



UNIVERSITÀ DELLA VALLE D'AOSTA
UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE D'AOSTE

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE E SOCIALI
CORSO DI LAUREA IN SCIENZE E TECNICHE PSICOLOGICHE

ANNO ACCADEMICO 2025/2026

TESI DI LAUREA

**La psicologia dell'amore romantico nelle rappresentazioni
cinematografiche**

Candidata: Francesca Quaglia

N. Matr. 23 D03 561

Relatore: MARTIN DODMAN

Indice

Introduzione	4
1. L'idealizzazione nelle relazioni romantiche	6
1.1 La teoria triangolare dell'amore.....	7
1.2 L'idealizzazione del partner nelle relazioni romantiche	9
1.2.1 Che cos'è l'idealizzazione?	9
1.2.2 Bias cognitivi e illusioni positive	11
1.2.3 Benefici e rischi dell'idealizzazione	13
1.2.4 Accuratezza percettiva e idealizzazione	15
1.3 Le illusioni positive e il loro ruolo nella relazione di coppia	18
1.3.1 Le basi teoriche dello studio di Murray	18
1.3.2 Metodo e risultati dello studio longitudinale	21
1.3.3 Lo studio di Miller, Niehuis e Huston (2006)	26
2. Il cinema come costruttore di miti relazionali	31
2.1 La prospettiva psicoanalitica: Laura Mulvey e l'architettura dello sguardo maschile (<i>male gaze</i>)	31
2.1.1 Evidenze empiriche: asimmetrie di genere, sessualità e stereotipi filmici ...	35
2.2 Pluralità dei canoni amorosi: rappresentazioni della diversità sessuale e studi di ricezione visiva	37
2.2.1 Omonormatività e schemi narrativi: i limiti del canone cinematografico Dominante	38
2.2.2 Oltre l'analisi del testo: il campo degli studi sulla rappresentazione queer e il problema del pubblico	40
2.3 L'imperativo del "lieto fine": decostruzione dei miti romantici e delle commedie sentimentali contemporanee	43
2.3.1 Dalla struttura lineare alla narrazione aperta: l'evoluzione dei modelli narrativi dell'amore al cinema	43
2.3.2 Oltre lo schermo: pubblici, resistenze e la messa in discussione del finale romantico	45
2.3.3 Effetti della visione di film romantici e serie televisive sulla soddisfazione relazionale: la ricerca di Kretz	48

2.3.4 Dal codice Hays al cinema indipendente: l'evoluzione storica del "mito" romantico hollywoodiano	51
3. La declinazione della romanticizzazione nel cinema	53
3.1 L'universalità dell'amore romantico e la sua rappresentazione Cinematografica	53
3.2 Il cinema romantico come strumento di decostruzione degli stereotipi di genere	56
3.3 L'idealizzazione romantica nei film Disney e i suoi effetti su credenze e soddisfazione relazionale	60
3.4 Commedie romantiche, credenze idealizzate e soddisfazione di coppia: uno studio su un campione brasiliano	63
Conclusioni	68
Bibliografia	70

Introduzione

L'amore romantico costituisce una delle esperienze più universali e al tempo stesso più enigmatiche della vita umana: presente, secondo la ricerca antropologica di Jankowiak e Fischer (1992), nell'88,5% delle società studiate, esso continua a rappresentare per l'individuo una fonte primaria di significato, benessere e, non di rado, sofferenza. Comprendere come questa esperienza si costruisca psicologicamente, e come venga rappresentata e trasmessa culturalmente, è l'obiettivo della presente tesi, che intreccia due prospettive complementari: quella della psicologia delle relazioni intime, con particolare attenzione al fenomeno dell'idealizzazione del partner, e quella degli studi cinematografici, intesi come chiave di lettura dei processi attraverso cui l'immaginario collettivo dell'amore romantico viene costruito, riprodotto e talvolta messo in discussione.

La scelta di questo argomento nasce dall'interesse per l'intreccio tra la dimensione psicologica dell'amore romantico e le forme attraverso cui la cultura, e in particolare il cinema, contribuiscono a costruirne l'immaginario condiviso. L'idealizzazione del partner rappresenta infatti un fenomeno psicologico pervasivo, che accompagna la quasi totalità delle relazioni sentimentali fin dalle loro fasi iniziali; al tempo stesso, il cinema costituisce uno dei principali canali attraverso cui questo stesso immaginario viene rappresentato, trasmesso alle nuove generazioni e, in alcuni casi, messo in discussione. Approfondire congiuntamente questi due piani, quello dei processi psicologici individuali e quello delle rappresentazioni culturali, è parso un modo utile per comprendere in maniera più completa come si formino le aspettative relazionali delle persone.

