

VII LA SETTIMANA ARTE

*Il Cinema è l'universo più
completo del nostro
immaginario.*

A cura di Rita Mascialino



I PROSSIMI FILM

Un maledetto imbroglio

*Un tram che si chiama
desiderio*

La gatta sul tetto che scotta

Eyes Wide Shut

La grande bellezza

Il posto delle fragole

Il settimo sigillo

La fontana della vergine

L'UOMO DI PAGLIA

di Pietro Germi

L'uomo di paglia (1958) è un film in bianco e nero per la regia di Pietro Germi (Genova 1914 – Roma 1974), soggetto di Pietro Germi e Alfredo Giannetti, sceneggiatura di Pietro Germi in collaborazione con Alfredo Giannetti, Leo Benvenuti e Piero De Bernardi. L'opera si inserisce nel tardo neorealismo italiano del secondo dopoguerra per la crisi dei valori tradizionali e per la scelta dei personaggi estratti dal popolo, nello specifico dal cetto operaio dei metalmeccanici.

Lo spunto per il titolo deriva da una poesia di Thomas Stearns Eliot (Saint Louis 1888 – Londra 1965) *The Hollow Men* (1925), *Gli uomini cavi*, in cui si dice tra l'altro che gli uomini hanno la testa piena di paglia. Vi è una differenza importante con il titolo di Germi: nella lirica Eliot si riferisce all'umanità moderna, mentre Germi si riferisce a un uomo, al protagonista maschile, sebbene con lui senz'altro anche a una tipologia di uomo di tutti i tempi, ma non in particolare all'umanità moderna – la moglie di Andrea, la giovane Rita Fabiani e la madre di questa ad esempio sono tutt'altro che di paglia.

Anche per questo film parte considerevole della critica non è stata favorevole a Germi né è favorevole in molti casi ancora a tutt'oggi. Si tratta di una critica che in linea di massima e più o meno direttamente si esplica negli stretti abiti del pregiudizio politico di una o l'altra angolazione storica, non relativamente al valore del film in sé, alla sua semantica non solo di superficie, ma più ampia e profonda, semantica che va oltre il conformismo politico, oltre qualsiasi ideologia di comodo. Il film non presenta lo stereotipo dell'operaio che trascorre la sua esistenza entro i confini della lotta di classe e dello sciopero contro i padroni. È un film che vive, come i migliori film di Germi, negli orizzonti di un pensiero critico inerente alla società il quale va in profondità

nella visione dell'uomo e che, di conseguenza, è libero da conformismi qualsiasi. Il cetto operaio di Germi nelle coordinate psicologiche fondamentali è rappresentato da uomini che la possono pensare diversamente l'uno dall'altro e soprattutto che possono essere critici o disamorati nei confronti dei partiti della Sinistra. In altri termini, tale cetto non forma una monade a sé stante funzionale alla politica e all'ideologia e chiusa al resto della cultura, bensì è inserito in una più ampia visione dell'esistenza, della società umana, della cultura, ossia l'operaio di Germi non si identifica con lo stereotipo del pugno alzato e della bandiera rossa quali contrassegni dell'appartenenza ideologica e partitica, di tutta la sua esistenza. Si tratta di un operaio scettico per quanto attiene alla fede in principi che in Germi appaiono millantati da una propaganda non veritiera, come è esplicito nel film *Il ferroviere* e come è implicito nel film *L'uomo di paglia*. Esplicito in quanto il ferroviere (Mascialino 2020: Lunigiana Dantesca n. 163) dichiara apertamente il proprio disinganno relativo agli ideali di giustizia e di libertà vessillo della Sinistra nei quali aveva creduto e non crede più. Implicito in quanto l'uomo di paglia è sì un metalmeccanico, ma non parla mai di politica non considerando degna di nota neanche più la denuncia dell'inganno ormai trasformata e superata in un dato di fatto accettato, apparentemente immutabile. Qualche cenno non positivo alla cultura comunista e di sinistra c'è comunque, soprattutto nell'inquadratura dell'edicola che mostra tre testate di giornali scritte a titoli grandi in alto nei due lati ad angolo: *Paese sera* e *L'Espresso* con *L'Unità* che campeggia al centro in caratteri ancora maggiori; non si tratta però di una pubblicità favorevole, ma solo di un segno del grande potere della Sinistra – sono le uniche testate che vengano mostrate e troneggino quasi siano gli unici giornali. Il fatto che non ci siano discussioni qualsiasi di politica, che tutto taccia in proposito, quasi non sia possibile la discussione,

assieme alla collocazione in alto come sopra tutto e tutti, allude ad una presentazione della Sinistra come padrone inattaccabile da una critica democratica qualsiasi, così nel film. Vi è inoltre un cenno negativo, sempre implicito, anche nella dichiarazione di Gino, fratello di Rita Fabiani, a proposito della sua partecipazione al concorso per essere assunto come operaio metalmeccanico, la quale avviene senza alcun entusiasmo politico o qualsiasi e solo perché sono svanite le speranze in un'altra carriera, ossia non ci sono illusioni di lotta di classe, solo un'ultima spiaggia per sopravvivere. Anche suo padre, seppure non citi direttamente i principi ideologici della Sinistra, parla della fabbrica come di una "maledetta fabbrica". Ancora un dettaglio importante in merito, di nuovo indiretto come critica alla Sinistra: l'amico Beppe accenna ai tempi della loro assunzione in cui rischiavano di perdere il posto ogni giorno, ciò cui Andrea non risponde neanche, tanto svanite sono tutte le speranze e le illusioni di gloria, di rivoluzioni, di cambiamenti in direzione della giustizia sociale. La vita dell'operaio Andrea Zaccardi, vista la situazione di non interesse riferibile alla politica, trova il suo senso nell'ambito degli amici e dei familiari, della moglie e del figlio, un ambito privato, come già nel finale del film *Il ferroviere*. In associazione a tali dettagli significativi le scritte cubitali della stampa comunista e socialista hanno senso come sopra esposto. Alla presentazione indiretta del regime fascista e delle linee generali delle ideologie dominanti nell'Italia repubblicana viene dato spazio più oltre.

Precede l'analisi un breve cenno alla trama onde poter circostanziare la critica stessa che seguirà. L'azione si svolge a Roma e riguarda la vita di un operaio specializzato nel settore metalmeccanico, Andrea Zaccardi, sposato in una tranquilla routine con Luisa, interpretata da Luisa Della Noce. Funge da raccordo tra alcune fasi dello sviluppo della storia la voce fuori campo del prota-

gonista interpretato eccellentemente da Pietro Germi. La coppia ha un bambino, Giulio. L'unico divertimento che si concede il marito è il ritrovarsi con gli amici al bar e la caccia domenicale, alla quale talvolta partecipa anche il piccolo che vede nel padre il proprio modello di vita, nonché anche il cane dal significativo nome, di cui si dirà più oltre in dettaglio. Durante un'assenza della moglie e del figlio, Andrea Zaccardi tradisce la moglie con una vicina di casa molto più giovane di lui, Rita Fabiani, appena maggiorenne. L'avventura dura un paio di settimane e al rientro della moglie si deve interrompere. La giovane non riesce a dimenticare l'uomo e dopo l'aggravarsi della situazione psicologica relativa tra l'altro all'abbandono si toglie la vita lanciandosi dal quarto piano di casa sua. L'uomo confessa in chiesa alla moglie, che si era accorta per caso precedentemente del tradimento ma che, come appare, non sapeva con chi l'avesse tradita, che la ragazza si è suicidata per lui. La moglie inorridita lascia quindi la casa assieme al figlio, per poi tornare nella notte di San Silvestro, alle soglie dell'anno nuovo. Il marito pensa allora che sia ormai tutto a posto e la donna lo asseconda perché lo ama ancora e soprattutto perché ha pietà di lui uomo di paglia, ma, da quanto si apprende dalla sua voce fuori campo che dà espressione ai suoi pensieri, essa sa che non è superata la tragedia, che invece avrà strascichi per tutta la loro vita e a causa della quale la relazione tra i due coniugi non potrà mai più essere come prima, ciò che è stato rovinato per leggerezza, per "uno sbaglio" come Luisa dice a proposito di una telefonata muta nel cuore della notte al marito che chiede chi fosse a telefonare, ciò in cui sta il suo giudizio sul tradimento dell'uomo, un giudizio che non consente edulcorazioni qualsiasi.

Come anticipato, funge da raccordo e da commento agli eventi, come già nel film *Il ferroviere*, dove la voce narrante è quella intradiegetica del bambino, la voce narrante fuori campo pure

intradiegetica del protagonista e per poche parole nel finale quella della moglie. L'istanza narrante presente nel film in analisi occupa uno spazio esiguo per cui non disturba propriamente in sé. Questo scarso o anche assente disturbo della voce fuori campo si realizza anche e soprattutto per il fatto che si tratta della vera voce di Pietro Germi, del personaggio di Andrea Zaccardi, una voce carica di verità, di realismo e che ha per questo il suo fascino, ossia per il fatto che non è calata fittiziamente sul personaggio che non è doppiato da persona diversa da quella dell'attore. Per altro la voce di Germi era capace di esprimere le emozioni veracemente e non per caso Germi ha scelto per *L'uomo di paglia* e per *Un maledetto imbroglio* (1959) – anche per altri film – di non farsi doppiare da nessuno. Tornando agli interventi fuori campo in questione, essi non disturbano propriamente lo svolgimento del film per i motivi suddetti.

