

Tra terra e mare: il cinema italiano e la “condizione balneare”**

di Christian Uva*

Between land and sea: Italian cinema and the “bathing condition”

In the filmic imagery the relationship between sea and Italians is anything but resolved and reconciled. At least since the 1950s, we can see on the big screen not so much a “people of navigators” (as Benito Mussolini claimed) but a mass of swimmers placed in the crucial median space between land and sea: the beach. In Italian cinema, the “bathing condition” is based on this *topos* in its quality of theater or set in which the national character lays bare all its historical and irreducible contradictions.

Keywords: Italian Cinema, Sea, Beach.

1. Premessa: il mare visto dalla spiaggia

Qualcuno, come è noto, ha affermato che «il nostro destino è sul mare» visto che l’Italia, oltre ad essere la patria «di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di pensatori, di scienziati», è anche un «popolo [...] di navigatori e trasmigratori»¹.

A dispetto della sua pomposità e assertività, tale celebre pensiero va totalmente ridimensionato non solo in quanto frutto di un’epoca storica ormai lontana e dominata da una marcata prospettiva colonialista/imperialista, ma anche e soprattutto alla luce di un potente e diffuso immaginario dal quale emerge di fatto un rapporto tra il mare e gli italiani tutt’altro che risolto e conciliato.

Asse portante di tale immaginario è il cinema che, sin dal momento in cui si afferma anche nel nostro paese come uno dei “mezzi di comunicazione di massa” più potenti, appare interessato a raccontare questa particola-

* Professore ordinario di Storia del cinema, Università Roma Tre; christian.uva@uniroma3.it.

** Il saggio riprende e rielabora alcune analisi e riflessioni contenute in C. Uva, *L’ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2021.

1. B. Mussolini, in “Il Comune di Genova – Bollettino municipale mensile” (Note cronistiche, cronaca italiana: mercoledì 7 aprile), Anno vi, n. 2, 28 febbraio 1926, p. 394.

re relazione concentrandosi perlopiù su quel luogo mediano attraverso il quale la dialettica tra terra e mare si espleta: la spiaggia.

È in effetti su questo spazio complesso della nostra vita nazionale² che il cinema rivolge maggiormente la propria attenzione nella consapevolezza che gli italiani, «attaccati alle coste, come agli scogli»³, non abbiano in fondo tanta dimestichezza con la distesa liquida da cui è circondata la penisola nella quale vivono. Ragione per cui il mare, come scriveva Ennio Flaiano, nelle spiagge italiane è in fondo «l'ultima cosa di cui si sente ormai il bisogno»⁴.

A differenza del *beach movie* americano, dunque, sugli schermi italiani è molto più importante mostrare quel che accade di fronte a quella distesa d'acqua (cioè sulla spiaggia) rispetto a quanto vi avviene dentro o sulla superficie (per esempio con i mitici surfisti dei film d'oltreoceano). D'altro canto, a ennesima dimostrazione dell'impossibilità di associare qualsivoglia dimensione epica al carattere italiano, il mare Mediterraneo non è certo l'oceano che bagna le coste della California, ne è anzi l'esatta negazione. Ermanno Cavazzoni, in un documentario sulle ferie estive degli italiani (*Vacanze al mare*, 2013), ne parla in termini di «vasca da bagno», mentre Raffaella De Santis ha scritto che «l'acqua italiana è una mamma diventata pigra, che al momento si accontenta di spiaggette organizzate, lettino e ombrellone tutto compreso»⁵.