La presente tesi si propone di rispondere alla seguente domanda di ricerca: in che modo il processo psicologico dell'idealizzazione del partner si manifesta nelle relazioni romantiche, e in che modo le rappresentazioni cinematografiche dell'amore contribuiscono a costruire, veicolare o mettere in discussione tale idealizzazione, con quali effetti sulle credenze romantiche e sulla soddisfazione relazionale di chi vi è esposto?

Per la mia ricerca bibliografica, ho identificato parole chiave e sinonimi, insieme ad altri termini, frasi e concetti correlati, e ho quindi consultato Google Scholar, Scopus e Web of Science per la ricerca multidisciplinare e PubMed e PsycINFO per quella psicologica,

restringendo gradualmente la ricerca fino a individuare la letteratura più pertinente al mio scopo.

Per rispondere a questa domanda, il lavoro è stato articolato in tre capitoli. Il primo capitolo affronta il tema dell'idealizzazione da un punto di vista squisitamente psicologico, ripercorrendo la teoria triangolare dell'amore di Sternberg (1986) e le principali teorie sull'idealizzazione del partner e sulle illusioni positive (Murray et al., 1996; Salgado, 2003; Taylor e Brown, 1988), incluse le ricerche longitudinali che ne hanno indagato i benefici e i rischi (Murray et al., 1996; Miller, Niehuis e Huston, 2006) e il contributo di Fletcher e Boyes (2007) sul rapporto tra idealizzazione e accuratezza percettiva.

Il secondo capitolo sposta l'attenzione sul cinema come costruttore di miti relazionali, a partire dalla teoria dello sguardo maschile di Laura Mulvey (1975) e dalle sue riletture critiche, per poi affrontare la rappresentazione della pluralità dei canoni amorosi, incluse le narrazioni LGBTQ+ e gli studi sulla ricezione del pubblico, e la progressiva decostruzione dell'imperativo del "lieto fine" nel cinema sentimentale contemporaneo, anche alla luce degli effetti empirici documentati dalla ricerca di Kretz sull'esposizione a film e serie televisive romantiche.

Il terzo capitolo approfondisce infine tre declinazioni empiriche del tema, analizzando lo studio di Morales-Romo, Hernández-Serrano e Morales-Romo (2023) sui modelli di coppia veicolati dalle commedie romantiche di maggior incasso, lo studio di Ray (2022) sull'effetto dei film Disney sulle credenze romantiche e sulla soddisfazione relazionale, e lo studio di Zibenberg e Natividade (2026) sul rapporto tra consumo di commedie romantiche, tratti di personalità e soddisfazione di coppia in un campione brasiliano.

Capitolo I: L'idealizzazione nelle relazioni romantiche

Per capire meglio il concetto di idealizzazione, è necessario dare una definizione della parola amore. Capponi (2013) ha tentato di tradurre l'amore in termini di qualità di vita, concetto che, secondo lui, definisce l'amore nel XXI secolo. Secondo l'autore, la domanda più importante riguardo all'amore è se vivere nell'amore migliori o deteriori la mia qualità di vita. Esteban (2008) suggerisce che l'amore nel mondo occidentale, più che in qualsiasi altro ambito, ci restituisce un'immagine positiva di noi stessi; l'amore rappresenta un'opportunità di coesione in un mondo sempre più individualista e, inoltre, facilita l'incontro equo tra uomini e donne.

L'amore nasce dall'innamoramento. L'innamoramento, pur essendo un'emozione molto intensa, è una fase di un tipo di amore. Secondo Chóliz e Gómez (2002), l'innamoramento è la prima tappa nel tempo dell'amore romantico. Si può affermare anche che l'innamoramento è un processo quasi universale; uno studio condotto da Jankowiak e Fisher (1992) ha trovato comportamenti paragonabili all'innamoramento in 147 delle 166 culture del campione.

Carrillo et al. (2006) sostengono che anche le relazioni sentimentali, seppur con le dovute differenze, costituiscano legami di attaccamento. La relazione tra genitore e figlio è un legame di attaccamento e implica dinamiche affettive e socio-emozionali complesse. A tal proposito, Shaver et al. (1988) evidenziano come l'amore romantico nasca dalla convergenza di tre specifici sistemi comportamentali: quello riproduttivo o sessuale, quello di cura e quello di attaccamento. Il sistema riproduttivo o sessuale si esprime attraverso il desiderio di interazione sessuale, il sistema di cura si traduce nella risposta ai bisogni fisici ed emotivi del partner tramite la protezione e il sistema di attaccamento consiste nella creazione di un legame affettivo che, nelle relazioni adulte, ricalca quello sviluppato nell'infanzia con il proprio caregiver principale.

