi, Mastroianni, un bukovskiano Ben Gazzara... Già questo è un indice della tendenza di Ferreri a proporre personaggi maschili eccentrici rispetto ai modelli normativi.

Benché oggi quasi dimenticato, Marco Ferreri (1928-1997) è stato – assieme a Pasolini, Bertolucci, Bellocchio, Olmi, i Taviani – uno dei nomi di punta del nuovo cinema italiano degli anni Sessanta. Milanese, dopo



tre film girati sullo scorcio degli anni Cinquanta in Spagna e co-sceneggiati da Rafael Azcona (che diventerà il suo principale collaboratore), Ferreri torna in Italia e, grazie anche al clamore suscitato dal sequestro della pellicola disposto dalla censura, si impone subito al pubblico nel 1963 con *L'ape regina*. Negli anni immediatamente successivi non replicherà più un consenso popolare analogo e la sua produzione godrà di una visibilità fondamentalmente limitata ai cineclub e alla stampa specializzata, che però, è stato osservato, lo valuterà pigramente come «umorista nero, misogino, impietoso analizzatore della “coppia”». ¹ È nel 1969, con *Dillinger è morto*, che nasce la fortuna critica di Ferreri. Questo film, in cui si registra l'odissea domestica di un designer industriale che uccide la moglie e si imbarca per Tahiti dopo una solitaria notte trascorsa cucinando e colorando una vecchia pistola, viene apprezzato non solo per la condanna della società alienata ma anche per il regime antinarrativo e il rigore formale (di contro alla precedente “sciatteria”). Progressivamente, l'attenzione critica per il regista si allargherà dagli articoli sulle riviste militanti a volumi monografici provenienti anche da Spagna e Francia (il regista dagli anni Settanta vive e lavora principalmente a Parigi), per scemare dopo la morte. Quanto al pubblico, Ferreri torna a solleticarlo con gli “scandalosi” *La grande abbuffata* (1973), *L'ultima donna* (1976), *Ciao maschio* (1978), *Storie di ordinaria follia* (1981) e *Storia di Piera* (1983). Negli ultimi anni – a parte quando userà come esca la provocante Francesca Dellera (*La carne*, 1991), reduce dal successo ottenuto con l'adattamento televisivo della *Romana* di Moravia – la platea si sentirà sempre più estranea alle sue opere, pur essendo queste talvolta ancora graffianti (come la storia d'amore senile narrata nella *Casa del sorriso*, 1991, vincitore fra l'altro dell'Orso d'oro a Berlino).

Consideriamo ora alcuni di questi film, per vedere come il regista nel corso di trent'anni abbia sviluppato un discorso personalissimo sulla problematica ridefinizione dell'identità maschile italiana nel tardo Novecento. Nell'*Ape regina* (1963) – un film tanto venato di umorismo nero da renderne l'inserimento nel filone della “commedia all'italiana” (allora al suo apice) un'operazione di comodo – Alfonso (Ugo Tognazzi), è un gaudente venditore d'auto quarantenne in procinto di sposarsi con Regina, una ragazza proveniente da una famiglia di salde tradizioni cattoliche, che vive a due passi da San Pietro con due vecchie zie e un cugino infantile e sfaccendato. Il gioco delle parti fin da subito stabilito nelle sue opposizioni (maschio seduttore/femmina casta) si ribalta in modo grottesco dopo il matrimonio: Regina pretende con tale zelo che il marito attenda ai doveri coniugali che quest'ultimo, pur di sfuggirle, parte per

Prove di virilità in
Diario di un vizio
di Marco Ferreri

1 G. Tinazzi, *Il diritto di procreare. «Il seme dell'uomo» di Marco Ferreri*, in «Cinemasessanta», 73-74, dicembre-febbraio 1969-1970, p. 98.

un ritiro spirituale. Quando Regina rimane incinta per Alfonso è ormai troppo tardi: il suo declino psico-fisico, registrato con occhio pietoso dal regista, è già segnato e lo porta alla tomba proprio quando nasce il figlio. In casa si ristabilisce così il regime familiare matriarcale che il “fuco”, necessario solo ai fini della procreazione, aveva temporaneamente interrotto.

Una messa in discussione più radicale (e ancor più misogina) dei rapporti di forza fra i generi caratterizza un film realizzato qualche anno dopo, *L'harem* (1967). Qui Margherita (Carroll Baker) – architetto di successo, donna emancipata – durante una vacanza a Dubrovnik si finge malata e fa accorrere al capezzale i *suoi* quattro uomini (il fidanzato imprenditore, due amanti e un amico omosessuale), ognuno a insaputa degli altri: il suo obiettivo è quello di creare un harem alla rovescia. Inizialmente gli uomini accettano ma poi si coalizzano, si ribellano e la costringono a «riprendere la [s]ua condizione di donna»: massaia e oggetto erotico. Alla fine la eliminano buttandola giù da una rupe.²

Se in questa misogina partita a quattro contro uno i maschi hanno la meglio, qualche anno dopo, in un rapporto numerico invariato, saranno i maschi stessi, di fatto, a suicidarsi. Nella *Grande abbuffata* un cuoco (Tognazzi), un pilota d'aerei (Mastroianni), un giudice (Philippe Noiret) e un produttore televisivo (Michel Piccoli) – cui corrispondono i quattro stereotipi maschili dell'uomo pratico, del latin lover, dell'eterno bambino e dell'omosessuale latente – si riuniscono in una villa parigina del primo Novecento per un ininterrotto banchetto. All'implicito progetto suicida sopravvivrà solo la giunonica convitata, che compassionevolmente li accompagna alla morte.

Siamo nel 1973: questa rappresentazione del declino della civiltà borghese e del potere patriarcale inizia a risentire dei temi proposti dal nuovo femminismo, che in questi anni assume le dimensioni di un movimento di massa. D'ora in poi il soggetto femminile diventerà il costante polo positivo del cinema di Ferreri, mentre di quello maschile, portatore di una cultura obsoleta, verrà messa in scena la crisi.