Alla fluidità dell'elemento liquido del mare l'immaginario cinematografico preferisce dunque quella della sabbia della spiaggia. Per la sua «intrinseca mobilità (i suoi parametri cambiano infatti con ogni onda che vi si infrange)»⁶, quest'ultima si configura come un campo di rappresentazione estremamente stimolante: essa è infatti «uno straordinario laboratorio nel quale è possibile osservare la sperimentazione e negoziazione di «identità, comportamenti e relazioni normalmente impossibili»⁷. Nella sua natura di spazio a metà strada fra l'entroterra (connotato e scandito dalle norme della vita sociale) e il mare (“eterno indistinto” per antonomasia e quindi canonica metafora di libertà), la spiaggia è l'orizzonte in cui si attua una particolare condizione carnevalesca. Quella in

2. Cfr. F. Handyside, *Cinema at the Shore: The Beach in French Film*, Peter Lang, Bern 2014, p. 4.

3. R. De Santis, *Mammiferi italiani. Storie di vizi, virtù e luoghi comuni*, Laterza, Roma-Bari 2016 (ebook).

4. E. Flaiano, *La solitudine del satiro*, in Id., *Opere. Scritti postumi*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Bompiani, Milano 2001, p. 575.

5. De Santis, *Mammiferi italiani*, cit. (ebook).

6. Handyside, *Cinema at the Shore*, cit., p. 4.

7. R. Eugeni, *Vacanza*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. III, Mimesis, Milano 2016, p. 359.

cui non è la maschera, ma al contrario la sua assenza – cioè la (semi) nudità dei corpi di uomini e donne – ad amplificare ciò che Michail Bachtin definiva, proprio con riferimento al carnevale, «il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l’abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù»⁸.

2. Mari e lidi di regime

Sulla base di tali presupposti, a maggior ragione in un paese dotato di circa 7.500 chilometri di coste, non stupisce dunque che nell’immaginario cinematografico la “condizione balneare” sia stata da sempre dominata, seppure in un rapporto inevitabilmente dialettico col mare, dal topos della spiaggia nella sua qualità di teatro o set nel quale mettere a nudo il carattere nazionale in tutte le sue storiche e insanabili contraddizioni.

Prima del secondo dopoguerra tale dialettica non riesce comunque a conquistarsi sugli schermi la posizione cruciale che assumerà nel corso dei decenni successivi. Precedentemente a tale stagione, infatti, il mare rappresentato nel cinema di finzione è perlopiù quello solcato dalle triremi imperial-romane e la sabbia quella dei deserti esotici in cui si ambientano le gesta dei condottieri celebrati dal regime fascista.

Se si vuole però rintracciare una prima occasione in cui i lidi italici diventano oggetto d’attenzione bisogna guardare ai materiali di carattere documentario e propagandistico. È nei cinegiornali Luce, infatti, che negli anni della dittatura le spiagge del belpaese vengono esaltate in quanto «sede di un paradiso prossimo venturo»⁹ nel quale le masse immortalate sulla sabbia non sono quelle degli eserciti romano e cartaginese l’un contro l’altro armati in terra d’Africa (come nel celebre *Scipione l’aficano*, 1937, di Carmine Gallone), bensì la miriade di corpi seminudi dei bagnanti intenti a trascorrere sui litorali le ore libere dal lavoro. A dominare tali rappresentazioni è una prospettiva “colonialista” che, al pari di quanto avviene nelle zone d’oltremare, si fonda sulla virile idea di una vera e propria conquista del territorio, in questo caso messa in atto da eserciti di bagnanti costituiti da uomini e donne, bambini e anziani, tutti accomunati dall’urgenza di partecipare al medesimo rito collettivo.

8. M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransa Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo Chudožestvennaja literatura, 1965; trad. it. *L'opera di Rebelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p. 13.

9. A. Savelli, *Sociologia del turismo balneare*, FrancoAngeli, Milano 2009, p. 11.

Prima che nel cinema di finzione, a partire dal dopoguerra, si affermi l'assoluta centralità della spiaggia, ad essere ritratto dai materiali di propaganda è così un popolo che tutto sommato sembra ancora voler intrattenerre un certo rapporto con il mare. Immagine ricorrente in molti cinegiornali del Luce è infatti quella dei tuffi effettuati da trampolini, anche piuttosto elevati, non di rado da fanciulle che, in disciplinata sequenza, una dopo l'altra, si lanciano in acqua configurando vivaci coreografie. Altrove si vedono altrettanti giovani donne e uomini impegnati in attività sportive come lo sci d'acqua o la vela. Lo stesso duce d'altra parte, com'è noto, non manca di farsi riprendere nella condizione di progetto nuotatore, attività fisica tra le tante cui si dedica dopo le «intense fatiche quotidiane del suo altissimo ufficio»¹⁰.