Sulla base di queste premesse, è fondamentale considerare che "i legami di attaccamento si costituiscono come base per, in tappe successive della vita, coinvolgersi in

relazioni sentimentali che forniscano elementi come affetto e sicurezza" (Carrillo et al., 2006, p. 22).

1.1 La teoria triangolare dell'amore

L'esperienza quotidiana suggerisce che "amore" non è una sola cosa: a volte è confidenza e calore, altre volte slancio e desiderio, altre ancora scelta e fedeltà nel tempo. Sternberg propone di leggere questa pluralità come struttura: l'amore prende forma dall'intreccio di tre componenti: intimità, passione e decisione/impegno, ciascuna con un volto, un peso e un decorso propri. È questa l'intuizione alla base della teoria triangolare dell'amore (1986), una cornice che, nella sua semplicità grafica, prova a restituire la complessità viva delle relazioni strette.

Nella prospettiva di Sternberg, l'intimità raccoglie i sentimenti di vicinanza e connessione: il desiderio di promuovere il benessere dell'altro, la felicità nel tempo condiviso, la fiducia che permette di contare sull'altro nei momenti di bisogno, la comprensione reciproca, la comunicazione profonda. È il "calore" che fa da tessuto alle relazioni importanti, non solo romantiche, ma anche familiari o amicali. La passione introduce l'elemento dell'arousal: le spinte che portano verso il romanticismo, l'attrazione fisica, la consumazione sessuale che, in certi legami, trovano risposta. È il "caldo" dell'amore: rapido a nascere, evidente da sentire, meno governabile consapevolmente.

La decisione/impegno riguarda la scelta di amare (nel presente) e l'impegno a mantenere quell'amore (nel tempo). È la dimensione più "fredda": più stabile e controllabile, capace di sostenere la relazione nei passaggi in cui le altre componenti fluttuano. Non va confusa con la sola responsabilità: qui il termine "impegno" indica una volontà orientata al lungo periodo.

Combinando presenza e assenza delle tre componenti, la teoria abbozza una tassonomia di esperienze amorose riconoscibili. Quando l'intimità è l'unica presente, emergono legami di amicizia e stima; quando domina la passione isolata, si parla di infatuazione, amore a prima vista, intenso ma volatile. L'impegno senza le altre due può descrivere amori "vuoti" che, in alcuni contesti culturali (come certi matrimoni combinati), costituiscono un inizio da cui le altre componenti possono crescere.

Le combinazioni a due componenti restituiscono figure familiari: l'amore romantico (intimità + passione) coniuga confidenza e desiderio; l'amore "amicale" (intimità + impegno) fotografa molte relazioni mature in cui l'attrazione fisica si è attenuata ma il legame resta solido; l'amore "fatuo" (passione + impegno senza intimità) caratterizza i colpi di testa che faticano a trovare stabilità. L'ideale, spesso evocato ma non per questo scontato, è l'amore "consumato": l'equilibrio di intimità, passione e impegno. Raggiungerlo può essere più facile che mantenerlo. La teoria di Sternberg prevede anche un'ottava combinazione, ovvero l'assenza d'amore (assenza di intimità, passione e impegno).

Le tre componenti non viaggiano alla stessa velocità, e questo spiega perché le relazioni cambiano fisiologicamente nel tempo. La passione è la più rapida: cresce in fretta, tocca un picco, poi tende ad abituarsi; se l'oggetto amato si perde, resta per un tempo un "vuoto" che somiglia all'astinenza. L'intimità, al contrario, è spesso più visibile all'inizio, quando l'imprevedibilità dell'altro muove emozioni, e diventa col tempo più silenziosa: non scompare, ma si fa "latente", pronta a riemergere quando la routine viene interrotta. L'impegno tende a consolidarsi gradualmente nelle storie riuscite, fino a stabilizzarsi; cala se la relazione si incrina.

Questa asimmetria temporale suggerisce due accortezze: da un lato, non confondere il calo di manifestazioni emotive con l'assenza di legame (l'intimità può restare alta anche quando è meno "rumorosa"); dall'altro, curare le interruzioni creative della routine come ad esempio cambi di abitudini, spazi condivisi diversi o tempi separati che permettano di "sentire la mancanza" possono riattivare ciò che resta sottotraccia.