Dapprima anche qualche considerazione sulla colonna sonora di Carlo Rustichelli che si aggiudicò il Nastro d'Argento e che qualche critico ha considerato più o meno insopportabile e anche non consona nel suo ripetersi giudicato troppo frequente o a sproposito. Che il Leitmotiv musicale non sembri in prima apparenza adatto ad un film drammatico e anche tragico come *L'uomo di paglia*, è vero, ma appunto si tratta di prima apparenza: l'immagine che funge da sfondo ai titoli di testa non è tranquilla e lieta, accanto a nubi bianche vi sono ampie nubi nere che minacciano tempesta, metaforicamente: lutto, e la prima inquadratura del film presenta la prosecuzione dell'immagine, ossia realizza il temporale concreto che sta addensandosi in tali titoli. Si tratta di un temporale concreto, ma anche metafora di quanto si scatenerà nel prosieguo nella vicenda. In ogni caso, Pietro Germi era alquanto attento al commento musicale dei suoi film che curava per il possibile assieme a Rustichelli e anche in questo caso la colonna sonora in questione non risulta frutto di scarsa attenzione o di fretteolosità nella scelta, tanto

meno di un errore di valutazione. Per capire il significato della presenza di una tale musica in un tale film, occorre andare in profondità nella comprensione dell'opera, mentre restando nella sua superficie semantica la sua presenza può non essere giudicata correttamente. Il Leitmotiv musicale, al di là del gusto individuale, corrisponde in pieno al significato del titolo e, in aggiunta, del finale, anche questo voluto da Germi in contrapposizione al finale che avrebbe preferito il suo cosceneggiatore Alfredo Giannetti e che non sarebbe stato consono né al titolo né alla musica, né al significato che Germi voleva dare e ha dato al messaggio portato dal suo film, ma di questo in dettaglio più avanti nell'analisi critica. Dunque considerando in sé il pezzo che sta nei titoli di testa e di coda come tema musicale del film e che compare qui e là anche all'interno dello stesso, esso risulta essere un motivetto emozionalmente leggero a fronte della tragedia che il film presenta, un motivetto scaccia pensieri, di ritmo quasi allegro – tranne in qualche momento in cui l'andamento si fa più lento, i suoni sono in sordina e acquistano sfumature malinconiche e nostalgiche come di qualcosa che si perde o che si è perso. Se tuttavia, ribadendo, lo si mette in relazione al significato del titolo, allora esso appare del tutto consono e tale da mettere in rilievo il messaggio centrale della rappresentazione, il dramma che Germi ha voluto rappresentare. Il frequente inserimento del Leitmotiv durante il film vale come memoria – per lo spettatore, critici compresi ovviamente – del tema fondamentale dell'opera, non tanto e non solo il dramma e la tragedia incombente, ma la vuotozza dell'uomo di paglia, la superficialità con cui quest'uomo rovina la propria famiglia e la vita della donna travolta dal suo irresponsabile ed egoistico desiderio di novità in ambito sessuale. Andrea non si rivolge per questa sua velleità all'ambito della prostituzione – nel film la prostituta che lo invita a passare la serata con lei o con l'altra sua amica viene scartata da Andrea che

non è interessato ad una offerta del genere. Andrea è deluso quando non riesce assieme ai suoi due amici, Beppe Colamonici e Festucci, ad intrappolare nessuna donna fuori dall'ambito della prostituzione. L'uomo di paglia vuole sentirsi desiderato, importante, vuole avere in piena regola il piacere di un'avventura amorosa, di una *love story*, che si rivela poi come un fuoco adatto a lui, un fuoco di paglia, presto spento assieme alla storia stessa e alla donna che si è invece legata a lui in un vero e proprio fuoco d'amore – la rappresentazione di Germi dell'amore della donna per l'uomo avrà un suo apice drammatico e tragico in *Un maledetto imbroglio*.

I temi rappresentati dunque vengono approfonditi da Germi molto sottilmente con un molto sapiente uso delle tecniche cinematografiche delle quali era rifinito esperto e che sapeva utilizzare per condensare significati sul piano iconico. Per esemplificare quanto testé affermato, vengono presentate alcune sequenze di inquadrature che si ritengono particolarmente importanti dal punto di vista estetico e semantico a livello profondo, ciò in cui Germi, per sottolineare ancora, eccelleva quale regista geniale, quale artista del cinema. L'esemplificazione specifica riguarda alcune riprese degli ambienti esterni che accompagnano lo sviluppo delle diverse fasi della vicenda. Iniziamo dal notturno che inquadra secondo diversi campi Andrea e Rita e funge da sfondo ai due mentre camminano sotto casa. La distribuzione delle luci e dei chiaroscuri disegna un'immagine che appare curata come fosse relativa ad un interno di abitazione: le luci sono soffuse e paiono quelle di un luogo chiuso, i personaggi sono soli, come in una casa per quanto speciale; non passano veicoli e il pavimento stradale pare spolverato come quello di una stanza di abitazione tanto diversamente è presentato rispetto a quello di una normale strada di una città, persino i pochi rifiuti sparsi sapientemente sul manto stradale splendono come ornamenti, ossia tutto è trasfigurato

secondo lo stato d'animo dei protagonisti all'inizio della loro storia. È come se i due trovassero nell'ambiente esterno e vicino alle loro case come una continuazione delle stesse, quasi una *dépendance* della loro casa, una doppia casa tutta per loro in cui vivere la loro doppia vita, la loro storia parallela alle altre che ciascuno di essi ha ufficialmente e perfettamente inserite nella società, qui tuttavia in strada, che diventa sì romanticamente la loro nuova casa, socialmente tuttavia non valida. Non è la stessa cosa con le inquadrature relative ad altri ambienti in cui i due si vedono più oltre quali il bar e il ristorante che non danno l'idea di una possibile casa, ossia non sono adatti a rendere l'idea di una romantica doppia storia che appare invece solo squallida nella luce sociale impietosa in cui si situano, i due locali sono freddi, non accoglienti come al contrario l'esterno notturno e ovattato, intimo, sotto casa e di fatto la vicenda si sta deteriorando mostrandosi alla luce del giorno e in mezzo alla società per quello che è – nel bar Andrea dice come sia triste il luogo in cui si trovano, luogo concreto e metaforico. È il caso di evidenziare qui una differenza fra il gruppo di persone sposate che entrano nel ristorante dove stanno Andrea e Rita, un ristorante presentato come luogo freddo, grigio, privo di luce calda, per nulla romantico, come grigie sono le persone che lo frequentano. Da un lato sta la monotona solidità sociale borghese, che si nutre di pregiudizi e di timori, anche del tutto assurdi, sì, ma che comunque è inserita positivamente nel tessuto sociale anche se priva o proprio perché priva di romantici sogni trasgressivi; dall'altro stanno i due amanti che in quanto tali non ne fanno parte – lei, Rita, non ha neanche la fede, come dice una signora sentendosi superiore alla giovane proprio per la legalità del matrimonio –, amanti che vanno ad un certo punto anche fuori dai ranghi dando spettacolo, al punto che la scena finisce quasi a botte fra i clienti, il proprietario e Andrea, compresa Rita che si divincola ormai fuori

controllo da Andrea urlando, sequenza che si conclude al grido di "Vergogna!" di un'anziana signora che teme per l'incolumità del marito malato di cuore di fronte a una scena così fuori dalla tranquilla norma. Rita dice di voler fare esattamente quello che le pare e piace e lo sbatte in faccia alle signore sposate regolarmente quando Andrea le fa presente che lì stanno guardando tutti e la invita a calmarsi. Rita non si ferma e urla il suo diritto di piangere quanto voglia senza aver bisogno di alcuna autorizzazione da nessuno, ossia vuole mostrare che non è sottomessa ai pregiudizi del bon ton borghese, ma in realtà Rita mostra, come vedremo nel prosieguo di questa analisi, di volere le medesime cose borghesi che ora pare disprezzare forse per rivendicare il diritto ad una sua individualità fuori dalle vecchie regole e forse anche perché non le può avere lei stessa. Di nuovo adatta al sogno d'amore dei due è la scelta e l'inquadratura del prato erboso che costeggia il fiume alla prima uscita degli amanti nella natura. Anche lì la tecnica delle inquadrature e delle riprese trasforma un prato selvatico in un domestico giardino di casa, come una casa stessa dove l'erba sia il letto morbido e fruscante, appartato e come protetto entro una natura accogliente, complice, luogo adattato nella sequenza a fungere da casa in cui vivere la storia parallela, non in strada, ma nella natura, in ogni caso fuori dalla norma civile, borghese. Tuttavia Germi non evita di inquadrare anche il fiume di fronte ai due personaggi, un fiume che mostra la sua temibilità pur nel calmo scorrere della sua acqua: la luce bianchissima ne enfatizza la presenza insidiosa per il metaforico interno citato che non è in realtà protetto in nessun modo dal fiume, un pericolo non percepito dai due amanti, ma non per questo meno reale e vicino, un metaforico fiume della vita che scorre lento, ma che può distruggere il loro giardino in cui hanno l'illusione di avere una casa regolare, fornita di soffice letto erboso che nel sapiente chiaroscuro appare fatto come di fili di seta. In altri