Nell'*Ultima donna* (1976) le istanze femministe pervadono i (didascalici) dialoghi, ma anche i servizi televisivi visti dal protagonista Gérard (Depardieu), che la moglie ha abbandonato insieme al figlio per entrare nel movimento. Nonostante le incalzanti pressioni sociali, Gérard mantiene con la fidanzata Valérie (Ornella Muti) una postura da maschio tradizionale, tanto da farsi definire spregiativamente «patriarca». Solo con il figlioletto si mette a nudo, confessandogli che «non c'è la libertà di essere

2 Per un contributo improntato agli studi di genere sulla produzione ferreriana degli anni Sessanta, cfr. V. Pravadelli, *Derive del soggetto. Il cinema di Marco Ferreri*, in *Storia del cinema italiano 1965-1969*, a cura di G. Canova, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2002, vol. XI, pp. 94-108.

un uomo differente dal modello». ³ Ammette insomma a se stesso (il bambino funge da specchio) di essere costretto a recitare una parte e di sentirsi afflitto perché «l'orgoglio del cazzo non ce lo vogliono togliere [...] perché se no si dovrebbe cambiare il modello». ⁴ Gérard decide allora di castrarsi; e così si conclude il film. Il soggetto maschile, disorientato dalle ricadute dell'emancipazione femminile sulla sua identità, che sembra ridursi alla sfera biologica, alla formula uomo-fallo, cerca disperatamente di ripartire da zero per costruire un nuovo prototipo.

Nel film successivo, *Ciao maschio*, Lafayette (ancora Depardieu), un tecnico delle luci, viene violentato da un gruppo di teatranti femministe. Come già nell'*Harem*, Ferreri propone la versione rovesciata di un sopruso tradizionalmente operato dall'uomo. A questa violenza, da cui nascerà una figlia, Lafayette reagisce "adottando" una scimmietta – rifiuta cioè la figlia della violenza ma non la paternità: a quello stupro ideologico, prodotto della cultura, risponde con un atto altrettanto culturale, qual è il sentimento paterno, dirottandolo però altrove. «La scimmia, allo stato puro, l'animalità dell'uomo, è l'ultimo specchio dove guardarsi prima dell'avvento del nuovo Medio Evo, intendendo questo come la grande avventura dell'uomo, un periodo dove si ricerca, dove non ci sono valori preordinati», ha dichiarato il regista: ⁵ bisogna riflettere sulla dimensione biologica, prima di sperimentare nuove declinazioni identitarie, nuovi modi di costruire la coppia.

Nel *Futuro è donna* (1984) Gordon e Anna ospitano una giovane donna incinta. I tre avviano un *ménage à trois* che raggiunge un proprio equilibrio malgrado alcune tensioni e si interrompe quando, durante un concerto, Gordon, per proteggere le sue donne, muore calpestato dalla folla. Assistita da Anna, Malvina partorirà sulla spiaggia una bambina, che affiderà all'amica. La scomparsa del maschio, per quanto dolorosa, non lascia segni indelebili: se ne può fare a meno, sembra dirci Ferreri. Anche in *Ciao maschio* il protagonista moriva (in un incendio nel museo che rappresenta la memoria di una Storia gestita dal potere patriarcale) e il film si concludeva con un'immagine della sua compagna in spiaggia con la figlia. Già in questo film il futuro era donna e per l'uomo, nonostante i suoi sforzi di ridefinizione identitaria, non si prospettava un avvenire. Lo conferma *I love you* (1986), il cui protagonista (il sex symbol Christophe Lambert), logorato dalle profferte delle donne in cui si imbatte e dalle insistenze della compagna di turno per avere un figlio, finisce per concentrare l'attenzione su un portachiavi foggato a testa di bambola trovato per strada, che a ogni fischio risponde suadentemente "I love

Prove di virilità in
Diario di un vizio
di Marco Ferreri

3 M. Ferreri, *L'ultima donna* (da un'idea di M. Ferreri; soggetto e sceneggiatura di R. Azcona, M. Ferreri, D. Matelli), a cura di A.M. Tatò, Einaudi, Torino 1976, p. 130.

4 *Ivi*, p. 131.

5 P. Mereghetti, *Entretien avec Marco Ferreri*, in «Positif», 207, 1978; cit. in M. Grande, *Marco Ferreri*, La Nuova Italia, Firenze 1980³, p. 193.

you” – e che lo fa piombare in una condizione di adolescenziale autosufficienza sessuale.

Di «autosufficienza del maschile dal femminile» ha parlato, a proposito di *Dillinger è morto* (1968), Sergio Bazzini, con Ferreri sceneggiatore del film.⁶ La notte solitaria del protagonista finisce, come si è detto, con l'uccisione della moglie e l'imbarco per Tahiti.⁷ È un'interpretazione che potrebbe più propriamente adattarsi a *I love you*: Michel, che già aveva sostituito la donna con una sua sineddoche meccanica, vedendo in TV l'uxoricidio di *Dillinger* distrugge il portachiavi, prende la moto e va in spiaggia. Qui, come in *Dillinger*, compare una barca. Michel cerca di raggiungerla a nuoto ma, a differenza del protagonista di *Dillinger*, non ci riesce. Il film si chiude con Michel solo in mezzo al mare. Solo in mezzo al mare troviamo anche il protagonista di *Diario di un vizio* alla fine del prologo.

3.

Con una panoramica la macchina da presa inquadra la ruota anteriore di un'utilitaria in corsa su una strada innevata; poi, con un movimento obliquo, si alza per osservare l'insegna di un locale, VIP Club. Dettaglio della parte posteriore dell'auto ferma: Innocenti De Tomaso Turbo targata Milano. La mano del conducente spegne l'auto e afferra una valigetta metallica. Si apre lo sportello e un piede che calza una scarpa Timberland affonda nella neve soffice. La macchina da presa con una panoramica sale lentamente fino a inquadrare in primo piano, di tre quarti, il volto di un giovane uomo. Il quale di scatto si toglie gli occhiali da sole, getta qualche occhiata intorno e, sempre di scatto, esce dall'auto.