Sternberg propone una visualizzazione semplice: l'area del triangolo misura quanta "energia d'amore" c'è; la forma racconta l'equilibrio relativo. Un triangolo grande ed equilatero evoca un amore intenso e bilanciato; forme sbilanciate indicano predominanze (per esempio, passionale ma poco impegnato, oppure molto impegnato ma povero di intimità).

Non esiste però un solo triangolo. Ogni persona ha un triangolo reale (come ama davvero) e uno ideale (come vorrebbe amare/essere amata). In coppia, contano anche l'allineamento tra i due triangoli dei partner e la distanza tra come io mi percepisco e come tu mi percepisci. La soddisfazione nasce dalla sovrapposizione: tra reale e ideale, e tra sé e

altro. Disallineamenti marcati, soprattutto tra come percepisco che l'altro si senta verso di me e come vorrei che si sentisse pesano negativamente sul benessere della relazione.

Infine, ai triangoli "interni" si affianca il triangolo dell'azione: ciò che facciamo per esprimere intimità (condivisione, sostegno, comunicazione), passione (gesti affettivi e sessuali), impegno (fedeltà, perseveranza nelle difficoltà). Le azioni modellano i sentimenti tanto quanto i sentimenti muovono le azioni; e, nella dinamica di coppia, influenzano le percezioni reciproche. Un amore non espresso rischia di non essere riconosciuto.

La cornice triangolare dialoga con ricerche note: l'attrazione fisica pesa molto all'inizio; l'esposizione ripetuta e la similarità favoriscono soprattutto la sfera dell'intimità/gradimento; l'allineamento tra gli ideali e le percezioni sull'altro si associa a maggiore soddisfazione. La teoria chiarisce anche perché romanticismo e "amore in generale" siano difficili da separare empiricamente: le componenti si intrecciano nella vita reale, pur restando distinguibili sul piano concettuale.

Più in generale, la proposta di Sternberg ha il pregio di offrire un linguaggio comune per leggere fenomeni ricorrenti: gli slanci che si spengono, le amicizie che diventano amori, i legami che sopravvivono alla fine dell'attrazione, le crisi che rivelano legami profondi ("intimità latente"), le discrepanze dolorose tra l'amore che si prova e quello che si percepisce di ricevere. Il triangolo non pretende una precisione metrica: la sua utilità sta nel farci vedere, con un colpo d'occhio, quantità, equilibrio e percorso.

1.2 L'idealizzazione del partner nelle relazioni romantiche

L'idealizzazione, secondo Murray et al. (1996a), è un processo sociale e cognitivo in cui una persona, invece di sentirsi limitata dagli attributi reali, a volte deludenti, del partner, può arrivare a vedere il proprio compagno sentimentale attraverso delle "lenti rosa" (rosy filters) o illusioni positive. Murray et al. (2011) propongono un concetto di idealizzazione che consiste in un processo motivato, mentre Salgado (2003) vede l'idealizzazione come uno dei "meccanismi psicologici" che si evidenziano nella fase dell'innamoramento e che cambia la percezione che si ha dell'altro.

1.2.1 Che cos'è l'idealizzazione

Dal punto di vista disciplinare, sono state evidenziate diverse teorie e approcci da parte di differenti autori in diversi punti nel tempo. Murray et al. (1996a, 1996b, 2011), nei

loro molteplici contributi al tema, hanno manifestato che l'idealizzazione è uno stato che fluttua ma che si mantiene; non solo durante le fasi dell'amore romantico, ma anche durante le diverse fasi dell'amore maturo, e che ha un effetto positivo sulla relazione di coppia. A questa teoria di Murray si uniscono autori come Miller (2006) e Fletcher e Kerr (2010). Tuttavia, autori come McNulty e Karney (2004) e Tomlinson (2014) hanno una posizione differente riguardo all'idealizzazione e hanno invece indagato gli effetti negativi che essa comporta. Questi ultimi ammettono che esiste un livello ottimale e un limite per l'idealizzazione e che quando un membro della coppia eccede e arriva a idealizzare l'altro in modo eccessivo, sia a livello di fidanzamento che di matrimonio, può avere conseguenze sfavorevoli per la relazione.

Parallelamente Salgado (2003) afferma che l'idealizzazione è un meccanismo psicologico passeggero, poiché si manifesta solo durante la fase dell'innamoramento ed è praticamente inesistente nella fase dell'amore maturo. Questa apparente contraddizione si spiega distinguendo due diverse forme di idealizzazione: Salgado si riferisce infatti all'idealizzazione cieca ed euforica tipica della prima fase, mentre Murray parla di "illusioni positive" (positive illusions), ovvero la tendenza adattativa a enfatizzare i pregi del partner mantenendo comunque un ancoraggio alla realtà.