termini: nel contesto di questa scena d'amore il fiume è bello, tranquillo, scorre senza portare pericoli, tuttavia la loro doppia casa è nei pressi di un'acqua senza argini, senza sicurezze, ciò che di per sé rappresenta un rischio, come testé accennato. Il fiume è solo uno sfondo romantico all'incontro tra i due? No. Come vedremo più in dettaglio, l'acqua è niente meno che un Leitmotiv nella vicenda sul piano della metafora e si presenta di nuovo, diversa, nelle fasi ulteriori parallelamente al progressivo deterioramento della vicenda tra i due e alla fine infelice, acqua che mostra per così dire gradualmente il rischio ad essa intrinseco, acqua che appunto è già presente agli inizi con la minaccia che le è implicita. L'acqua nel suo primo apparire si presenta bella e quasi ridente, ma, a onore del vero, non priva di un aspetto sinistro che colpisce subito trattandosi di un'acqua in un tramonto inoltrato e quasi notturna in cui si può cadere dentro molto facilmente non essendoci margini netti che la separano dalla terraferma, il tappeto erboso è infido nell'oscurità, un'immagine che dietro la bellezza del primo apparire cela come la fauce di un mostro irridente e sornione, pronto a ingoiare qualsiasi cosa umana, sinistra metafora per la passione fra i due, bella in primissima apparenza, ma già predisposta a inondare la loro vita e a sommergerla, a distruggerla – sinistra in quanto la metafora sta evidente e nel contempo ossimoricamente nascosta in un suo contrario, nell'immagine del pacifico scorrere di un fiume, nel caso in un'immagine di bellezza e dolcezza, ossia un pericolo mascherato nell'innocuo e nel bello. Vi è un altro incontro tra i due di nuovo nella natura, ma questa volta del tutto notturna e di erbe alte, non curate, di canne ispide e puntute, per nulla accoglienti nell'inquadratura che vede gli amanti in piedi accanto ad un rumoroso treno in corsa – parallelo opposto al fiume che scorre lento e silente al primo sorgere dell'amore fra i due –, metafora del viaggio che li sta portando ormai lontani e dove

rischiano di essere travolti e quasi neppure si sentono reciprocamente parlare come in una ormai instaurata incomunicabilità e distanza. Più tardi, quando Rita telefonerà ad Andrea dopo che questo l'ha ormai abbandonata, il rumore del traffico cittadino, della città, quasi di nuovo il fluire della vita sul piano sociale impedisce la comunicazione, ossia i due non si capiscono più, non si sentono più. Anche dopo che i due scendono dall'autobus agli inizi della fine del loro brevissimo rapporto hanno alle spalle l'acqua del fiume, illuminata, biancheggiate, ma opaca, come una grande chiazza stagnante, fuori da qualsiasi scorrere: la vita della loro storia si è fermata, come l'inquadratura sapiente di Germi artista d'eccezione nella semantica cinematografica mette in evidenza. Il Leitmotiv acquatico si mostra successivamente in tutta la sua pericolosità nella sequenza diurna relativa ai due personaggi che sono ormai in barca sul fiume. L'acqua, lucentissima ed esteticamente suggestiva nella sua prima presenza, nella prima immagine, simbolo di pericolo mimetizzato nel bello, ma ancora separata dai due che giacciono sulla solida terra ferma, appare in un secondo momento come stagnante e non esteticamente coinvolgente, tuttavia essa è fuori dalla portata dei due che stanno ancora con i piedi per terra. Ma quando si presenta per la terza volta, è del tutto priva di lucentezza qualsiasi, appare torbida come la gamma dei grigi enfatizza nel primo piano che le dà Germi mentre si muove infida e quasi densa e attornia pericolosa da ogni lato e in ogni caso non piacevolmente la barchetta su cui siedono Andrea e Rita. Ora i due non sono più negli accoglienti esterni del notturno in riva al fiume, né hanno alle spalle l'acqua quasi in stallo, come in attesa di sviluppi infausti, bensì sono soli con la loro piccola e scomoda, insicura barca per così dire in mezzo al mare, una casetta isolata da tutta la società umana e priva di fondamenta solide come lo è anche la loro relazione. Ricapitolando: l'acqua dunque accompagna come un Leitmotiv

la vicenda dei due: come insidioso sogno di bellezza che nasconde il pericolo esistente; come acqua ferma e priva di bellezza, simile a una pozza paludosa; come acqua pericolosa che si è sostituita alla terraferma, incamerando ormai la coppia incauta. Andrea rema apparentemente senza sapere dove andare di preciso, non ha perso il controllo della barca, della sua vita, ma ha perso la meta. Navigando in quest'acqua opaca in un giorno non assoluto, l'uomo, che non sa che cosa fare, si dirige dove vola uno stormo di uccelli acquatici e spara a una folaga uccidendola, in un'anticipazione inconscia di come finirà la storia d'amore fra i due personaggi, la quale compie il suo breve ciclo con il suicidio della donna e la colpevolezza dell'uomo. L'acqua è presente molto significativamente anche in altre occasioni per così dire più domestiche: quando Andrea si lava le mani, quando Andrea si lava il viso alla fontana sotto casa e quando lascia aperti i rubinetti di casa. Si lava molto lungamente le mani certo per amore della pulizia, ma questa azione così messa in rilievo da Germi diviene anche metafora dell'uomo di paglia che si lava le mani all'occorrenza per non portare le conseguenze sgradite delle proprie azioni. Anche nel *Ferroviere* viene data rilevanza all'azione del lavarsi da parte del protagonista, ma nel contesto non si tratta di lavarsi solo le mani, bensì le braccia, il collo e simili, divenendo così metafora di ricerca di pulizia morale, di onestà. Quando Andrea sospetta che sia tornata la moglie all'improvviso viste le luci accese a casa sua, torna indietro alla fontana lavandosi il viso per cancellare ogni traccia dell'incontro con Rita, del tradimento già in atto anche se ancora non consumato, per pulire il volto, per purificarsi lavando via ciò che sta per compiersi. Infine, alla partenza per Fiumicino Luisa gli raccomanda tra l'altro di spegnere le luci e di fare attenzione all'acqua, implicitamente per impedire incendi e allagamenti, ciò cui Andrea non farà attenzione. La luce lasciata accesa non farà scoppiare incen-

di, il rubinetto lasciato aperto non causerà allagamenti, ma sarà colmo e vicino a traboccare come evidenziato nell'inquadratura specifica e soprattutto sarà la memoria della raccomandazione di Luisa ad evitare il peggio. Anche qui è la donna, la moglie e la madre, che salva la casa, la famiglia dai comportamenti irresponsabili del marito, come il film di Pietro Germi comunica sul piano concreto e metaforico.

Tornando alla relazione tra Andrea e Rita, vi è un colpevole dell'avvio del tradimento, l'uomo di paglia, in quanto è stato Andrea che l'ha insidiata per il proprio piacere, senza avere sentimenti qualsiasi – quando ripensa a ciò che ha perso in Rita abbandonandola dice con la voce fuori campo di aver perso qualcosa che gli era “piaciuto” molto, non va oltre alla superficie dell'evento e quando lei gli chiede che succederà in futuro della loro relazione le risponde di non pensarci e di godere del momento, ciò che anche lei stessa vorrebbe saper fare e non sa fare. Andrea ha messo in moto una relazione sessuale irresponsabilmente, senza pensare alle conseguenze eventuali che la storia avrebbe potuto avere su sua moglie, senza pensare alle conseguenze eventuali che la relazione avrebbe potuto avere su Rita, della cui personalità non si interessa altro che per qualche caratteristica che gli appare come una curiosità, una stranezza che non comprende, senza mai aiutarla in nessun modo a superare il legame che si è prodotto in lei nei suoi confronti, senza darle aiuto come lei esplicitamente gli chiede al momento dell'interruzione della loro storia. La realtà della loro relazione si è manifestata nel suo aspetto più grigio e pericoloso come le immagini prive di luci qualsiasi evidenziano al meglio nell'acqua gonfia, inquadrata nel primo piano a schermo intero mentre si muove malfida, non più separata da loro, ma diventata ormai il suolo non solido e non sicuro della loro casa, una casa che di fatto ispira a entrambi non idee di vita o di vita parallela, ma idee di morte: non solo Andrea uccide una folaga, anche Rita

vuole o vorrebbe uccidere qualcuno, Andrea, l'ingannatore, e gli punta contro l'arma, il tutto nel più grigio e piatto squallore che domina cielo e acqua, canna del fucile, stati d'animo informi che si rivelano perfettamente anche solo a livello di immagini. Questo per dare qualche esempio della semantica intrinseca alle immagini nel messaggio del film per come sono curate.

Venendo ora propriamente all'analisi del messaggio portante del film, esso ha come fulcro semantico la presentazione di cinque principali tipologie di donne: la moglie di Andrea, la madre di Rita, Rita stessa, la moglie di un passeggero della corriera, le prostitute, inoltre – e per primo visto il titolo del film – di un tipo di uomo, l'uomo di paglia, l'uomo comune. Il tutto accompagnato da valori corrispondenti alle diverse visioni del mondo. Nella presentazione di questa sintesi semantica del messaggio non è stato possibile tenere separate più strettamente le presentazioni dei personaggi per gli ovvi motivi inerenti alle spiegazioni, ai collegamenti per la comprensione del significato delle figure che sono, seppure in misura diversa, intrecciate nella vicenda concretamente e soprattutto sul piano della semantica del film.