Se da un lato, insomma, c'è l'epica storica che, attraverso il recupero di un certo passato mitologizzato operato dal cinema di finzione, serve a consacrare l'immagine imperialista del regime, dall'altro c'è la mitologia balneare che, complementarmente, attraverso i cinegiornali, mira a celebrare il culto del corpo e della salute fisica, ugualmente in una prospettiva di conquista colonialista. *Colonie*, del resto, sono pur sempre anche quelle estive in cui l'Opera nazionale Balilla educa sui litorali italici il fisico e la mente dei giovani virgulti del regime dei quali i materiali di propaganda esaltano le ordinate e geometriche trame dei corpi impegnati nelle attività ginniche più diverse.

Con l'entrata in guerra dell'Italia i cinegiornali Luce avranno ben altro di cui occuparsi e così il paesaggio balneare scomparirà dal loro orizzonte per ritrovare un suo posto di primo piano sul grande schermo solo a partire dagli anni Cinquanta, quando, con l'inizio della ricostruzione, il nostro paese si avvierà a trascorrere la sua più esplosiva e luminosa «villeggiatura».

3. Dalle domeniche d'agosto ai mostri felliniani

È proprio nel 1950, con *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer, che il mare, ma soprattutto la riva e le attività che vi si svolgono in una tipica giornata festiva d'estate, diventano il tema centrale della narrazione, segnando il principio di una nuova stagione cinematografica che a sua volta è lo specchio del rinnovamento vissuto dal nostro paese in quegli anni. La spiaggia «carica di promesse, simbolo di un paese ancora da costruire»¹¹, che fa da scenario alla gita domenicale della massa brulicante di persone in cui popolo, borghesia e aristocrazia si mescolano, è ancora il ricettacolo di

10. Giornale Luce B/B0570 *Le attività sportive di Mussolini* del 10/1934.

11. E. Giacovelli, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma 1995, p. 161.

residui fisici e simbolici della drammatica stagione da poco conclusasi, come dimostra il cartello che, facendo riemergere dalle "sabbie mobili" il rimosso della guerra, avverte del pericolo delle mine su un tratto del lido. D'altro canto, è proprio la condizione balneare ad agire affinché tale dolorosa memoria e l'immaginario a essa legato possano mutare di segno in un'Italia che ora vuole purificarsi in mare dalla polvere delle macerie della guerra. Lo dimostra nel film di Emmer quella sorta di surreale epifania rappresentata dal veicolo anfibio che, utilizzato solo fino a pochi anni prima come mezzo da sbarco nelle operazioni belliche, ora è diventato una divertente attrazione turistica. La voce diffusa da un altoparlante lo presenta trionfalmente come il «*Toboga atomico*», «il più grande divertimento della spiaggia», «non più mezzo di distruzione ma di distrazione!».

Nel corso degli anni Cinquanta, come si è anticipato, nel cinema italiano la dialettica tra il mare e la spiaggia va sempre più sbilanciandosi a favore della seconda, che assume in breve tempo i tratti di una vera e propria arena, ossia di luogo nel quale trova ideale realizzazione la messa in mostra di rituali sociali e di fenomeni più o meno bizzarri. Da una parte questa forma di spettacolarizzazione dei comportamenti umani riguarda il cruciale aspetto dell'infantilismo, dimensione del carattere italiano particolarmente incoraggiata dal contesto della spiaggia per la sua natura di luogo in cui, mentre il tempo scorre «senza esigenze di razionalità e di produttività», cadono tradizionalmente «le distinzioni tra bambini e adulti»¹² (emblematiche in tal senso sono le sezioni balneari di due opere con Alberto Sordi come *Mamma mia, che impressione!*, 1951, di Roberto Savarese e *Il seduttore*, 1954, di Franco Rossi).