È la seconda sequenza diegetica di *Vacanze di Natale* (1983), archetipo di tutti i “cinapanettoni”. *Pochade* frazionata in varie storie accompagnate dalle canzoni in voga quell'anno nelle discoteche, come il filone che seguirà il film propone un «bestiario sociale, una galleria di “nuovi-nuovi mostri” figli sicuramente dei mostri degli anni Sessanta».⁸ Protagonista di questo primo capitolo è Billo, il personaggio di cui si è descritta l'entrata in scena; lo interpreta Jerry Calà, reduce dal successo di *Sapore di mare* (1982), sempre dei fratelli Vanzina. La suspense creata nel presentarlo allo spettatore è commisurata alla certezza di non deludere il pubblico, che attende con trepidazione l'apparizione di questo nuovo divo.

Nella seconda parte della sequenza Billo entra nel locale di Cortina d'Ampezzo in cui si esibisce abitualmente durante il periodo natalizio. Dopo

6 L'intervista a Bazzini è stata realizzata in occasione dell'edizione DVD del film edita da Minerva Pictures.

7 Va comunque osservato che viene assunto dalla ragazza proprietaria della barca.

8 G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da «La dolce vita» a «Centochiodi»*, Laterza, Bari 2007, p. 609.

aver alzato il coperchio e accarezzato la tastiera del pianoforte si scalda le mani, annuisce compiaciuto tra sé e sé e dà qualche colpo sul coperchio superiore, come se fosse un vecchio amico. Si muove verso il bar, ricambiando con un «ehilà» il saluto di un cameriere. Si avvicina al bancone per vedere se c'è qualcuno e non appena sente la voce arrabbiata del gestore si gira verso di lui appoggiando i gomiti sul bancone. Durante la conversazione emergono le caratteristiche essenziali del personaggio: squattrinato, presuntuoso e soprattutto corteggiatore impenitente di donne. Al gestore del locale che congedandosi si chiede a voce alta «cosa ci troveranno le donne in un pupazzo come [lui]», Billo riflette fra sé e sé e compiaciuto dice: «Non sono bello, piaccio».

Ma perché piace? Che impersoni, come qui, un pianista spiantato, il figlio debosciato di un ricco industriale (in *Sapore di mare*) o un pubblicitario rampante (*Yuppies. I giovani di successo*, 1986), Calà è sempre lo stesso personaggio, il playboy milanese. E degli anni Ottanta Milano è la città-simbolo, la «Milano da vivere, da sognare, da godere», la «Milano da bere» celebrata dalla pubblicità.⁹ Di questo mondo fatuo e – per usare l'aggettivo d'ordine – *edonistico* Calà è la personificazione cinematografica.

Prove di virilità in
Diario di un vizio
di Marco Ferreri

4. Dieci anni dopo *Vacanze di Natale* l'attore interpreta il protagonista di *Diario di un vizio*. È lui l'uomo che piange all'inizio del film e con il quale lo spettatore è portato a identificarsi, anche se la canzone che accompagna le immagini e ne descrive i sentimenti (*Chissà si me pienze* di Nino D'Angelo) crea al tempo stesso una distanza ironica (difficile che il pubblico di Ferreri, già disorientato dall'attore prescelto, possa apprezzare quel tipo di musica). Facendo piangere il suo personaggio, dunque, il regista ci avverte che Calà non interpreterà la sua maschera consueta; contemporaneamente, il patetico intervento canoro di D'Angelo ce lo presenta come un uomo ridicolo, dal quale, nel corso del film, lo spettatore si sentirà sempre più distante. Non solo il personaggio si rivelerà meschino, ma gli verranno concessi pochi piani ravvicinati e soggettive.

Perché Ferreri ha scelto un attore dall'immagine così legata al cinema *trash*? «Calà è l'attore dei film sexy e abbronzatissimi per bambini, è il responsabile delle prime, lecite masturbazioni».¹⁰ Ferreri ha scelto Calà proprio per il modello virile con cui l'attore è stato identificato dal pubblico

9 Si tratta dello slogan pubblicitario dell'Amaro Ramazzotti (1987) ideato da Marco Mignani. Guido Crainz ritiene sia questo spot «a consacrare il nuovo tempio metropolitano nel più ampio scenario dei messaggi pubblicitari» (G. Crainz, *Autobiografia di una Repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, Donzelli, Roma 2009, p. 153).

10 M. Porro, V. Cappelli, *Il mio erotomane è meglio dei vampiri* [intervista a M. Ferreri], «Corriere della Sera», 18 gennaio 1993, p. 21. Nel *press-book* del film si trova un'intervista in francese in cui l'attore dice che «Ferreri non ha mai pensato di cambiarmi, di nobilitarmi» (*Interview de Jerry Calà*, faldone 2, Fondo Ferreri, Museo Nazionale del Cinema di Torino).

popolare fin dai primi anni Ottanta:¹¹ il dongiovanni, un modello identitario diffuso nell'immaginario maschile mediterraneo e italiano in particolare, il cui rappresentante "nobile" nella produzione cinematografica italiana è stato per decenni Mastroianni (non a caso proposto in questa veste da Ferreri stesso nella *Grande abbuffata*).

Il regista ha descritto *Diario di un vizio* come «una storia sfacciatamente fisiologica dal diario di un venditore porta a porta che ha un'ossessione, abbordare le donne».¹² Sulla trama, in effetti, non c'è molto altro da dire. Seguiamo il mesto peregrinare a Roma, fra Piazza Maggiore e Piazza Ostiense, di un quarantenne rappresentante di detersivi per WC, fidanzato a Luigia (Sabrina Ferilli), una provocante ragazza serenamente amorale. Pur biasimando la condotta di lei – per fare l'attrice Luigia si lega a uno squallido impresario, presso il cui teatro di quart'ordine si esibisce come spogliarellista – anche lui è alla continua ricerca di altre donne. Abita in una pensione e quando è nella sua stanza registra su un bizzarro diario gli approcci sessuali, le perdite seminali, quello che mangia e il suo sempre più debole stato di salute. Questa serie di quadri giustapposti paratatticamente si interrompe in modo brusco quando il personaggio nasconde il diario dietro il comò e scompare.