Cominciando dalla moglie di Andrea, essa è donna che vive dei valori in auge nel passato pur nel nuovo contesto di una certa modernità relativa a una sessualità non tenuta più del tutto nascosta sotto il paravento del pregiudizio borghese, che si realizza soprattutto nella presenza, visibile in lei in diverse occasioni molto significative, di attrazione fisica per il marito, ciò che un tempo appunto non doveva essere manifestato apertamente da parte della moglie, della donna borghese. Quando Luisa si trova dai parenti a Fiumicino per la vacanza terapeutica del figlio Giulio, il marito va a trovarla e nel secondo week end ha già in testa la giovanissima Rita che lo eccita sessualmente ben diversamente dalla moglie per la quale sente una sorta di affetto da cui è ormai da tempo assente un'attrazione fisica

vera e propria. Dunque seduti entrambi sulla sabbia mentre il piccolo gioca con un cuginetto, Luisa si appoggia ad Andrea e gli si strofina contro visibilmente erotizzata. Immersa in una situazione di eros e sentimento per il marito, in lei mai disgiunti, mette subito e inconsciamente la sua mano sulla cravatta e la accarezza continuamente anche poi ponendo la mano intera a coprirla del tutto, in segno di possesso fisico totale dell'uomo, ciò con non poco fastidio del marito. Nella voce fuori campo dopo la partenza di Luisa per la vacanza a Fiumicino, pensando fra sé, Andrea dice appunto che dopo dieci anni di matrimonio era anche normale cercare qualche altra donna, vista ormai l'indifferenza verso la moglie subentrata secondo lui inevitabilmente dal punto di vista sessuale, ciò con cui evidenzia come per lui e secondo la sua opinione per un uomo in generale o per l'uomo che lui rappresenta sia un dato di fatto normale che il sesso non abbia a che fare con l'affetto, ossia sia separato dai sentimenti più veri, separazione che sarà causa di ogni male nella vicenda. Appoggiata a lui Luisa gli dice che le è mancato e lui le risponde con tristezza mista a fastidio e quasi come per scherzo dicendole che è sfacciata, ciò che risente comunque ancora, seppure in pic-cola parte, dei tempi trascorsi quando la donna, la moglie, non doveva esprimere appunto sfacciatamente la sua sensualità. Per togliersela di dosso l'uomo dice dapprima che c'è gente – di fatto ci sono persone che stanno passando ma neppure guardano i due disinteressandosene –, poi, visto che la donna dopo aver guardato le persone non la smette di accarezzargli la cravatta, le dice che il figlio, il quale gioca lontano, sta prendendo freddo, così Luisa si alza subito e va da Giulio, liberando il marito dalle sue carezze seccanti, insofferenza del marito per la sua persona fisica di cui la donna innamorata non si accorge tanto è presa dall'eccitazione sorretta e potenziata dal sentimento che si illude siano ricambiati.

Nell'immagine che mostra Luisa che conduce a casa il figlio dalla spiaggia, essa passa dove sta un drappo nero che, mosso dal vento, la oscura come una nube in un'anticipazione della tempesta che incombe su di lei, ma anche in corrispondenza al desiderio del marito, che guarda la scena seduto a terra, di cancellarla, potendo, per fare posto a Rita, la giovane che gli occupa completamente la mente. Anche quando Andrea, all'inizio del film, a casa, spalma la crema sulle mani di Luisa perché non gliele vuole vedere rovinate dal lavoro, Luisa si eccita dolcemente, Luisa ama il marito con anima e corpo e lo invita a uno scambio di carinerie sul piano sessuale e affettivo, ciò che Andrea accetta, ma in ogni caso non è lui che si è eccitato spalmandole la crema, è lei che lo invita e lui in qualità di uomo ci sta. A dimostrazione della mancanza di eros da parte di Andrea verso la moglie, ci sono altri particolari: al ritorno a casa da Fiumicino, Andrea, che ha fatto dono a Rita di un ampio mazzo di fiori, è indeciso se comprare dei fiori per la moglie, alla fine ne prende pochi di malavoglia e poi si trova a dover baciare Luisa sulla bocca come saluto di ben-tornato, ciò dopo di cui si pulisce molto vistosamente la bocca con la mano come per una sorta di non piccola repulsione. Luisa svolge la sua funzione di moglie e di madre nel migliore dei modi, in lei l'affetto per il marito non esclude l'attrazione fisica, né l'attrazione fisica esclude il sentimento che la lega a lui, ossia sessualità e sentimento non sono separati, una donna non moderna come la più giovane Rita, ma comunque non così antica come la più anziana madre di Rita, come vedremo.

Molto interessante è la figura di Luisa una volta a casa dopo il soggiorno a Fiumicino che per lei è valso come una vacanza. L'eccitazione dovuta al minore impegno casalingo – ha dovuto badare solo al figlio in sostanza, non anche al marito e alla propria casa – non cessa, tanto che essa si reca dal parrucchiere per farsi bella e cambia anche lievemente

colore di capelli per piacere di più al marito che neppure si accorge dei cambiamenti e del vestito delle occasioni che indossa per lui, per fargli festa. In parallelo: Rita vuole indossare per Andrea un bellissimo abito adatto non ad essere portato nella quiete familiare che a loro manca, ma ad una serata a teatro, due vestiti che pare non interessino granché ad Andrea. Luisa fa, pateticamente, la vezzosa sempre senza accorgersi di quanto il marito sia indifferente al suo aspetto e al suo amore, ad esempio, sull'onda della sua accogliente eccitazione erotico-affettiva, gli chiede se voglia avere un altro figlio, possibilmente una bambina e quando Andrea la chiama verso di sé, prima spaventato all'idea, poi consapevole dell'affetto della moglie, lei ancora crede di piacergli, ossia misura l'amore del marito per sé con il metro del proprio amore per lui, tipologie di amore che nel film appaiono di natura molto diversa.

Ma viene il momento che scatena la tempesta preannunciata sullo sfondo dei titoli di testa: mentre cuce una scucitura alla spalla della maglia del marito – quasi voglia inconsciamente rimettere a posto il concreto e metaforico strappo –, tranciando il filo con i denti sente del profumo di donna. Non crede a quanto dice il marito per giustificarsi e si allontana velocemente dall'uomo come rintanandosi in un angolo impaurita, ossia l'improvvisa presa di coscienza di chi sia il marito, un uomo falso che la tradisce, la intimorisce perché si rende conto di aver vissuto con un estraneo. Il tradimento gioca un ruolo rilevante nel film non solo a proposito di Luisa, ma anche per il figlio Giulio: quando il padre lo lascerà a casa invece di portarlo a caccia come promesso, il piccolo avrà il coraggio di dire a testa alta al padre che è ingiusto, la promessa non mantenuta è per lui un tradimento e un'ingiustizia – così come è parallelamente ingiusta per Luisa la rottura della promessa di fedeltà fatta al momento del matrimonio. Luisa tornerà sui suoi passi rientrando a casa a Capodanno, ma sarà ormai una vita

di sofferenza per entrambi, riuscirà a tenere unita la famiglia, a non disfarla, ma nella tristezza non più estinguibile. Una vita di sofferenza che comunque terrà in piedi la famiglia, sosterrà comunque il marito che appare alla fine distrutto dagli eventi messi in moto dalla sua irresponsabilità, dalla sua superficialità e vuotezza – ricordiamo sempre che è lui che insidia e illude Rita che cade nella sua rete.

Venendo ora alla madre di Rita, essa rappresenta il modello più antico di donna, sempre silenziosa, a quanto sembra buona solo a tenere la casa, a fare la casalinga, senza velleità sessuali o estetiche di sorta, moglie di un uomo apparentemente molto più vecchio di lei che non la considera neanche come persona e che la cita con Andrea solo per darle la colpa di quanto non ha funzionato come avrebbe potuto con il lavoro della figlia. Si tratta di una donna importante nel film anche se compare per pochi attimi: rappresenta i costumi femminili trascorsi tranne che per la libertà che i tempi nuovi concedono alle nuove generazioni, alla figlia, libertà alla quale non si oppone come non si oppone a nulla di ciò che altri decidono di fare. Diversamente dal marito però, cui non importa se la figlia esca di notte o che instauri una relazione con Andrea – quando gliela presenta pare quasi che gliela offra come regalo – e cui importa solo che dia i denari a casa, denari che le sottrae anche, alla madre di Rita preoccupa il legame che si è instaurato tra Rita e Andrea, legame di cui vede la pericolosità per la figlia, motivo per il quale guarda ostilmente e con disprezzo Andrea Zaccardi, non lo saluta neanche e non gli rivolge mai la parola, vorrebbe anche mettere in guardia la figlia, solo che non ci riesce per via del fatto che è avvezza a non essere ascoltata, a tacere senza esprimere la sua opinione. Una donna mesta, pulita, sempre in faccende domestiche, dall'aspetto non femminilmente curato a differenza di Luisa che si tiene bene e si fa più carina per il marito. Una donna saggia, la cui abitudine al silenzio

e la mancanza di distrazioni piacevoli hanno contribuito a sviluppare la sua capacità di osservazione così che è conoscitrice degli esseri umani, una donna rassegnata ai tempi e al suo ruolo di donna dai costumi di vita trascorsi sì, ma non per questo meno intelligente delle nuove leve, una donna che si rende immediatamente conto del pericolo portato dall'insidia di Andrea alla figlia. Tuttavia, proprio la sua abitudine al silenzio, se anche concorre in compenso a renderla una acuta osservatrice, contribuirà alla tragedia: non parlando con la figlia, non chiarendo, non approfondendo il discorso, non dialogando, non potrà fare nulla per evitare il disastro, quindi certo una donna che capisce come stiano le cose, ma la cui comprensione degli eventi e preoccupazione presaga della rovina non porteranno vantaggi per la figlia, per la famiglia. Questa donna del passato più lontano, dunque, non è in grado nei tempi nuovi di essere un sostegno della famiglia che subirà l'evento della morte della figlia poco più che adolescente, tempi che rispetto al passato avrebbero necessitato di maggiore dialogo dovuto alla maggiore libertà di azione dei giovani.