Spesso l'essere umano ricorre all'idealizzazione come meccanismo di difesa per distorcere la realtà, configurandosi come un vero e proprio bias cognitivo e adattativo di natura percettiva (Haselton et al., 2005). Approfondire il significato sociale di questo concetto implica analizzare come l'idealizzazione si sviluppi nelle relazioni sentimentali quotidiane, quale ruolo ricopra nei conflitti intrapsichici e nei processi mentali, e quali siano i risvolti comportamentali di tali dinamiche.

Bersheid e Hatfield (1969) e Hatfield e Rapson (1993) affermano che esistono due tipi di amore: l'amore passionale e l'"amore amicale" (companionate love). Il primo è definito da Hatfield e Rapson come un desiderio intenso di unione con un'altra persona, caratterizzato da una forte attrazione. In contrasto, l'amore amicale si caratterizza per un sentimento profondo per qualcuno con il quale si è affini. È il tipo di amore che sorge tra due persone che realmente si preoccupano dell'altro e si basa su intimità e fiducia. Quest'ultimo tipo di amore è quello che si associa all'amore maturo.

L'idealizzazione si configura dunque come un bias cognitivo e percettivo; tuttavia, se portata all'estremo, rischia di alterare eccessivamente l'esame di realtà. Dal punto di vista psichiatrico, infatti, l'amore proviene da un'esaltazione affettiva e, pertanto, tende a distorcere la realtà da quell'entusiasmo. Tuttavia, chi manifesta tale distorsione non ha perso la capacità di giudizio: se posto di fronte all'evidenza dei fatti in modo graduale, il soggetto è solitamente in grado di ridimensionare le proprie aspettative, man mano che l'intensità dell'euforia iniziale sfuma.

1.2.2 Bias cognitivi e illusioni positive

Secondo Taylor e Brown (1988), le illusioni positive possono essere definite come percezioni esagerate di controllo o competenza e un ottimismo irrealistico, che assolvono a un'ampia gamma di funzioni cognitive, affettive e sociali negli esseri umani. Gli stessi autori sottolineano la natura funzionale e adattativa di questi processi: ben distanti dal costituire meccanismi patologici, le illusioni positive risultano associate a un maggiore benessere psicologico e a una migliore qualità dei legami sociali.

Nello stesso solco teorico, Haselton et al. (2005) inquadrano le illusioni positive come un tipo di bias cognitivo-percettivo, mentre altri autori le considerano sostanzialmente sinonimo di idealizzazione. Stein (1982) definisce l'illusione come una percezione che rappresenta l'oggetto percepito in una forma che si discosta dalla realtà, precisando che le illusioni positive possono comunque risultare piacevoli e funzionalmente utili. È importante sottolineare che tali illusioni non sono proiettate soltanto su altre persone, ma nascono in origine da una visione positiva di sé: da questo punto di vista, esse svolgono una funzione adattativa, agendo come meccanismo di protezione dell'autostima e dell'immagine di sé.

Murray et al. (1996a) osservano inoltre che l'idealizzazione consiste propriamente nella creazione di illusioni positive nei confronti del partner, e che tali processi vanno considerati necessari, spiegabili anche in una prospettiva evoluzionistica di cui si darà conto nel paragrafo successivo.

L'idealizzazione riveste un ruolo centrale nell'amore romantico, sia nella fase dell'innamoramento sia in quella dell'amore maturo (o "amore sessuale maturo", secondo la definizione di Capponi, 2013). Secondo una lettura antropologico-evolutiva, le relazioni di coppia avrebbero origine e rilevanza evolutiva nel ruolo che la formazione della coppia, o della famiglia, svolge nella protezione della prole umana, incapace di sopravvivere

autonomamente nei primi anni di vita. Poiché un figlio necessita di almeno quattro anni prima di raggiungere un livello minimo di autosufficienza, si pone il problema di quali meccanismi permettano ai due partner di mantenersi reciprocamente interessati per un periodo così prolungato: è in risposta a questa esigenza evolutiva, secondo Capponi (2013), che si sviluppa il processo di idealizzazione romantica. Tale processo avviene fondamentalmente attraverso uno stato mentale di esaltazione, nel quale i due membri della coppia sperimentano un bisogno reciproco permanente, alimentato dal reciproco stupore che l'uno suscita nell'altro.