Dei personaggi interpretati da Calà nei cinepanettoni è rimasta in *Diario di un vizio* solo la nuda coazione a sedurre, non supportata dall'aura fascinosa che emanavano per il pubblico popolare. Il regista esibisce più volte il corpo nudo o seminudo dell'attore: un corpo lontano dal modello imposto al vagheggiamento erotico del coevo cinema d'azione hollywoodiano (Stallone, Schwarzenegger, Bruce Willis).¹³ Con questo fisico poco prestante, Calà cerca maldestramente di ottenere dei rapporti sessuali, anche a pagamento, raggiungendo il grado più basso della sua ricerca

11 Questo tipo di commedie beneficia oggi di una più generale rivalutazione del cinema *trash*, il cui principale alfiere nazionale è Marco Giusti. La sua retrospettiva annuale sul cinema italiano di serie B, avviata nel 2004 con l'arrivo di Marco Müller alla direzione della Mostra del Cinema di Venezia, è la principale vetrina di questo orientamento critico. L'edizione del 2010 (*La situazione comica 1910-1988*) ha presentato anche *Vacanze di Natale*. Le ragioni di questa operazione non si esauriscono nelle logiche di campo (in senso bourdieusiano) della critica cinematografica. Possono bastare per comprenderlo due esempi significativi. L'attuale Ministro della Gioventù Giorgia Meloni (1977) ha dichiarato con trasporto nella trasmissione di approfondimento politico *Tetris* su La7 (7 aprile 2010) che *Vacanze di Natale* «per la [su]a generazione è un film di assoluto culto». Ancor più recentemente, lo scrittore e francesista Alessandro Piperno (1972) ha definito *Sapore di mare* «un classico degli anni Ottanta» (cfr. *Il coraggio della felicità. Tolstoj, Balzac, Fitzgerald: i grandi insegnano a crederci*, in «Corriere della sera», 15 agosto 2010, p. 39). Sia per l'ex missina cresciuta in un quartiere popolare di Roma che per l'intellettuale dalle pose dandystiche proveniente dalla borghesia ebraica di quella stessa città, questi film richiamano gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza. Si tratta pertanto di giudizi di carattere nostalgico-sentimentale, che tuttavia contribuiscono alla nobilitazione culturale di questi prodotti.

12 *Il mio erotomane è meglio dei vampiri*, cit., p. 21.

13 Cfr. Y. Tasker, *Dumb Movies for Dumb People: Masculinity, the Body, and the Voice in Contemporary Action Cinema*, in *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, a cura di S. Cohan, I.R. Hark, Routledge, London-New York 1993, pp. 230-244.

ossessiva quando si masturba in un corridoio di fronte alla televendita di una guaina modellante fianchi-cosce-glutei. Non si può non pensare a Fantozzi inginocchiato davanti al televisore che trasmette un programma notturno di strip tease in *Fantozzi contro tutti* (1980): scena che a sua volta parodizza il voyeurismo delle commedie erotico-farsesche che imperveravano negli anni Settanta, nelle quali il desiderio maschile era ridotto a un livello «miserevole». ¹⁴

Ferreri ha dichiarato che il suo personaggio «è legato alla fine delle ideologie. Dopo le ideologie, l'uomo [il maschio] resta solo, senza niente. Sufficientemente disperato per non cercare, non trovare nulla». ¹⁵ Anche chi, come Calà, incarnava negli anni Ottanta modelli seducenti come il playboy o lo *yuppie* si trova agli inizi del nuovo decennio declasato a grigio figurante, governato dalle stesse elementari pulsioni dei personaggi dei film dei Vanzina, ma soddisfatte nei modi più socialmente spregevoli. Pur essendo laureato in filosofia, il personaggio non dà l'impressione di possedere una mente speculativa; privo di progettualità, di orizzonti simbolici, è incapace di immaginare nuovi modi di relazionarsi alle donne.

Del Ferreri precedente sembra sia stata fatta tabula rasa. In *I love you*, per esempio, per quanto Michel cercasse di eludere le responsabilità che impone la vita di coppia, il rapporto con l'altro sesso era problematizzato. Qui no: il personaggio mostra una tale sprovvedutezza nell'approccio con le donne che una di esse sente l'esigenza di insegnargli come accarezzarle il corpo.

Nel suo diario, come si è detto, oltre agli approcci sessuali e alle pernite seminali, il protagonista annota i pasti e i problemi di salute. ¹⁶ Al grado zero in cui è ridotta la sua esistenza corrisponde il grado zero della scrittura, sia dal punto di vista formale (non c'è il minimo sforzo

Prove di virilità in
Diario di un vizio
di Marco Ferreri

14 Alla miseria della corporeità e del desiderio maschili che contraddistingue questo filone cinematografico accenna Stefano Ciccone, presidente dell'associazione Maschile Plurale: «il nostro cinema di serie B ripropone in mille commedie l'immagine del desiderio maschile schiacciato sullo sguardo dei vari personaggi interpretati da Lino Banfi, Pierino, Renzo Montagnani: uomini brutti, meschini, ridicoli sempre intenti a sbirciare dal buco della serratura infermiere, insegnanti, liceali, donne belle, giovani, in genere più evolute e libere. E in un gioco di specchi Fantozzi, sorpreso dalla moglie a guardare un film di questa serie in televisione [è in realtà il succitato programma di strip tease], incarna l'immagine di un'umanità maschile goffa e volgare. Si può dire che questa cinematografia abbia influenzato l'educazione sentimentale di diverse generazioni di uomini. Lo spettatore si rispecchia in quelle figure maschili: accede al nudo femminile desiderato, attraverso la mediazione di un modello maschile che gli rimanda un'immagine di miseria del suo desiderio e della sua corporeità» (S. Ciccone, *Essere maschi. Tra potere e libertà*, Rosenberg & Sellier, Torino 2009, p. 59).