Rita è donna moderna o, più esattamente, è donna della crisi della donna nel passaggio dal vecchio al nuovo. Da un lato è libera sessualmente, se avesse del denaro sufficiente aprirebbe una tipografia in proprio e sarebbe indipendente, non le interessa il matrimonio che pure sta per realizzare per pura convenienza sociale, non per amore o convinzione qualsiasi, è scontenta della sua situazione che vorrebbe diversa, nuova, non monotona. La maggiore libertà di azione produce in lei più sogni da realizzare, ma per questo, ciò che Rita si rivela incapace di fare, occorrerebbe saper lasciare un po' alle spalle il vecchio rapporto erotico-affettivo che frenava la donna e la chiudeva in casa per così dire. In una molto significativa sequenza sulla spiaggia di Fiumicino, dove Andrea gioca al pallone con il figlio e un suo cuginetto, al-

l'inizio del film, Geremi dà due visioni del suolo della spiaggia, particolarmente simboliche. Lui e i due bambini giocano sulla spiaggia pulita, libera da rifiuti, Rita avanza sulla parte di spiaggia piena di rifiuti e di cocci, ossia Rita viene posta tra i cocci, tra l'immondizia, un'immagine che condensa in sé il suo destino di donna da buttare via, di donna che si butta via essa stessa – è lei che sceglie inconsciamente di camminare dove stanno i rifiuti – e così di fatto sarà. Il fidanzato la raggiunge sul cammino di cocci dove sta Rita, ma spontaneamente egli la conduce a camminare assieme a lui fuori dai rifiuti, nella parte pulita della spiaggia segnando simbolicamente la possibilità di vita che le avrebbe offerto, un po' come se la portasse con sé nel sicuro cammino borghese che tanto annoia la giovane, ma che comunque tanto dà in sicurezza. Tuttavia Rita si innamora di Andrea e vorrebbe essere molto poco modernamente la sua donna esclusiva, sullo stesso livello della moglie, se non proprio essere al suo posto. Anche riguardo alla cravatta di Andrea vi è un parallelo con Luisa: Rita, quando si accomiata dalla pausa in riva al fiume ed è in cima alla scarpata, viene richiamata da Andrea che le sorride e vorrebbe dirle dolci frasi, che non ha tuttavia il coraggio di proferire, lei allora si gira e si ferma, crede di sapere che cosa vorrebbe dirle e allora gli dice lei sottovoce che lo ama. Inserendo qui una breve digressione, un'immagine questa che ricompare nel suo schema generale rovesciato e diversamente elaborato nei dettagli, ma riconoscibile nel suo scheletro originario, nel film di Lizzani *Il gobbo* (1960). Quando il gobbo, interpretato da uno splendido Gérard Blain, in una zona naturale vicino all'acqua richiama senza dire altro Ninetta, interpretata da una altrettanto splendida Anna Maria Ferrero, mentre essa sta già allontanandosi per andare a casa sua a prendere i denari utili alla fuga, Ninetta allora capisce e torna indietro per baciarlo con passione sulla bocca, quel bacio da lui chiesto in passato e da lei mai

concesso e che gli viene dato come prova e suggello del suo amore per lui proprio poco prima della morte di entrambi. Nel film di Germi questo richiamo da parte di Andrea nella natura accade poco prima del rientro della moglie e dell'inizio della parabola discendente dell'amore fra i due, nonché poco prima ormai della morte di Rita. In cima alla scarpata dunque Rita gli aggiusta la cravatta, come a prendere metaforicamente possesso della sua persona, affettivamente e sessualmente, ma Andrea tuttavia, dopo che la donna se n'è andata, se la riaggiusta, come a voler togliere inconsciamente tale possesso e a voler riprendere la propria indipendenza, ciò con cui mostra come anche il momento di effusione sentimentale di poco prima, rimasto inespresso a parole, scompaia. Sempre ancora a proposito della cravatta, quando i due amanti giacciono in riva al fiume nella più bella erba come nel loro talamo naturale, la cravatta di Andrea, molto visibilmente, non è a senso unico, ma mostra separatamente le due parti che la compongono: quella maggiore, esterna, e anche il codino più sottile che sta sotto l'involucro, come una sessualità divisa in due, maggiore e più importante quella più grossa, minore e nascosta di solito dietro a quella la parte più stretta, disponibile, permanendo sul piano dei simboli, per altre avventure non lecite, da tenere appunto celate, comunque non in grado di competere con la forza della cravatta di facciata da mostrare socialmente, per così dire di rappresentanza, parte minore che sta aperta dal lato in cui si trova Rita, come un destino già segnato proprio mentre i due sono ancora felici – tipico Leitmotiv di Germi relativo alla gioia mai disgiunta dal dolore se non scontata con il dolore – vedi al proposito analisi del *Ferroviere* (op.cit.). La giovane chiede all'uomo al ristorante, quando sono vicini a dirsi addio per sempre, se la ami e lo prega di risponderle, ma Andrea non risponde, prende non poco tempo, beve lentamente del vino e poi risponde dicendo come fosse cosa ovvia che la ama, così

senza alcuna partecipazione e subito dopo cambia discorso parlando del tempo, non volendo soffermarsi oltre sul tema. Rita vorrebbe essere moderna, vorrebbe essere capace di separare modernamente eros e affetto in una conquistata libertà sessuale di stampo maschile – l'epoca è quella degli albori della rivoluzione sessuale femminista in Italia che, già scoppiata in pieno negli Stati Uniti, avrà un suo apice italiano con il '68 –, ma non ci riesce e, una volta innamorata, ricade nella posizione della donna trascorsa che vuole amore dall'uomo, non solo sesso passeggero. Rita gli chiede aiuto al momento della fine della loro storia, aiuto in quanto in lei è subentrata la donna di sempre, che ha spazzato via la donna moderna incapace di essere tale, di essere come un uomo nella disposizione verso il sesso e gli affetti. Andrea non glielo dà mai in nessuna misura, neanche minima, anzi, si infastidisce molto visibilmente ad esempio quando lei gli chiede se sia geloso, questo come fosse un problema che non lo riguardasse in nessuna misura, ma quando lei gli dice di avere il diritto di essere gelosa come lo avrebbe la moglie se sapesse della loro storia, lui le risponde duramente “No, Rita!”, frase *double face* che può riferirsi a Rita che non ha diritto di essere gelosa di ciò che non le appartiene e per la moglie che non può essere gelosa di qualcosa che non scardina in ogni caso la solidità del suo rapporto legale con il marito, una risposta che schiaccia doppiamente la povera giovane alle prese con la propria immagine di donna moderna, libera sessualmente, e quella di donna di tutti i tempi che non conosce modernità quando ama quello che ritiene essere il suo uomo. Anche quando gli dice che a casa da sola aspettava una sua telefonata e il telefono non squillava mai, ma era bello illudersi nell'attesa, nella speranza, anche in quel caso Andrea le risponde seccato che tutto ciò non ha alcun senso, quasi Rita fosse una pazzarella. Umilia poi Rita andandosene con gli amici quando la vede mentre gli vorrebbe parlare all'uscita dalla

fabbrica, circostanza in cui l'amico Beppe, rimasto in coda al gruppo, si gira verso di lei e la guarda con disprezzo, dall'alto al basso, a dimostrazione del giudizio degli uomini – di paglia – sulla donna che caschi nella loro rete. Rita è del tutto lasciata sola con la sua pretesa modernità e anzi, pagherà a caro prezzo l'illusione di tale modernità: si suiciderà incapace di rinunciare a quella verità cosiddetta borghese cui si è sentita superiore nei tempi nuovi e che invece avrebbe voluto per sé con Andrea, come ai tempi vecchi. Nel suicidio di Rita abbandonata da Andrea, sconfitta dal tradizionale modello di donna, sta addirittura la più severa autocondanna della donna relativamente alle sue rivendicazioni di uguaglianza tra i sessi, quindi soprattutto di una sessualità libera. Rita afferma in un breve colloquio con Andrea di essere consapevole che la loro storia non potesse avere alcun futuro e che fosse limitata ad un incontro di natura sessuale, ciò nonostante questo costume di vite le va troppo stretto e alla fine la uccide. Che Rita volesse essere come nel passato e non fosse capace di esserlo, si evidenzia anche a proposito del gioco delle schedine del Totocalcio: essa gioca per poter eventualmente cambiare la sua vita ed essere indipendente, del tutto moderna, e chiede ad Andrea se giochi anche lui, ciò cui l'uomo risponde dicendo che gioca solo quando capiti, ossia implicitamente mostra di non essere interessato a cambiare la sua vita e Rita di rimando afferma che se fosse Andrea non giocherebbe neanche lei in quanto non vorrebbe cambiare vita. In altri termini: se Rita potesse avere la visione del mondo che ha Andrea – non per caso un uomo, non vorrebbe cambiarla, una visione che gli permette di avere una famiglia tradizionale e di fare ciò che vuole. In questo desiderio di Rita c'è anche la nostalgia per la donna del passato che essa non è: se potesse esserlo, non vorrebbe altro. Ma questo non può più essere, la sua generazione è quella che vive la crisi dei valori trascorsi ed essa rappresenta pro-

prio la donna della crisi, per cui non può, pur volendo, essere donna tradizionale contenta del suo ruolo tradizionale, né può essere libera come un uomo, come vorrebbe, ma appunto non è. La donna moderna, che vorrebbe essere moderna alla pari con un uomo nella sessualità è condannata alla sconfitta in questo film di Germi.