A un livello più specifico, Salgado (2003) distingue due meccanismi complementari attraverso cui opera l'idealizzazione: le illusioni proiettate e le illusioni riflesse. Le prime costituiscono un meccanismo di difesa della personalità, attraverso il quale si attribuiscono all'altro, senza sufficiente fondamento, qualità, desideri o stati d'animo fonte di ansia. Nel contesto specifico dell'innamoramento, è importante sottolineare che ciò che viene proiettato sul partner non sono gli aspetti negativi di sé, ma piuttosto gli ideali e i tratti che l'individuo non è riuscito a sviluppare pienamente. Le illusioni riflesse, invece, si mantengono nel tempo durante la relazione, nella misura in cui si tenta di indurre l'altro a cambiare affinché possa continuare a rispecchiare l'ideale originariamente proiettato su di lui o su di lei.

Diversi studi hanno indagato in che misura specifici fattori individuali modellino l'intensità del processo di idealizzazione. Murray et al. (1996a) hanno riscontrato che gli individui con un livello più elevato di autopercezione positiva tendono a idealizzare maggiormente il proprio partner; gli stessi autori hanno inoltre osservato che le persone si dichiarano più soddisfatte della propria relazione quando percepiscono nel partner virtù che quest'ultimo non riconosceva precedentemente in sé stesso.

Se nelle fasi iniziali della relazione l'idealizzazione risulta quasi necessaria, con il tempo essa può trasformarsi in un ostacolo. Taylor e Brown (1988) sostengono la natura funzionale e adattativa delle illusioni positive. È un'idealizzazione eccessiva o irrealistica che comporta, nel lungo periodo, il rischio di una delusione significativa. In questo senso, Capponi osserva che, sebbene l'idealizzazione costituisca un meccanismo chiave dell'innamoramento, essa tende a ridursi considerevolmente nell'amore maturo; qualora la discrepanza tra la percezione idealizzata e la realtà del partner resti eccessiva, ciò si traduce in un vissuto di delusione per entrambe le parti della relazione.

Questa distinzione tra idealizzazione eccessiva e illusioni positive moderate permette di chiarire un'apparente contraddizione presente nella letteratura sull'argomento. Kelly, Huston e Cate (1985) hanno infatti rilevato che le coppie che, prima del matrimonio, mostravano un livello più elevato di idealizzazione reciproca tendono successivamente a sperimentare un disincanto più marcato: un dato che riguarda, nello specifico, forme di idealizzazione particolarmente intensa o irrealistica nella fase prematrimoniale. Coerentemente, uno studio di Tomlinson et al. (2014) ha rilevato che, quando un partner si percepisce come sovra-idealizzato dall'altro, possono manifestarsi effetti negativi sulla relazione, incluso un disincanto precoce; secondo gli autori, la sovra-idealizzazione riguarda specificamente quelle percezioni relative alla valutazione positiva che il partner compie su di noi, quando tale valutazione eccede in modo significativo la nostra stessa autovalutazione positiva.

Diversamente, gli stessi Kelly, Huston e Cate (1985) osservano che, una volta sposate, le coppie che continuano a idealizzarsi reciprocamente in modo moderato risultano più felici di quelle che si limitano ad accettare il partner così com'è: secondo quanto riportato da molte delle coppie coinvolte nello studio, i momenti di difficoltà relazionale risultano più facili da superare quando si tende a enfatizzare le virtù del partner piuttosto che i suoi difetti. Il dato non è dunque in contraddizione con quanto osservato in precedenza, ma suggerisce piuttosto una distinzione tra un'idealizzazione eccessiva e prematura, associata a un rischio di disincanto, e illusioni positive più moderate e sostenibili nel tempo, che risultano invece protettive per la relazione.

A conferma di questa lettura, Murray et al. (1996a) sottolineano che le relazioni tendono a durare più a lungo quando i partner si idealizzano reciprocamente, a condizione che tale idealizzazione si fondi su un sistema di rappresentazione relativamente coerente con la realtà, in grado di sostenerla; ossia, a condizione che la percezione individuale non si discosti eccessivamente dai dati reali. Esiste, in definitiva, una solida evidenza che associa le illusioni positive a specifici aspetti positivi dei legami sociali.

1.2.3 Benefici e rischi dell'idealizzazione

L'idealizzazione del partner produce effetti diversi e in parte contrastanti sulla relazione di coppia, a seconda della sua intensità e del momento in cui interviene. La letteratura consente di distinguere tre aspetti di questo fenomeno: una funzione benefica e

protettiva, un rischio legato ad aspettative irrealistiche, e l'esistenza di un livello ottimale che separa l'una dall'altro.