15 S. Toubiana, *Entretien avec Marco Ferreri*, in «Cahiers du cinéma», 510, febbraio 1997, p. 33.

16 Ferreri lo ha apparentato a quello di «certi artisti rinascimentali» (*Il mio erotomane è meglio dei vampiri*, cit., p. 21), riferendosi evidentemente a quello tenuto dal Pontormo, che, come ha osservato Emilio Cecchi, testimonia l'accettazione del «proprio decadere nella sua carnale nudità e pesantezza, senza intellettualismi» (E. Cecchi, *Prefazione*, in J. Da Pontormo, *Diario -fatto nel tempo che dipingeva il Coro di San Lorenzo* (1554-1556), a cura di E. Cecchi, Le Monnier, Firenze 1956, p. 17).

stilistico) sia dal punto di vista grafico (il diario è scritto in stampatello a caratteri cubitali).

5. Pur riconducendolo a cause diverse, Jung concorda con i freudiani sulla spiegazione del dongiovannismo: «Il figlio cerca inconsciamente sua madre “in ogni donna”». ¹⁷

Mentre scorrono i titoli di coda di *Diario di un vizio* si vedono alcune vecchie foto: la prima è del protagonista bambino, la seconda è della madre da giovane. La stessa foto è appesa sopra la testata del letto sia nella pensione del centro di Roma che in quella di periferia, dove il personaggio si trasferisce. La fotografia viene ripresa in primissimo piano e accostata attraverso una dissolvenza incrociata prima a quella del padre e poi, in un altro punto del film, a un piano della fidanzata, nuda.

Il protagonista è disteso a letto e ascolta delle frasi incise sul registratore: «Sogni: quello della scomparsa di Luigia e presenza di mia madre». A questo segue il dettaglio di una pagina di diario: «Telefonato a mamma. Tentato di masturbarmi. È inconcepibile».

Che il rapporto con la madre sia piuttosto complesso lo si capisce anche durante l'inaspettata visita di lei nella seconda pensione. Quando la sente deplorare l'«albergaccio» di periferia in cui si è trasferito, manifestando chiaramente la delusione che prova nei suoi confronti, il protagonista, risentito, nonostante gli oltre quarant'anni di età le rimprovera di non mantenerlo con la pensione del padre.

A differenza della madre, che vediamo in carne e ossa, il padre è una figura assente (è morto) eppure, come la madre, veglia sempre sul figlio, dalla fotografia appesa sopra il letto. Non si tratta di un ritratto professionale, creato in studio come quello materno, ma di una foto scattata durante la seconda guerra mondiale: è alla mitragliera in posizione da combattimento, impegnato nella Campagna dell'Africa Orientale.

6. Benito è il nome del protagonista: un nome impegnativo da scegliere nei primi anni Cinquanta. ¹⁸ Nel padre non possiamo non vedere un nostalgico del Ventennio che ha verosimilmente fornito al figlio un modello virile improntato ai valori caratteristici del maschio fascista, esemplati su Mussolini. «I maschi italiani – scrive Sergio Luzzatto – avevano contratto dal duce identica sindrome: un'assurda vanagloria di contenuto sessuale prima ancora che politico». ¹⁹ Mussolini è il fecondatore, la versione ani-

17 C.G. Jung, *Gli aspetti psicologici della Madre* [1938-1954], in Id., *Opere. Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, vol. 9, t. 1, p. 86.

18 Calà è nato nel 1951 e non c'è motivo per attribuire al personaggio un'altra età.

19 S. Luzzatto, *Il corpo del duce*, Einaudi, Torino 1998, pp. 135-136.

male del maschio, ma occupa anche «un posto di padre della patria semidivino».²⁰ Valori della famiglia tradizionale da un lato e libertinaggio dall'altra: questa doppia morale fa parte dell'*habitus* di Benito e ne orienta i pensieri e le azioni. Da un lato Benito sogna una casa con quattro bambini e un caminetto, dall'altro abborda donne sul tram, davanti al cinema, ai giardini pubblici, in stazione.

Come abbiamo accennato, la madre appare, viva e non immortalata in una fotografia, una sola volta, quando va a trovare Benito nella seconda pensione. Questa sua comparsata sembra essere giustificata solo dalla volontà del regista di certificare in modo definitivo il fallimento sociale del protagonista, dal momento che la madre rimprovera al figlio l'abbassamento del suo standard di vita.²¹ Ma questo rimprovero non gli viene solo dalla madre:

A Cinecittà, mentre sta vendendo detersivi a due signore, Benito incontra Luigia vestita da Cleopatra, che gli dice: «Guarda che sei diventato, guarda che sei... [...] Che pena mi fai... [...] Ma che sei 'n omo!? Marcantonio, Cesare, quelli sì che erano uomini, no' te. Vattene, eh!».

Benito sembra provenire da una classe, la piccola borghesia, in cui è forte il desiderio di promozione economica e sociale, che spesso si traduce in un massiccio investimento nella formazione scolastica dei figli. Non ha però rispettato questo protocollo: i suoi studi non sono stati una fase propedeutica al potenziamento del capitale economico, bensì una fuga dalla concreta realtà sociale attraverso lo studio della disciplina più "pura" nell'ambito umanistico, la filosofia, e puntando a una carriera, quella dell'insegnante, che già negli anni Settanta era ampiamente femminilizzata – e perciò impoverita di capitale simbolico. Anche in questo ha deluso le aspettative familiari. La fidanzata ne certifica la mancanza dei requisiti minimi per essere definito "uomo".

Neanche in *Vacanze di Natale* il personaggio di Calà è ricco: frequenta però la media borghesia in vacanza a Cortina e seduce le mogli degli imprenditori, accrescendo in questo modo, diciamo per osmosi, il proprio capitale sociale. Benito è invece privato di tutte le forme di capitale, non avendo messo a frutto quello culturale – peraltro non molto attendibile. È sostanzialmente un sottoproletario con un'unica risorsa, il modo più regressivo per verificare "performativamente" la sua identità virile: l'atto eterosessuale.