C'è anche un'altra tipologia di donna, più tradizionale di Luisa, ma non proprio come la madre di Rita del tutto spenta da un marito più vecchio e padrone, la quale compare per pochi secondi: la donna in corriera, non propriamente sottomessa, perché felice dei suoi cinque figli e dell'affetto del marito che pare trattarla bene, con gentilezza, una donna capace di essere lieta – come altre che la attorniano – nella sua modestia di vita e semplicità, contenta di ciò che ha senza nessuna velleità di modernità al di là della fruizione di una maggiore libertà di espressione per la donna: beve il vino che le offre il marito, ma solo “un tantino”, ossia è moderata diversamente dai maschi, dal marito e dai suoi cinque figli che bevono liberamente.

Venendo alle prostitute, esse sono, nel film, le sole donne che sotto l'aspetto dei sentimenti e del sesso ad essi collegato sono simili ai maschi, non legate – in generale – ai maschi affettivamente e senza instaurare alcun legame con i clienti attraverso il sesso, senza amare i loro clienti a nessun livello. Quando le due prostitute, mimetizzate – significativamente? – negli abiti di normali donne di famiglia, entrano nell'osteria in cui sta finendo di mangiare Andrea durante l'assenza della moglie, scrutano l'ambiente per individuare possibili clienti, quasi malcelate faine o volpi a caccia di prede. Questa tipologia di donna non riguarda la donna moderna né quella tradizionale, si tratta di un mestiere, come recita la saggezza popolare, antico quanto l'umanità, di tutti i tempi quindi, una tipologia che più o meno ha conservato per così dire atemporalmente medesime caratteristiche sempre uguali a se stesse. Nel

contesto filmico la presenza delle due prostitute, messa in parallelo agli altri tipi di donna tra il tradizionale e il moderno, acquisisce un significato piuttosto audace, nel senso che fuori dalla tipologia della donna più o meno tradizionale non resta per la donna del film di Germi, molto drasticamente e senza vie di uscita, il modello della prostituta se non il suicidio.

Di fatto la donna moderna o pseudo moderna, nel film, si autocondanna da sé suicidandosi, segno dell'impossibilità di esistere per una donna che volesse essere libera come un uomo senza diventare una prostituta e alla quale la sua natura, così pare sempre nel film, lo impedisce, mentre la donna tradizionale, che sopporta la libertà e i comportamenti non consoni verso di lei da parte del marito, comunque resiste alle batoste e porta avanti la famiglia nella dignità, non la distrugge e non la lascia distruggere, pur non subendo tutto come la madre di Rita che non ha neanche diritto di parola. Rita, a livello più profondo, non si uccide per amore o solo per amore di Andrea, ma soprattutto perché non sa vivere il suo tempo né quello trascorso, non è capace di superare la crisi dei valori né restando ancorata alla tradizione, né assumendo i nuovi usi e costumi mentali, è di fatto scontenta della sua relazione con il futuro marito, che pare una brava persona del tutto insulsa, ben inquadrato nei ranghi dei valori tradizionali – è un militare – e che le offre un matrimonio vecchia maniera un po' modernizzata, un uomo borghese, monotono, ma all'apparenza solido, capace di dare sicurezza, stabilità, senza grilli per la testa. Come donna del nuovo corso, Rita si sente spaesata, non è in grado di fare fronte a una uguaglianza e neanche a una semiuguaglianza rispetto al costume comportamentale maschile e pur non volendo ricade nei consueti costumi affettivi della donna di sempre, ad esempio quando il camionista offre una sigaretta ad Andrea e anche a lei, Rita risponde che non fuma mentre è una fumatrice accanita e ri-

sponde così pensando che ad Andrea importi che lei mostri in pubblico di essere donna tradizionale, per così dire seria, come vorrebbe essa stessa essere, mentre ad Andrea non importa niente ed anzi non capisce neanche perché abbia risposto di non fumare. Quando essa in altra occasione gli chiede se sua moglie fumi, lui non solo risponde che non fuma, ma lo fa in un modo come per dire che sua moglie è ben diversa da Rita o dalle donne che fumano e che assolutamente è lontana da comportamenti ancora in qualche ambito sociale considerati solo maschili e non per donne cosiddette di famiglia, donne tradizionali cui non era concesso assumere abitudini considerate maschili, riferite alla libertà maschile di avere dei vizi – una delle due prostitute fuma all'osteria dove sta cenando Andrea. Per Germi, nel film in questione, emerge, come già nel *Ferroviere*, come le donne tradizionali siano l'ossatura di una società che possa stare in piedi e andare avanti nel modo migliore – non è certo con una donna come Rita che la società può andare avanti, visto che si suicida, mentre con una donna come Luisa, che si ribella al tradimento, ma che poi perdona, la società può proseguire nella più retta via. Un dettaglio rilevante a proposito della donna cosiddetta moderna: quando Andrea fa visita a Rita di notte mentre essa lavora ancora in tipografia e la fa sua, Rita ad un certo punto si chiede già come farà a sopportare che la relazione finisca, ossia la relazione sessuale trasgressiva con l'uomo, per quanto breve o anche solo eventualmente unica al momento, l'ha già posta nel suo rango di donna tradizionale e si risponde dicendo che comunque avrà avuto qualcosa che non le spettava. La frase piuttosto straniante, di difficile interpretazione se non si comprende il messaggio di Germi, è interpretabile in superficie e più in profondità. In superficie è come se a Rita piacesse avere quasi rubato qualcosa alla moglie e al proprio fidanzato, ma non si tratta di questo, in quanto Rita è una donna buona che non è

contenta di aver tolto qualcosa alla moglie e al fidanzato. In realtà, a livello più profondo, è come se tale trasgressione la conciliasse almeno momentaneamente con la sua figura di donna libera e spregiudicata quale vorrebbe essere nella sua modernità, una donna che con la sua azione trasgressiva è rientrata nella modernità che richiedeva appunto in primo luogo libertà sessuale della donna, quella libertà che non spettava alla donna del tipo trascorso e che lei invece si è presa facendo tacere per un attimo la crisi in cui si trova e stando per un attimo di oblio in pace con se stessa.

Venendo ora più da vicino al protagonista maschile, l'uomo di paglia – ricordiamo che è lui che dà il titolo al film –, esso è l'uomo comune, che per un'avventura tanto per passare il tempo manda a rotoli la famiglia, salvo a riconoscere il valore di custode di affetti e portatrice di grande equilibrio nella vita individuale e sociale solo quando è troppo tardi per tornare indietro, affetti imperniati non sull'uomo, ma sulla donna tradizionalmente imposta. Un uomo dal sesso non collegato in nessun caso ai sentimenti, non imprigionato da nessuna donna, da nessun obbligo di fedeltà. Si tratta anche di un uomo che non ha interessi al di là della caccia, degli incontri con gli amici al bar, il lavoro non lo entusiasma anche se lo svolge con attenzione, non si interessa di politica, non di cultura – non vorrebbe andare a teatro con Rita che glielo propone come per un'esperienza anche culturale. Per altro Rita ha studiato danza classica, è abituata alla musica importante, alla raffinatezza del vivere, della cultura. Seppure diversamente dall'uomo senza qualità di Robert Musil, anche Andrea è un uomo senza qualità, un pupazzo impagliato. Ribadendo: Germi è stato impietosamente realistico nel raffigurare quest'uomo comune, non affatto cattivo, ma appunto senza qualità, immerso nella banalità del vivere a tutti gli effetti, incapace di dare un senso più profondo alla sua vita, capace solo di cercare un

diversivo nell'avventura sessuale rimanendone alla più totale superficie.

Alla fine, quando Luisa rientra a casa nella notte di San Silvestro, l'uomo di paglia crede addirittura che tutto sia finito e possa essere come prima della tragedia relativa al suicidio della giovane amante, mentre la moglie sa che ciò non potrà essere, la vita familiare è stata irrimediabilmente rovinata e solo potrà riprendere perché il suo affetto e amore per il marito continuano a sussistere, ma appunto non potrà mai più essere come prima, quando lei avrebbe voluto un altro figlio che pare scomparso ormai dall'orizzonte dei suoi pensieri. Allora si vede come Andrea, consapevole dei suoi errori e di non poter vivere senza l'affetto di una donna come la moglie tenga a occhi bassi entro il suo braccio sia la moglie che il bambino quasi si aggrappasse a un'ancora di salvezza per poter continuare a vivere. Se nel *Ferroviere* era la donna che cingeva con il suo braccio il marito e il figlio come in una forza sicura contro qualsiasi difficoltà, ora è l'uomo che abbraccia moglie e figlio, ma non per sostenerli, bensì per esserne sostenuto, per non naufragare, per non soccombere alla disperazione della solitudine, della mancanza di affetti, quegli affetti che si è giocato per la sua leggerezza, per essere appunto un uomo di paglia. Andrea ha qualche rimorso verso la moglie – dice in un fuoricampo all'inizio del film che rimpiange i tempi in cui i suoi rimorsi per la moglie si riferivano solo al fatto che andava a caccia lasciandola sola la domenica –, si dispiace senz'altro per la morte di Rita, ma crede in un primo momento che il tradimento e la citata tragedia possano essere dimenticati, crede che anche la moglie possa scordare, mentre essa non scorderà mai più e solo assente per non schiacciarlo sotto il peso di una situazione cui l'uomo di paglia è impari. Andrea Zaccardi, al di là del dispiacere per la sua parte di colpa nel suicidio di Rita, è un uomo che ha formato una famiglia, che dunque ha richiesto l'amore per sempre di una donna