D'altra parte, se il lembo di terra di fronte al mare assume in tanto cinema italiano i connotati del teatro di tale ingenua, comica e puerile messa in mostra del sé, nello stesso tempo esso si configura quale spazio dedicato per antonomasia allo spettacolo, fino al punto da rendersi vera e propria arena circense, come attesta fin dai suoi primi esiti la produzione di Federico Fellini. Se nella scena del dietro le quinte del fotoromanzo de *Lo sceicco bianco* (1952) la spiaggia prende letteralmente i connotati del set, «luogo narrativo ineliminabile del racconto felliniano e cuore del suo orizzonte espressivo»¹³, ne *La strada* (1954) e in *8 ½* (1963), come attestano i celebri segmenti finali, essa si fa esplicitamente arena circense. In generale, lo spazio litoraneo è nella produzione del regista riminese un orizzonte imaginifico ed expressionista, metafisico e simbolico, arcaico e atemporale che in tal senso – caso piuttosto unico nel panorama del cinema italiano

12. Savelli, *Sociologia del turismo balneare*, cit., p. 149.

13. F. Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma 2000, p. 24.

– appare spesso un tutt’uno con la distesa liquida che lo bagna. Anche se non di rado «trasfigurato, simulato artificialmente o anche solo alluso», il mare, «nella complessità della rappresentazione felliniana, inonda gran parte» della sua filmografia senza tuttavia limitarsi a una pura funzione illustrativa, bensì assumendo quasi sempre una rilevanza metaforica e narrativa, «sempre più evidente in relazione con l’evolversi temporale della filmografia del regista»¹⁴.

Il punto in cui in Fellini tale saldatura tra acqua e terra, tra mare e spiaggia si fa quanto mai carica di valenze simboliche è il celeberrimo finale de *La dolce vita* (1960), con la carcassa del “mostro marino” in cui si imbattono Marcello (Marcello Mastroianni) e la sua annoiata compagnia al termine di una notte dissoluta. Tale misteriosa e perturbante creatura incarna una visione del mondo ancestrale, figlia di una tradizione sia sacra che profana in cui proprio il mare e la riva si caricano di una dimensione fortemente repulsiva. In tale visione, da un lato converge il portato della moltitudine di mostri di cui abbondano i litorali raffigurati nella mitologia e nella letteratura classica, dall’altro, integrate e fuse con tali rappresentazioni, ci sono quelle derivanti dalla tradizione giudaico-cristiana del “Grande Abisso” quale luogo di misteri impenetrabili e reliquia della catastrofe¹⁵. Come scrive Alain Corbin, è infatti sui bordi del mare meglio che altrove che «il cristiano può contemplare le tracce del diluvio, meditare sull’antico castigo, verificare i segni della collera divina»¹⁶. Proprio come sembra invitare a fare il pesce felliniano, forse simbolo cristologico, di sicuro icona tra le più rappresentative di tutte le creature arenate dell’immaginario dell’epoca. La carcassa del pesce-mostro del finale dell’opera felliniana è infatti la condensazione di una serie complessa di rimandi simbolici riguardanti anche fenomeni della contemporaneità che hanno finito per incarnare il lato più oscuro della “dolce vita”. Fra questi un posto di primo piano spetta al caso Montesi e al cadavere della ventunenne romana rinvenuto pochi anni prima (l’11 aprile del 1953) sulla spiaggia di Torvaianica, non troppo distante da quella sulla quale si conclude il film di Fellini. L’immagine del corpo seminudo della giovane prono sulla battigia non solo è probabilmente nella mente di Fellini quando il regista concepisce la scena del pesce-mostro¹⁷, ma soprattutto esso

¹⁴ R. Nepoti, *Fellini e il mare*, in C. Ferrini, R. Gefter Wondrich, P. Quazzolo, A. Zoppanelli (a cura di), *Civiltà del mare e navigazioni interculturali: sponde d’Europa e l’“isola” di Trieste*, Eut Edizioni Università di Trieste, Trieste 2012, p. 35.