Diversi studi mostrano come una percezione idealizzata, se moderata, produca effetti positivi sulla qualità e sulla durata della relazione. Miller et al. (2006) hanno riscontrato che i neosposi disposti a vedere nel proprio partner, per quanto imperfetto, la realizzazione del proprio ideale, mostrano una maggiore tolleranza e resistenza nel corso del matrimonio, con un conseguente incremento della soddisfazione coniugale (Murray et al., 2011). Percepire il coniuge in modo più generoso di quanto le sue azioni concrete giustifichino risulta inoltre associato a un aumento del livello di amore percepito nella coppia (Miller et al., 2006).

Sulla stessa linea, Murray et al. osservano che le persone riportano una soddisfazione maggiore proprio nei periodi in cui idealizzano più intensamente il proprio partner, e che chi mostra fin dall'inizio della relazione un livello elevato di idealizzazione irrealistica non sperimenta, nel tempo, i cali di soddisfazione tipicamente osservati in altre coppie. Questi bias percettivi positivi risultano dunque diffusi e rilevanti nelle relazioni di coppia (Fletcher & Kerr, 2010).

Da un punto di vista evolutivo, tali bias possono essere considerati adattativi. Si tratta di una forma di bias cognitivo che consiste nello scostamento sistematico di una valutazione, formulata in un determinato momento, rispetto a un modello di riferimento neutro; secondo Fletcher e Kerr (2010), questa deviazione sarebbe legata alle differenze nei costi e nei benefici associati ai diversi esiti possibili di una relazione romantica, in una prospettiva darwiniana. Già Murray et al. (1996a) avevano stabilito che livelli più elevati di bias positivi nei giudizi che il partner esprime sull'altro predicono, nel tempo, livelli più alti di felicità nella relazione (Fletcher & Kerr, 2010).

A questi effetti positivi si contrappone un secondo filone di ricerca, incentrato sui costi di un'idealizzazione eccessiva. McNulty e Karney (2004) hanno rilevato che le persone che attribuiscono al partner la responsabilità dei problemi di coppia, pur continuando ad aspettarsi ingenuamente un suo comportamento futuro pressoché perfetto, sperimentano nei primi anni di matrimonio un calo della soddisfazione più marcato rispetto a chi mantiene una visione più realistica del partner.

Tomlinson et al. (2014) hanno proposto l'esistenza di un livello ottimale di idealizzazione, situato tra questi due estremi. Un'idealizzazione moderata risulta desiderabile:

fa sentire apprezzato il partner e può generare una motivazione positiva a corrispondere agli standard impliciti nella relazione. Superata una certa soglia, tuttavia, l'idealizzazione eccessiva o sovra-idealizzazione produce effetti opposti: il partner sovra-idealizzato può provare frustrazione nel tentativo di soddisfare aspettative percepite come poco ragionevoli, sentirsi incompreso nelle proprie forze e debolezze reali, e avere l'impressione di non essere conosciuto in profondità. Questo squilibrio può inoltre generare un'asimmetria nell'interdipendenza reciproca della coppia, per cui il membro sovra-idealizzato finisce per sentirsi demotivato a rispondere ai bisogni dell'altro (Tomlinson et al., 2014).

1.2.4 Accuratezza percettiva e idealizzazione

Numerose ricerche sui meccanismi della cognizione sociale hanno dimostrato come le persone cadano continuamente in distorsioni di giudizio (bias). Tra i più comuni ci sono l'errore fondamentale di attribuzione, l'effetto del falso consenso, il bias di conferma e varie tendenze a interpretare la realtà a proprio favore. Una rassegna di Taylor e Brown (1988) ha persino sostenuto che un sottoinsieme di questi inganni della mente, in particolare l'ottimismo irrealistico (la tendenza a vedersi in modo fin troppo positivo, alla "Pollyanna") e la sopravvalutazione del proprio controllo sugli eventi, sia in realtà un indicatore di ottima salute mentale, capace di favorire la felicità personale e la stabilità delle relazioni sociali.

L'idealizzazione rappresenta uno dei processi cognitivi più caratteristici delle relazioni romantiche. Quando un individuo si innamora, infatti, la percezione del partner non dipende esclusivamente dalle sue caratteristiche oggettive, ma viene influenzata anche dalle emozioni, dalle aspettative e dai significati attribuiti alla relazione. Di conseguenza, l'immagine che ciascun partner costruisce dell'altro può risultare più positiva rispetto a quella che formulerebbe un osservatore esterno.