tuttavia senza poi corrisponderlo in uguale misura, ossia non solo non è capace di fare il sacrificio, se di ciò si tratta, di essere fedele, ma pensa che sia un suo diritto tradire la moglie vista la routine sessuale ormai instauratasi. Anche nei confronti di Rita ha lo stesso atteggiamento: quando apprende che essa si sposerà presto, resta male, avrebbe voluto la donna solo per sé pur trattandosi di un'avventura da poco, ossia vorrebbe il possesso totale della donna che gli piace anche se sa di non poter corrispondere in nessun modo, vuole tutto senza dare niente o, peggio, dando solo la bellezza dell'illusione. Germi presenta quest'uomo e questo tipo d'uomo senza sconti di nessun genere, si tratta sì di un bravo uomo che lavora e porta i soldi a casa, ma che nel contempo è e resta un superficiale sicuro di avere dei diritti in ogni ambito a lui a disposizione. Se tuttavia nei tempi trascorsi l'uomo di paglia non aveva soverchi sensi di colpa o anche nessuno, ora nell'epoca della crisi dei valori è meno sicuro di sé e nasconde la sua faccia che non mostra più troppo volentieri o come se niente fosse stato. Quindi la crisi dei valori coinvolge di striscio anche l'uomo di paglia, seppure molto diversamente da Rita – Andrea non cambia la sua vita né si uccide per il senso di colpa, solo pare si accorga di avere sbagliato. Andrea è un uomo che vive la sua vita come un galleggiare, senza scendere mai in nessuna profondità. Nel film viene messo in evidenza come l'uomo giochi con la sensibilità della donna, diversa dalla sua, senza tenere conto appunto della diversità. Certo, la reazione di Rita appare fuori da un giusto equilibrio nei sentimenti, ma il modo di vivere i sentimenti, pur nella misura più equilibrata da parte di Luisa, è comunque una componente della norma femminile nell'ambito – si vedrà nel personaggio di Assuntina, una brava ragazza come dice il commissario in *Un maledetto imbroglio*, fino a che punto possa tale modalità femminile di vivere i sentimenti ottundere la persona-

lità della donna rendendola persino disonesta. Davvero spietato il profilo di questa tipologia di uomo comune di tutti i tempi per come emerge nel film relativamente alla sessualità, si può dire che Germi abbia fatto un capolavoro di obiettività nell'analisi dei rapporti erotico-affettivi nei sessi. Come accennato, Andrea rifiuta il rapporto con le prostitute, ma con Rita ha un rapporto che si pone in parallelo a quello con una prostituta, con la sola differenza dell'assenza del pagamento della prestazione e della presenza del piacere della caccia. In altri termini: Festucci, Beppe e Andrea vanno a caccia di donne in assenza di Luisa, si vestono bene e sperano di poter intrappolare qualche giovane donna, a loro non interessano le prostitute perché con queste non ci sarebbe il piacere dell'intrappolamento, dell'inganno che invece risulta essere la parte più interessante e stimolante per questi uomini che appartengono al genere dell'uomo di paglia anch'essi, pronti a tradire come se fosse un loro diritto, qualcosa che le mogli dovessero accettare naturalmente. Se si trattasse solo di una velleità di ordine sessuale, sarebbero andate bene anche le prostitute ed anzi ancora meglio di donne qualsiasi perché non compromettenti in nessuna misura, ma, come ben mette in evidenza Germi proprio con il rifiuto esplicito di Andrea di avere un rapporto sessuale con la prostituta, il piacere dell'avventura mancherebbe e con esso il piacere dell'inganno, della caccia – non a caso sia Andrea che tutti i suoi amici sono cacciatori. Di fatto Andrea non vuole avere fastidi con Rita che considera nel profondo, inconsciamente, come una donna *usa e getta* – vedi i rifiuti su cui passeggia Rita in spiaggia. Diversamente dall'altro Andrea, il ferroviere, il quale trabocca di sentimenti nel bene e nel male e più nel bene che nel male – il ferroviere non appartiene al genere dell'uomo di paglia anche se durante l'assenza da casa si incontra all'osteria con una prostituta –, questo è presentato nella sua vuotezza, tipica di una certa

categoria di uomini, come pupazzi vuoti di umanità. Andrea Zaccardi è dunque un cattivo? No, il fatto è che non è neppure cattivo, è solo un uomo inconsistente – senza qualità come più sopra – e la sua inconsistenza si incentra proprio attorno al tema dell'infedeltà alla moglie, alla famiglia. Certo, nella pseudo riconciliazione finale nasconde il suo volto nel braccio con cui tiene stretti moglie e figlio ritrovati, segno di qualche vergogna per il suo comportamento, di qualche consapevolezza della sua colpa nei riguardi di Luisa, del figlio stesso che ne ha subito le conseguenze, di Rita, ma ci si deve ricordare che in chiesa confessa alla moglie la sua parte di responsabilità per il suicidio di Rita e chiede il suo perdono, ossia l'assoluzione, questo per non portare il peso o tutto il peso della colpa da solo dentro di sé. Nel caso è fin troppo evidente il parallelo con la confessione religiosa, la richiesta di perdono o assoluzione sono le medesime richieste che il credente fa al sacerdote nel segreto del confessionale. In questo film, come nel *Ferroviere*, c'è il rifiuto di Germi-Andrea della religione storicamente determinata con un chiarimento in aggiunta. L'uomo di paglia resta uno che non va in chiesa tranne che per accompagnare una volta la moglie e, inconsciamente, per confessarsi nel luogo più adatto. Quando però passa davanti agli *ex voto* per la Madonna fa un microgesto di saluto come è stato molto acutamente rilevato dal critico cinematografico Marco Vanelli in una nota sulla religiosità di Germi. Andrea si aggiusta il cappello in testa alzandolo leggerissimamente e abbassandolo altrettanto lievemente in successione molto rapida subito dopo, come un accenno ad una levata di cappello e ricollocazione dello stesso sulla testa, ossia Andrea non si fa il segno della croce, ma pur sempre accenna al saluto di rispetto, mentre Luisa si fa il regolare segno della croce, ossia segue le regole imposte dal costume religioso. Ora Andrea si aggiusta molto spesso il cappello, potrebbe

quindi essere un gesto non significativo, ma esso acquisisce significato nello speciale contesto e forma: di fronte all'edicola della Madonna, accanto al segno della croce della moglie e a quello del figlio, certo come abitudine al gesto di sistemare il cappello in testa, ma rapidissimamente, proprio come saluto appena accennato cui Germi per altro riserva l'inquadratura specifica. Luisa parla al marito del suo desiderio di fare la comunione per un voto che ha fatto relativamente al pericolo di disfaccimento della famiglia per via del tradimento e intanto il figlio si ferma davanti alle piastrelle credendo di capire che un suo compagno di scuola sia l'autore di una di esse e dileggiandolo per questo, ciò che testimonia dell'opinione sulla religione che il piccolo ha assorbito in famiglia non dalla madre, credente secondo le regole della Chiesa, ma dal padre. Allora questi lo chiama con un certo disprezzo e malamente, come sgridandolo e come non volesse che si interessasse a cose comunque di religione. Si inserisce qui molto significativamente, nella sequenza che riguarda il tema religioso, il segno della croce che il bambino, in una specifica inquadratura ad hoc, si fa sbagliando, ossia portando la mano prima a destra e poi a sinistra. Come prima impressione si ha quella di una senz'altro non buona attenzione religiosa da parte del padre – per il quale il piccolo stravede e che imita per questo parlando ironicamente dell'amico e della piastrella. Proprio qui, nel segno della croce a senso inverso, in un gioiellino semantico di Germi sul piano dell'immagine, si ha l'accenno ad una religiosità presente, ma non formale, storica, non conformistica come si evidenzia appunto nel segno della croce a rovescio, in direzione opposta all'ufficialità, ma pur sempre segno della croce, inoltre nell'aggiustamento del cappello, anche questo inquadrato ad hoc, che vale per toglierselo e rimetterselo in saluto alla Madonna, simbolo della più pura maternità prima ancora che simbolo religioso, si tratta di un saluto per così dire

laico, fuori dalle regole che impongono il segno della croce in una forma stabilita. Ciò che il bambino può ereditare dunque dal padre in fatto di atteggiamento religioso non è l'ateismo che Andrea non rappresenta in se stesso, né la forma ufficialmente intesa, conformistica e giudicata da Germi, nel film, come fredda e impositiva, ma una forma di religiosità interiore e personale, divergente dagli obblighi esteriori, tuttavia non per questo del tutto inesistente. Questo cenno di sentimento religioso, per come si evidenzia nella sequenza riservata alla sua espressione a livello iconico, sembrerebbe non inserirsi nella personalità dell'uomo di paglia visto che si tratta di una interiorità, di qualcosa di profondo. In realtà risulta essere qualcosa che Andrea cerca di nascondere, quasi non avesse il coraggio di mostrare la sua religiosità e di fatto non si confessa dal sacerdote, ma si confessa – comunque in chiesa – alla moglie, un uomo di paglia anche in questo frangente dunque, che non ha il coraggio dei suoi sentimenti. Questo senso religioso ossimoricamente ateistico si ripresenta nella scelta di Germi – si conceda il riferimento biografico esulante dall'analisi del film –, relativa al contenuto dell'incisione sulla sua lapide, contenuto che esprime il desiderio di non scomparire nel buio della morte e ribadisce la sua personale visione di un possibile senso religioso staccato dalla religione storicamente intesa, di un possibile Spirito Santo che si manifesta non il lingue di fuoco, ma in luce quasi a illuminare la fosca liana sotterranea notte, uno Spirito Santo di luce e padre dei poveri. Anche in questo frangente vi è la presenza della religione: la citazione si riferisce liberamente alla Pentecoste cristiana e si presta ad una interpretazione personale di un senso religioso non conformistico, quasi come un'espressione poetica.