¹⁵ A. Corbin, *Le territoire du vide. L’Occident ou le désir du rivage 1750-1840*, Aubier, Paris 1988; trad. it. *L’invenzione del mare. L’Occidente e il fascino della spiaggia 1750-1840*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 11-3.

¹⁶ Ivi, p. 23.

¹⁷ Cfr. K. Pinkus, *The Montesi Scandal. The Death of Wilma Montesi and the Birth of the Paparazzi in Fellini’s Rome*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2003, p. 17.

assurge nel finale del capolavoro del 1960 a *topos* in cui si condensa il lato più in ombra dello stesso boom economico.

In questo specifico caso colpisce come il cinema italiano, proprio nella sua dimensione balneare, appaia pienamente compenetrato con le vicende della cronaca e della politica del tempo. Ad essere inizialmente incriminato per la morte di Wilma Montesi, presumibilmente avvenuta dopo avere preso parte a un festino a base di sesso e droga, è infatti Piero Piccioni, figlio di Attilio (all’epoca vicepresidente del Consiglio ed erede designato di Alcide De Gasperi)¹⁸, ma anche nome di primo piano fra gli autori delle colonne sonore del cinema italiano, compresa quella di un importante film balneare uscito solo un anno dopo la morte della ragazza: *La spiaggia* (1954) di Alberto Lattuada, opera in cui la storia della giovane prostituta che porta la figlia nel paesino della Riviera ligure dove vivono un iricco capitalista e un giovane sindaco comunista diventa la «metafora dell’Italia di allora. Con tanti personaggi, più o meno negativi, che [sono] in fondo i cittadini di un paese alle soglie del boom economico»¹⁹.

4. Rive e derive

Già all’inizio, e soprattutto nel pieno del cosiddetto miracolo economico, ciò che nel cinema italiano accade di fronte al mare testimonia insomma il principio di un’inesorabile deriva sociale, politica e antropologica, a sua volta spia della lucida capacità dei nostri autori di esprimere un sostanziale scetticismo nei confronti del rutilante processo di modernizzazione vissuto allora dal paese. Una diffidenza che nasce dalla tradizionale «contraddizione aperta nel corpo vivo di una nazione tra una storicità ambita (“fare l’Italia”) e un “resto” che in questa storicità non si è mai convertito, e che di quel fare ne ha intuito e percepito il carattere “illusorio”»²⁰ o, come si è visto, addirittura mostruoso.

Tra i più lucidi interpreti di tale “sentimento” troviamo Dino Risi che, nel corso degli anni Sessanta, tramite l’organico impiego della condizione balneare, fotografa nel modo più feroce l’Italia alle prese con la vorticosa accelerazione sociale e storica impressa dal boom economico. Se, così, la

18. Dal punto di vista politico, a seguito del caso Montesi la DC subisce un forte e immediato contraccolpo al punto che nelle elezioni del giugno 1953, primo voto per le politiche dopo il 1948, perde ben l’otto per cento dei voti. Non solo ma, a seguito delle rivelazioni che chiamano in causa il figlio Piero, il 13 marzo 1954 Attilio Piccioni, nel frattempo divenuto ministro degli Affari esteri, è costretto a dimettersi.

19. R. Sonego, *Parla Sonego*, in T. Sanguineti (a cura di), *La spiaggia*, Le Mani, Recco 2001, p. 37.

20. R. De Gaetano, *Un sentimento scettico del mondo*, in “Fata Morgana”, 20, 2013, p. 39.

spiaggia in un film come *Il sorpasso* (1962) rappresenta per il protagonista Bruno Cortona (Vittorio Gassman), insieme alla sua automobile, l'unico luogo in cui sentirsi a proprio agio nello spasmodico quanto illusorio tentativo di mimetizzarsi all'interno dei riti della società del "miracolo", ne *L'ombrellone* (1965) la dimensione balneare finisce per coincidere con una vera e propria degenerazione antropologica della condizione umana. Sancendo la fine del *beach movie* all'italiana (incapace di resistere «all'arrivo della controcultura, alle rivolte nelle università, ai figli dei fiori, all'amore libero e all'Lsd»²¹), quest'ultima pellicola registra l'inizio dell'era del "post boom", stagione segnata dal «fallimento delle politiche riformatrici del centro sinistra, [dalla] ripresa dello scontro tra capitale e lavoro, [dalle] prime proteste studentesche»²² e dalla fine del sogno americano determinata dalla guerra in Vietnam.