Prove di virilità in
Diario di un vizio
di Marco Ferreri

20 L. Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 (2^a ed. riveduta), p. 205.

21 Merita quantomeno un accenno la collocazione reale della seconda pensione: non nella periferia romana – come viene detto – ma a Pontinia, città fondata da Mussolini nel 1934. È come se il degrado sociale in cui è scivolato Benito lo costringesse a fare simbolicamente i conti con il modello culturale incorporato – e forse non condiviso pienamente dalla madre, che disapprova il trasloco.

Ma anche in questo è destinato a fallire. Una scena di *Diario di un vizio* mostra Benito seduto in una trattoria sulla spiaggia. Il motivo di una canzone pop sudamericana sembra improvvisamente destarlo: Benito si alza, e come in trance si mette a ballare, quasi si fosse riappropriato dello spirito dei personaggi precedentemente interpretati dall'attore. Si avvicina alle due ragazze che stanno ascoltando la canzone da uno stereo portatile e si ferma. Billo le avrebbe senz'altro sedotte; Benito ricava dall'approccio solo uno sguardo perplesso, che gli fa capire di essere una caricatura, il fantasma di un dongiovanni, il protagonista di un patetico siparietto fuori tempo. Non sono più gli anni Ottanta di *Vacanze di Natale*, gli anni in cui, mentre Ferreri raccontava il rapporto tra i sessi in una prospettiva fortemente influenzata dalle battaglie femministe, i Vanzina le censuravano, presentando dei modelli femminili che sembravano prescindere completamente.

Benito incontra invece delle donne che, come queste due ragazze, hanno assimilato le conquiste della stagione femminista pur non avendola vissuta. E Luigia? Luigia non lo rimprovera mai per la sua vita miseramente dissoluta. Certo, non sembra esserne consapevole: è probabile che Benito perbenisticamente ne nasconda le tracce. Lei invece non si cura che il fidanzato possa venire a conoscenza dei suoi tradimenti. Questa sua infedeltà è mal digerita da Benito, che in una scena la definisce rabbiosamente "puttana"; lei gli ribatte dandogli del "mantenuto". Mentre la rispettabilità di una donna per Benito è fondata sul valore della fedeltà coniugale, per Luigia (ma anche per la madre di lui) quella dell'uomo è fondata sulla solidità del capitale economico, sulla stabilità sociale.

È un circolo vizioso quello in cui è piombato Benito: nonostante abbia incorporato fin da bambino un modello maschile tradizionale, ha scelto un percorso formativo atipico, che lo ha condotto al fallimento. In crisi d'identità si aggrappa disperatamente alle avventure erotiche, che costituiscono un continuo test di virilità, l'unica carta ancora da giocare per adeguarsi a un prototipo che nel corso degli anni è diventato una seconda natura. Anche qui però fallisce: pure in questo ambito il successo è subordinato alla riuscita sociale. La radice del forte smarrimento di Benito va pertanto individuata nella deviazione dal modello paterno.

7. È possibile rintracciare nella forma del film aspetti che dicano qualcosa dell'identità maschile del personaggio?

Diario di un vizio è composto da 513 inquadrature, raggruppate in 92 sequenze. Alcune sono dei brevi e immobili piani-sequenza, molte altre sono composte da inquadrature lunghe.²² L'uso del *long take* caratterizza Ferreri

22 La durata media delle inquadrature è 9'8" (mi sono servito dell'edizione DVD distribuita da Italian International Film), più vicina a quella dei film delle origini – cfr. per esempio *Grandma's Reading*

fin dalla fine degli anni Sessanta; qui però queste scelte di regia avvicinano il film al cinema delle origini: al grado zero della scrittura filmica, a quello che Noël Burch ha definito “Modo di Rappresentazione Primitivo”: «autarchia del quadro (anche dopo che viene introdotto il sintagma di successione), posizione orizzontale e frontale della macchina da presa, aderenza al piano d’insieme e tendenza centrifuga», «non-chiusura» del racconto.²³

Al “MRP” segue per Burch il “Modo di Rappresentazione Istituzionale”:²⁴ quel modello formale che, affermatosi nel corso degli anni Dieci, ha fino ad oggi subito poche sostanziali variazioni.²⁵ È un modello fondato sulla linearizzazione del racconto, sulla chiarezza narrativa, garantita da un rapporto di causa-effetto nelle azioni dei personaggi e da alcuni espedienti tecnici come ad esempio il montaggio analitico e i raccordi (di sguardo, direzione, movimento, sull’asse). L’intreccio, di norma, vede un protagonista maschile che lotta per raggiungere un obiettivo. È la struttura basilare della narrativa occidentale, che Richard Dyer ha arditamente paragonato alla sessualità maschile, sostenendo che sono entrambe mirate al possesso di una donna. «Anche se la storia sembra essere sulla guerra, il crimine, gli affari, ecc., la spinta verso il climax è così legata alla promessa di una donna alla fine, che tutte le storie sembrano essere modellate sulla sessualità maschile. Non è casuale che la parola climax sia applicata all’orgasmo e alla narrazione. In entrambi i casi, il climax è nello stesso tempo ciò cui tendono il sesso e la storia ma anche il segnale che il sesso e la storia sono finiti».²⁶

La struttura di *Diario di un vizio* si discosta visibilmente da questa tradizione narrativa, e si propone pertanto in modo critico anche rispetto al modello di virilità vincente propagandata dal cinema americano.²⁷ Re-

Prove di virilità in
Diario di un vizio
di Marco Ferreri

Glass (1900) di George A. Smith: 8'7" – che a quella dei blockbuster dei primi anni Novanta: *Terminator 2* (1991): 3'6"; *Aladdin* (1992): 3'8"; *Jurassic Park* (1993): 6'6"; *Batman Forever* (1995): 3'9". Questi dati provengono dal database del sito www.cinemetrics.lv, ideato dallo storico del cinema russo e sovietico Yuri Tsvivan.