Una brevissima nota prima di concludere l'analisi con la questione politica. Si tratta di un cenno all'omosessualità, per quanto solo allusivo, che prelude alla più diretta ed esplicita satira

in *Un maledetto imbroglio* (1959): la madre misura la febbre a Giulio con penetrazione del termometro nell'ano e Giulio si ribella mostrando come non gli piaccia affatto tale penetrazione al momento della quale chiude gli occhi, per il dolore, ma anche per non averci niente a che fare, dicendo come sia lo stesso sotto il braccio, allusione simbolica ad una diversità non proprio così fondamentale nella scelta omosessuale, tema che verrà sviluppato più precisamente e con maggiori dettagli nel film citato.

Come testé anticipato, segue ora il discorso di Germi sulla base di immagini e non di parole relativo alla politica, sul quale vale la pena di soffermarsi. Per primo va sottolineato che comunque l'area politica viene inserita nella simbologia relativa alla sfera canina, come cosa da cani in ogni caso. Nella vicenda compaiono dunque tre tipi di cani. Il primo è Tripoli, il cane della famiglia Zaccardi. Tripoli, come dice molto esplicitamente il nome, si riferisce al colonialismo giolittiano e alla riconquista fascista, cui è stato accennato nella critica del *Ferroviere* (op. cit.). Il riferimento al fascismo c'è indubbiamente visti gli innumerevoli nomi diversi che si sarebbero potuti dare al cane ed è un riferimento lievemente offensivo e soprattutto deprimente: è un cane che viene anche chiamato dall'amico Beppe, seppure bonariamente, "bastardone", è un cane da caccia di cui si dice anche che non valga niente e che viene poi travolto da un camion e ucciso a terra con una revolverata, come in una eco trasformata della fine del fascismo nel sangue e nel fango. Per ribadire: nel suo nome, nella sua presenza e morte sta simbolicamente la condanna delle idee di grandezza del colonialismo italiano di giolittiana origine e di continuazione fascista, colonialismo e fascismo non destinati a consolidarsi e del tutto risibili per come si evidenziano nella citata presenza di un cane così modesto – se nella famiglia di Andrea si fosse trattato di un cane di pura razza dal pedigree nobile e dotato di abilità speciali, le idee di Germi relative

al fascismo e al colonialismo italiano sarebbero state in parte diverse, ma non si è dato il caso. Per altro Tripoli appare nel suo insieme come un cane vecchio – è di pelo nero con qualche filo bianco come stesse incanutendo e non è troppo dinamico –, un fascismo quindi vecchio, la cui fine per sempre si realizza sul piano metaforico con la concreta morte violenta del cane stesso. Vengono mostrati successivamente alla morte di Tripoli due tipi di cani: uno scuro, che si vede per pochi secondi, apparentemente un bracco tedesco, che non viene scelto, e un pointer bianco con qualche chiazza nera e testa nera che viene scelto dal bambino. I piccoli della cagnetta scura, pur bellissimi, non vengono scelti da Giulio, ossia i discendenti di un metaforico nazifascismo non vengono scelti da Giulio che non porta avanti un passato politico ormai morto per sempre e in modo violento. Il bambino sceglie un altro cagnetto, appunto bianco con qualche piccola chiazza nera sul mantello bianco e la testa tutta nera. Germi offre un'inquadratura speciale, individuale e ravvicinata dei tre cani. Potrebbe essere che Germi fosse un appassionato di cani e che per questo avesse dato importanza ai tre tipi di cane, ma questa evenienza come ipotesi esplicativa dell'attenzione riservata ai tre cani non regge per via del nome del primo cane che rende simbolica la presenza anche degli altri due. Si tratta di tre ideologie politiche rappresentate in cani, metafora che, come accennato più sopra, non ha bisogno di spiegazioni. Allora vogliamo adesso spiegare la simbologia specifica relativa ai cani. A Tripoli è già stato accennato. Anche la lucidissima ed elegante cagnetta scura con la cucciolata è oggetto di una inquadratura specifica per quanto breve. Che Germi abbia dato al bracco o comunque al cane scuro o nero, per così dire non vecchio, un'inquadratura di primo piano è significativo, come se il regista avesse voluto focalizzare l'attenzione dello spettatore su tale cane che, ribadendo, non ha nessun seguito nella vicenda in quanto non viene

scelto da Giulio, si tratta di un cane di lusso non bastardo e giovane che rappresenta evidentemente gli aderenti ricchi ad un nuovo nazifascismo, i suoi seguaci di nuova generazione. Questo cane, come accennato, non viene scelto da Giulio che, sul piano della simbologia politica qui esposto, non porterà avanti tale ideologia – Germi non fu mai fascista. Venendo al terzo cane scelto da Giulio, qui Germi aggiunge una punta nell'abilità relativa all'espressione di concetti complessi mimetizzati nella semplicissima immagine della gioia di tutti attorno allo speciale cagnetto. Inserendo il pointer nella trilogia canina che è stata qui individuata, spicca la testa completamente nera, come incappucciata. Ora la testa, sede del cervello, è la centrale organizzativa di qualsiasi comportamento conscio o inconscio che sia. Una testa che ricalca la presenza del fascismo? No, vista l'esclusione di una ripresa del nazifascismo secondo la mancata scelta di Giulio. Inoltre tale testa sta su di un corpo bianco con poche piccole chiazze nere tranne una macchia nera più grande sul dorso. La testa così nera evoca più direttamente una paternità ecclesiale: i cappelli dei preti, che oggi comunemente non si usano più, erano neri, associati soprattutto alla talare nera pure non più di uso comune. Il mantello bianco è il colore usuale della veste papale. La testa nera e il mantello bianco, collegati dalla presenza di piccole macchie nere sul mantello bianco, ossia il cappello nero e la veste bianca, stanno molto evidentemente come segno dei principi ideologici dominanti la società stessa, principi ecclesiali che riguarderebbero tutte le ideologie – vedi testa che dirige tutto e veste bianca che comprende tutto sotto di sé, come una cappa. Che il nero ecclesiale venga a coincidere con il nero quale contrasegno del fascismo, non è comunque del tutto privo di significato anche se Tripoli muore e nessun neofascismo si affaccia all'orizzonte di Giulio: sebbene nella più lontana eco, la qualità del governo nell'Italia repubblicana e

democratica pare, nel messaggio politico del film, non essere esente da un certo assolutismo celato sotto la cappa bianca e il cappello nero, questo per quanto risulta dall'analisi dei cani sul piano metaforico presenti nel film di Pietro Germi *L'uomo di paglia*, ossia per quanto sta nel messaggio del film come è stato voluto e realizzato da Germi, regista e principale sceneggiatore, eccezionale nella semantica iconica. Non partecipa alla trilogia una critica all'ideologia di sinistra in quanto già espressa nei titoli dei giornali esposti nell'edicola come più sopra accennato. La lunga mano della Chiesa è presentata comunque non come il male peggiore, anzi, quasi come una sicurezza nei confronti di tutte le ideologie, quindi anche per la Sinistra: i genitori sorridono attorno al cagnetto e lasciano che il piccolo Giulio lo nutra, ossia sono contenti che Giulio abbia scelto quel cane e che lo faccia vivere, ciò con tutte le implicazioni sul piano simbolico testé identificate – lo scetticismo di Germi sulla politica italiana resta comunque un suo giudizio immutato visto l'ambito canino in cui pone la metafora per la politica.

L'analisi semantica fin qui condotta ha delineato a grandi linee – tanti sarebbero ancora i dettagli interessanti, ma non principalmente rilevanti – ciò che ha inteso Pietro Germi nel suo film. Riassumendo: il film si rivela all'analisi semantica incentrato sul cambio dei valori nella società del dopoguerra, un cambio di valori specialmente imperniato sulla figura della donna del passato e del presente, del passaggio dalla tradizione al nuovo, inoltre, meno direttamente e ampiamente, ma comunque significativamente, sul cambio dal regime fascista al governo dell'Italia democratica, sulla varietà del sentimento religioso e sull'ideologia ecclesiastica non più dominante direttamente come in un lontano passato, ma dominante pur sempre come da dietro le quinte. Il film, che si intitola al protagonista maschile, all'uomo di paglia, un uomo senza qualità, inconsistente

e, in fatto di sesso, irresponsabile, presenta criticamente, molto criticamente, un tipo d'uomo più o meno di tutti i tempi che produce danni a sé, alla donna, alla società con il suo comportamento superficiale, un più moderno discendente dell'uomo del passato abituato a sedurre la donna e ad abbandonarla. Per ribadire: un film che non si ferma a rappresentare la bellezza della trasgressione e dell'innamoramento fuori dai canoni borghesi, bensì un film dal messaggio quanto mai profondo e complesso di critica sociopolitica, di crisi e svolta dei valori nell'Italia repubblicana, religione compresa, della relazione tra i sessi, della figura della donna nelle sue varie collocazioni nella società, relativamente anche e soprattutto al modo di concepire la relazione tra affetto e sesso molto diversa nell'impostazione femminile e maschile. Un film che tanta critica importante ha considerato negativamente e riduttivamente.

RITA MASCIALINO