Per fotografare tutto ciò Risi non può esimersi dal tornare a sfruttare lo straordinario osservatorio/laboratorio rappresentato dalla condizione balneare che ora, tuttavia, non è più soltanto l'approdo di un viaggio fisico ed esistenziale (come succedeva per la spiaggia di Castiglioncello nella parte finale de *Il sorpasso*), bensì il terreno su cui si raccolgono le scorie conseguenti all'esplosione del boom economico. È su di esse che si concentra la macchina da presa del regista, scegliendo la riviera romagnola quale privilegiato campo d'osservazione in cui il «formicolante universo di piaceri»²³ già configurato dal lido romano di *Domenica d'agosto* agli inizi degli anni Cinquanta si è trasformato nello spazio di una «nuova totalità sociale», mobile e indifferenziata, ormai pienamente sprofondata «nel rituale nazionale della vacanza»²⁴. Di particolare rilevanza metaforica è in tale contesto la scena della gita notturna sullo yacht del commendatore di turno. È sulla sua lussuosa imbarcazione che, durante una nottata dissoluta, in una sorta di ciclo continuo del divertimento rituale, i personaggi del film spostano temporaneamente la sede dei propri svaghi, i quali assumono ora un sapore ancora più grottesco e amaro (come quello della sbornia di cui finiscono vittima un po' tutti i partecipanti). L'aria di crisi generale risulta quanto mai evidente facendo apparire i divertimenti forzati come l'illusoria soluzione per esorcizzare i fantasmi del declino. È così che l'immagine notturna di quella sorta di vascello fantasma con a bordo il proprio volgare equipaggio, accompagnata

²¹. S. Simeone, *I giorni contati di Elio Petri*, in <https://www.cinemaepsicologia.it/i-giorni-contati/> (ultimo accesso: 11 luglio 2022).

²². G. Fanara, *Sulla sabbia c'era lei... Nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom*, in "L'Avventura. Journal of Italian Film and Media Landscapes", 1, 2015, p. 15.

²³. A. Sistri, *Spiaggia. Antropologia balneare riminese*, Minerva, Bologna 2013, p. 106.

²⁴. A. Restivo, *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Duke University Press, Durham-London 2002, p. 84.

da un carnevalesco samba, diventa immediatamente la plastica rappresentazione di un’Italia che, nel pieno degli anni Sessanta, si ritrova a navigare a vista verso un futuro incerto su acque altrettanto oscure.

Con la transizione agli anni Settanta gli arenili del cinema italiano appaiono fatalmente oggetto di una vera e propria condizione di avvelenamento reale e simbolico che, se si vuole, trova la sua rappresentazione più estetizzante nel celebre finale di *Morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti. In questo contesto la dimensione perturbante della spiaggia viene spinta all’estremo limite sul fronte di una morbosità intesa sia come malattia fisica (il colera da cui è affetto il protagonista), sia quale ossessione psicologica e sessuale (quella relativa all’attrazione che lo stesso protagonista nutre nei confronti dell’efebico giovane di cui si innamora). La famosa sequenza conclusiva in cui Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), come passivo spettatore impossibilitato ad attingere l’oggetto del suo desiderio, guarda dalla sua sedia a sdraio quel «dio greco trasformatosi in ragazzo»²⁵ che, immobile sulla riva, si staglia sullo sfondo della lattiginosa distesa d’acqua, appare così la più lancinante condensazione della dialettica tra spiaggia e mare intesa in questo caso nei termini di una drammatica relazione tra vita e morte.