- 23 N. Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico* [1991], Il Castoro, Milano 2001, p. 167. Un accenno al “MRP” si trova in A. Scandola, *Marco Ferreri*, Il Castoro, Milano 2004, p. 178. Ma già Flavio De Bernardinis, recensendo il film, aveva parlato di «linguaggio del muto», elencandone i tratti: «brevi sequenze autosufficienti, sviluppo paratattico dell’azione, didascalie e cartelli», ecc. (F. De Bernardinis, *Diario di un vizio*, in «Segnocinema», 59, gennaio-febbraio 1993, p. 45).
- 24 Lo “stile classico hollywoodiano” studiato da David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson (*The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985) può essere considerato il sistema formale più influente all’interno del “MRI”.
- 25 Per quanto riguarda la durata media delle inquadrature, va segnalato che uno dei film che più hanno incarnato il nascente “MRI”, *Nascita di una nazione* (1915) di D.W. Griffith, ha un ritmo (5'4") più simile ai blockbuster dei primi anni Novanta che a *Diario di un vizio*.
- 26 R. Dyer, *Sessualità maschile nei media* [1985], in Id., *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Kaplan, Torino 2004, p. 85.
- 27 Ferreri ha espresso in più occasioni una forte ostilità nei confronti del cinema hollywoodiano: «Detesto l’America e penso che i registi americani siano assolutamente stupidi» (F. Strauss, *Entretien avec Marco Ferreri*, in «Cahiers du cinéma», 451, gennaio 1992, p. 33).

censendo il film, il critico francese Serge Toubiana ha scritto che «ogni scena non esaurisce la sua energia, evita la spinta drammatica»,²⁸ e che le sequenze si susseguono l'una all'altra senza rapporti di causa-effetto. Questa mancanza di *Spannung* è ben correlata al continuo inappagamento sessuale e alla perenne frustrazione esistenziale di Benito.

8. In un pionieristico articolo di critica femminista, Laura Mulvey mostra come il cinema classico hollywoodiano (ma il discorso può valere anche per quello contemporaneo) sia un sistema di rappresentazione fondato su una distribuzione diseguale di potere fra uomini e donne. In generale, il personaggio maschile è l'elemento attivo: il protagonista del racconto e il detentore dello sguardo – quello con cui il pubblico si identifica. Il personaggio femminile è invece l'elemento passivo: l'oggetto della contemplazione. Mulvey mobilita la teoria freudiana (complesso di castrazione, sadismo, feticismo, ecc.) per interpretare sia il rapporto fra i personaggi che fra personaggi e spettatori (maschi e femmine).²⁹ Anche non adottando questa linea interpretativa, può essere utile prendere in esame le dinamiche dello sguardo per vedere come Ferreri abbia lavorato sull'identità di genere del protagonista.

La convenzione narrativa che presenta un rapporto diretto fra personaggio e spettatore è la soggettiva. La focalizzazione, o più precisamente l'“ocularizzazione”,³⁰ è in questo caso interna: vedendo prima il volto del personaggio e poi ciò che sta guardando, lo spettatore si immedesima in lui, ne assume il punto di vista. In *Diario di un vizio*, che è appunto un diario filmato, dovremmo trovarci fin dall'inizio *dentro* il punto di vista di Benito; Ferreri, però, ha adottato delle scelte registiche volte a contrastare l'immersione nell'interiorità del personaggio. Il film è povero di soggettive; sono, anzi, pressoché assenti. Questo non significa che non ci siano riprese che normalmente si risolvono in soggettive. Per esempio, a un certo punto Benito entra nello squallido ufficio di Chiominto, il suo datore di lavoro. La prima inquadratura è un totale della stanza, un piano d'ambientazione. La seconda è un primo piano di Benito. Nella terza dovremmo vedere quello che il personaggio sta guardando. Invece si torna al totale della stanza e Benito è collocato sul lato destro: ai margini dell'immagine. Ancora: siamo a Cinecittà e Benito, con Luigia e Chiominto, sta recitando come comparsa in un film in costume. Durante una pausa di lavorazione lo vediamo dirigersi verso gli altri due personaggi, seduti a mangiare una

28 S. Toubiana, *Ferreri, l'homme, vice et vers ça*, in «Cahiers du cinéma», 510, febbraio 1997, p. 32.

29 Cfr. L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo* [1975], in «nuova dwf», 3, autunno 1978, pp. 26-41.

30 È un termine coniato dal teorico francese François Jost, che si distingue dalla “focalizzazione” genettiana per il fatto che mentre quest'ultima riguarda il “sapere” del personaggio, la prima si limita al “vedere” dello stesso: cfr. F. Jost, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1987.

pizza. Con un carrello la macchina da presa segue il personaggio e stacca sul suo volto. E poi? Ci attenderemmo un'inquadratura di quello che Benito sta guardando. Invece, anche qui, un totale.

Con gli esempi si potrebbe continuare. Tutti porterebbero alla constatazione che Benito non è pienamente titolare di uno sguardo. Anche quando sarebbe normale far coincidere quello dello spettatore con il suo, Ferreri preferisce ritornare a un'inquadratura oggettiva.³¹ Allo spettatore non è permesso identificarsi con lui: l'esperienza è simile a quell'«esteriorità primitiva»,³² a quella sensazione di non coinvolgimento nei personaggi che proviamo quando assistiamo alla proiezione di un film delle origini. Questa incapacità del personaggio di suscitare empatia ha dei riflessi sulla rappresentazione della sua virilità, che appare depotenziata, svuotata.

All'apparente regressione animalesca del personaggio corrisponde sul piano dello stile filmico una regressione alle origini del cinema (pensiamo anche alle pagine di diario che fungono da didascalie, come nel cinema muto), che produce non una partecipazione emotiva, *fisica* dello spettatore alle azioni rappresentate, bensì una presa di distanza dalle stesse: i suoi sensi non vengono sollecitati ma tenuti sotto controllo, repressi. Può quindi osservare freddamente questa continua ricerca di rapporti sessuali come una serie di atti performativi volti a riaffermare freneticamente l'identità di genere.