L’eros e il thanatos che promanano dal finale dell’opera di Visconti non pervadono soltanto il lido di Venezia ma, se si guarda alla produzione filmica degli anni Settanta, appaiono una costante presente sulla gran parte delle spiagge del cinema italiano. Spiagge che ora, molto spesso, sono quelle delle isole, ossia di realtà fisico-geografiche ancora più cariche di suggestioni simboliche. Esse sono infatti luoghi separati non solo dalle altre terre, ma anche «dalla nostra cultura, dalle nostre conoscenze, dalle nostre esperienze, dalle nostre certezze»²⁶, come aveva già dimostrato paradigmaticamente nel 1960 un’opera chiave quale *L’avventura* di Michelangelo Antonioni.

Tutto ciò porta con sé un radicale ripensamento delle stesse dinamiche di genere così come dei rapporti di potere tra i sessi. Il caso di *Travolti da un insolito destino nell’azzurro mare d’agosto* (1974) di Lina Wertmüller risulta in tal senso paradigmatico laddove la vacanza, il mare, la spiaggia si fanno luogo di un feroce “corpo a corpo” il cui esito è la reiterazione della “fine del maschio” sancita in modo quanto mai radicale, in quegli stessi anni, anche dal cinema (e dalle spiagge) di Marco Ferreri.

Di questo tramonto della mascolinità tradizionale è ulteriore, emblematica testimonianza, sul volgere del decennio, un film come *Casotto*

25. L. Bani, *La prova dell’anima. La borghesia in spiaggia nella letteratura europea tra Ottocento e Novecento: sei letture*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, p. 92.

26. A. Fadda, *Da costa a costa. Identità e culture per un turismo integrato in Sardegna*, FrancoAngeli, Milano 2013, p. 24.

di Sergio Citti. Apparso sugli schermi nel cruciale Settantasette, questa vera e propria fenomenologia cinematografica della cabina da spiaggia (annunciata già dal titolo) segna anche il definitivo tramonto della condizione balneare così come essa si è definita storicamente a partire dal dopoguerra. Il film di Citti può in tal senso essere considerato quale vera e propria chiusura della parabola inaugurata da *Domenica d'agosto* che, non a caso, rappresenta proprio lo spunto da cui è partito il regista romano per costruire la sua opera. Stessa situazione di una giornata festiva trascorsa sul litorale laziale; stessa dimensione corale ed episodica. Ciò che tuttavia nel film di Emmer si faceva metafora di libertà e di speranza in un avvenire radioso si ribalta nell'opera di Citti nel suo esatto contrario, in una situazione chiusa e limitata nella quale l'esterno della spiaggia e del mare antistante viene risucchiato nel prosaico quanto claustrofobico interno di un capanno balneare. Qui viene impietosamente messa a nudo e passata in rassegna un'umanità che, ormai priva totalmente del vitalismo dei tipi emmeriani, ne ha portato alle estreme conseguenze il risvolto grottesco. In definitiva Citti «sembra decostruire, smontare la favola di Emmer» in una finzione nella quale si «respira l'aria del set negato», il «trionfo del fuori campo» da cui proviene, malgrado l'apparenza di commedia, un forte odore di tragico. Su quel lembo di spiaggia grava infatti un'atmosfera luttuosa che ha una precisa motivazione: l'ossessione della morte di Pasolini (assassinato del resto proprio su una spiaggia, quella dell'idroscalo di Ostia), «il vuoto lasciato dal suo silenzio improvviso»²⁷ non soltanto in chi, come Sergio Citti (e suo fratello Franco, presente nel film nei panni di Nando), ne è una sorta di figlio spirituale, ma anche nella intera vita culturale di un paese.

5. Conclusione: dai riflussi nostalgici all'oggi

Con l'avvento degli anni Ottanta appare sugli schermi italiani un film come *Sapore di mare* (1983) nel quale l'arenile e la condizione balneare, in totale controtendenza rispetto a quanto appena visto, sembrano caparbiamente voler resuscitare i fasti dei tempi andati. Nel tentativo di rinverdire la commedia balneare degli anni Cinquanta/Sessanta, il film diretto da Carlo Vanzina e cosceneggiato dal fratello Enrico è proiettato in un passato pros-

²⁷. E. Bruno, *L'affabulazione visionaria*, in S. Toffetti (a cura di), *La terra vista dalla luna. Il cinema di Sergio Citti*, Lindau, Torino 1993, p. 37. È proprio su una spiaggia, come è noto, che Pier Paolo Pasolini viene infatti assassinato il 2 novembre 1975, quella dell'idroscalo di Ostia, distante solo pochi chilometri dal lido in cui venticinque anni prima era cominciato “tutto” con *Domenica d'agosto* e nel quale “tutto” ora si conclude con *Casotto*.

simo e insieme ormai remoto che coincide proprio con l’età d’oro delle pellicole estive di ambientazione marinara di cui, adottandone lo scenario e la struttura narrativa, riprende e omaggia le atmosfere. Quella raccontata in *Sapore di mare* è la compiuta Italia dei “sixties” il cui “Eden”, del resto, vuole essere nostalgicamente restaurato proprio negli anni in cui il film esce sugli schermi.

Successivamente lo scenario generale va fondamentalmente mutando. Si trasforma anzitutto il turismo, diventando sempre più globalizzato, diffuso e declinato in quella dimensione da “divertimentificio” postmoderno che ha trovato nella Rimini dell’omonimo romanzo di Pier Vittorio Tondelli²⁸ il suo epicentro. Ma cambia soprattutto il cinema italiano, perdendo l’identità e la conformazione assunte a partire dal dopoguerra e conservate fino alla fine degli anni Settanta.

Malgrado ciò – replicando alcuni schemi del passato – gli arenili non hanno perso sullo schermo la loro funzione di spazi liminali tra terra e mare capaci di condensare e rappresentare i vizi e i vezzi degli italiani così come le trasformazioni sociali, economiche e politiche del paese. Le spiagge sono così diventate gli arenili banditeschi dei nuovi “romanzetti criminali” cinetelevisivi, ma anche i luoghi di un cruciale confronto/scontro con l’altro. Il riferimento va in quest’ultimo caso alla cruciale questione dell’immigrazione di cui il cinema italiano prende atto riflettendo a più riprese e con moduli stilistici di volta in volta diversi sullo statuto di *confine* assunto dalle nostre coste e interpretato ora nei termini di un’«interfaccia» funzionale alla «mediazione fra popoli»²⁹, ora, al contrario, in quelli di uno sbarramento atto all’esclusione e al rigetto verso il mare dell’estraneo.

Di tutto ciò è testimonianza una produzione filmica, ormai piuttosto folta, all’interno della quale vale la pena di ricordare almeno due casi paradigmatici in cui sin dal titolo vengono evocati i termini della cruciale dialettica fra terra e mare. Il riferimento va a *Terraferma* (2011) di Emanuele Crialese e a *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi, esempi di un “cinema insulare” girato e ambientato, attraverso i moduli della finzione oppure mediante quelli del documentario, in due nevralgici avamposti (l’isola di Linosa nel primo caso, quella di Lampedusa nel secondo). Orizzonti in cui la questione della liminalità risulta quanto mai centrale laddove essa implica una fondamentale «performance di confine» (e di confino): sia essa intesa come pratica militaristica di sovranità esercitata contro il “migrante/alieno/invasore” (nonché contaminatore del locale “paradiso” turistico³⁰);

28. P. V. Tondelli, *Rimini*, Bompiani, Milano 1985.

29. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 2015 (ebook).

30. N. Wonders, *Global Flows, Semi Permeable Borders*, in S. Pickering, L. Weber

I MODELLI

sia essa interpretata quale disperato tentativo di quest'ultimo di attraversare quel confine alla ricerca di una terraferma vista come miraggio di un futuro migliore.

(Hrsg.), *Borders, Mobility and Technologies of Control*, Springer, Dordrecht 2006, pp. 75, 69.