9. Intervistato in occasione dell'uscita di *Diario di un vizio*, Ferreri ha proposto il frusto binarismo oppositivo maschio-cultura/femmina-natura³³ che ha segnato la società occidentale per secoli, cambiando il tradizionale segno ai termini: vedendo nella femmina l'elemento positivo, quello più impermeabile ai mutamenti storici perché legato ai ritmi della natura. Nella stessa intervista ha però dichiarato anche che i suoi sono personaggi «in caccia d'armonia, in quel periodo in cui pensano di essere uomini o donne, tra i 17 e i 50 anni. Prima e dopo, non si sa bene cosa si sia».³⁴ L'identità di genere qui sembra insomma un'astrazione propria della vita adulta.

Prove di virilità in
Diario di un vizio
di Marco Ferreri

31 Non si può parlare in questi casi di semi-soggettiva, dal momento che la macchina da presa non si trova tanto vicino al personaggio da dare l'impressione allo spettatore di guardare con lui.

32 Burch, *Il lucernario dell'infinito*, cit., p. 167.

33 Alla domanda «Cosa trova di straordinario nelle donne?», Ferreri risponde: «La sopravvivenza dell'istinto. A parte l'attrazione della carne, c'è nella donna un pezzetto di infinito, un rapporto con la vita ancora diretto, autentico. Come nei bambini» (A. Graziottin, *La tentazione di Marco*, in «Sette-Corriere della Sera», 1, 7 gennaio 1993, p. 72). «La donna è abituata al niente più dell'uomo. È abituata da sempre a muoversi in un territorio che non è un territorio culturale perché questo era di proprietà dell'uomo» (G. Cercone, *Elogio dell'incultura. Conversazione con Marco Ferreri*, in «Cinemasessanta», 210-211, marzo-giugno 1993, p. 62).

34 *La tentazione di Marco*, cit., p. 76.

Benito, a ben guardare, è un coacervo di tratti identitari non solo maschili ma anche femminili. All'inizio lo vediamo piangere sommessamente, poi scoppiare in lacrime mentre mangia da solo una colomba pasquale. La padrona di casa, che è anche la sua insegnante di danza, si complimenta con lui perché è «bravo a stare sulle punte». Lo sentiamo, infine, cantare ispirato *Vorrei che fosse amore* di Mina (mentre in *Vacanze di Natale*, da consumato playboy, usava il titolo di questa canzone come pretesto per sedurre una vecchia fiamma). All'interno della sfilacciata macchina narrativa del film questi episodi appaiono come delle epifanie, dei momenti di verità che ci rivelano degli aspetti sommersi della vita interiore del personaggio. Poiché per il regista «le donne sopravvivono a tutto», sembra che per superare la crisi che l'uomo attraversa, per cessare di essere «un personaggio in cerca d'autore»,³⁵ la soluzione stia nel lasciar emergere senza censure il mondo delle emozioni e della spontaneità. Che gli uomini si debbano far rieducare, umilmente, dalle donne.

La mattina della Domenica delle Palme Benito incontra una donna davanti a un cinema. Si avvicina, le offre dei confetti e attacca discorso, ma senza risultato. Quando, credendo di farle un complimento, la definisce “formosa” riceve in cambio un rametto di palma in faccia. Più avanti la ritrova in un giardino pubblico. Seduta a un tavolino, indossa una maglietta con la scritta – a caratteri cubitali – “sono tua” e sta mangiando un gelato. Benito le ricorda il precedente incontro e lei gli offre silenziosamente il gelato. Lui avvicina bramosamente la bocca al cono, lei lo ritrae e glielo riaccosta insegnandogli a leccarlo con dolcezza. Più oltre vediamo Benito nei pressi della pensione di periferia in cui alloggia. Si accorge di essere seguito da lei, si ferma e capisce che la donna vuole salire in camera. Appena entrata, si scopre un seno. Benito prova a toccarlo, a baciarlo ma lei oppone sempre un “no” ai suoi maldestri tentativi.

Pur giocando con lo stereotipo della sguadrina, Ferreri propone un modello femminile post-liberazione sessuale: quello di una donna che prende in contropiede il seduttore di turno offrendosi direttamente, evitando di subire il corteggiamento e svuotando in questo modo i rituali di genere – con il risultato di dettare le regole del gioco erotico. La frustrazione di Benito è doppia: il suo deficit di virilità non è dato solo dalla deviazione dal modello paterno. Questo vale per Luigia; ad altre donne non basterebbe comunque. La sua immagine della donna è per molti versi obsoleta e, dal momento che i generi si definiscono in un rapporto relazionale, lo è di conseguenza anche quella dell'uomo.

Nello stesso anno di *Diario di un vizio* esce *Caro diario* di Nanni Moretti. Anche qui si punta sul racconto autobiografico; come nei film precedenti,

35 *Ibidem*.

Moretti interpreta un personaggio nevrotico e distante dai modelli virili tradizionali. Nel successivo, ancor più autobiografico, *Aprile* il regista-attore, apprezzato da un pubblico colto e progressista, descrive la sua neopaternalità: lo si vede danzare con il figlio in braccio cantando una canzone di Jovanotti, autoironizzare sulla «presa angosciata del padre» rispetto alla «presa salda della madre», ecc. Se negli anni Ottanta film militanti come *Il futuro è donna* e commedie mainstream come *Speriamo che sia femmina* di Monicelli testimoniavano la progressiva emancipazione della donna, nei primi anni Novanta il cinema inizia a riflettere sulle ripercussioni di questi mutamenti fra i maschi, che in alcuni settori sociali – come mostra la nascita di “gruppi di uomini” in diverse città italiane, poi riuniti nell’associazione nazionale Maschile Plurale – sembrano respingere il modello tradizionale, o quantomeno constatarne l’arbitrarietà, e assumere dei nuovi connotati.

Prove di virilità in
Diario di un vizio
di Marco Ferreri