In letteratura, tale fenomeno è stato ampiamente studiato nell'ambito della psicologia delle relazioni intime. Fletcher e Boyes (2007) evidenziano come il dibattito scientifico si sia sviluppato attorno a due prospettive teoriche apparentemente contrapposte. La prima, definita *love is blind*, sostiene che l'amore induca gli individui a percepire il partner attraverso una sorta di "lente positiva", enfatizzandone qualità e punti di forza e minimizzandone i difetti. Secondo questa prospettiva, le illusioni positive non rappresentano semplicemente un errore percettivo, ma costituiscono un meccanismo psicologico funzionale al mantenimento

della relazione, poiché favoriscono il coinvolgimento emotivo, il senso di sicurezza e la stabilità della coppia.

Una seconda prospettiva, definita dagli autori *relationship reality*, propone invece una visione differente. Pur riconoscendo che l'amore possa influenzare il modo in cui il partner viene percepito, tale modello sostiene che gli individui mantengano generalmente una conoscenza sufficientemente accurata della persona con cui condividono la relazione. La capacità di cogliere le caratteristiche reali del partner sarebbe infatti indispensabile per affrontare le difficoltà quotidiane, prendere decisioni importanti e costruire un legame stabile nel tempo.

Il principale contributo di Fletcher e Boyes consiste proprio nel tentativo di conciliare queste due prospettive. Fletcher e Boyes sostengono che idealizzazione e accuratezza non siano necessariamente incompatibili: le persone possono sviluppare una rappresentazione favorevole del partner senza perdere completamente il contatto con la realtà. In altre parole, l'amore porta spesso a interpretare alcune caratteristiche dell'altro in modo più positivo, ma ciò non implica che la percezione sia totalmente distorta o irrealistica. La rappresentazione del partner nasce piuttosto dall'integrazione tra informazioni oggettive, esperienze condivise, aspettative e bisogni emotivi.

Questa interpretazione consente di superare la tradizionale contrapposizione tra illusione e realtà, suggerendo che una moderata idealizzazione possa svolgere una funzione adattiva all'interno della relazione. La tendenza a valorizzare il partner, infatti, può contribuire a rafforzare il legame affettivo senza compromettere la capacità di riconoscerne le caratteristiche reali. Tale prospettiva costituisce il punto di partenza per comprendere il concetto di *positive illusions*, che verrà approfondito nel paragrafo successivo.

Un aspetto particolarmente rilevante affrontato da Fletcher e Boyes riguarda il rapporto tra *bias* e accuratezza percettiva, due concetti che nella letteratura psicologica vengono spesso considerati erroneamente come sinonimi. Gli autori sottolineano come la presenza di un *bias* positivo nei confronti del partner non implichi necessariamente una conoscenza imprecisa o distorta della realtà. Al contrario, una persona può formulare valutazioni complessivamente più favorevoli del partner pur riuscendo a coglierne con accuratezza le caratteristiche fondamentali.

Per chiarire questa distinzione, gli autori propongono di considerare separatamente il livello di positività del giudizio e la sua accuratezza. Il primo riguarda la tendenza a descrivere il partner in termini più favorevoli rispetto a quanto egli stesso farebbe; il secondo riguarda invece la capacità di riconoscere correttamente qualità, tratti di personalità e comportamenti dell'altro. I due aspetti non coincidono necessariamente: è quindi possibile che una persona idealizzi il proprio partner mantenendo comunque una rappresentazione sostanzialmente aderente alla realtà.

Questa prospettiva permette di superare l'idea secondo cui l'idealizzazione sarebbe semplicemente una forma di errore cognitivo. Secondo Fletcher e Boyes, infatti, i giudizi espressi all'interno delle relazioni sentimentali sono il risultato dell'interazione tra le informazioni concretamente disponibili e le convinzioni che ciascun individuo sviluppa nel corso della relazione. Le esperienze condivise, le aspettative reciproche, i ricordi comuni e il significato attribuito al rapporto influenzano inevitabilmente il modo in cui il partner viene interpretato. Di conseguenza, la percezione della persona amata non deriva esclusivamente dall'osservazione dei fatti, ma rappresenta una costruzione cognitiva nella quale elementi oggettivi e soggettivi convivono.

Un ulteriore contributo dell'articolo consiste nell'evidenziare come tale processo non sia necessariamente inconsapevole. Gli autori riportano infatti risultati che suggeriscono come molte persone siano, almeno in parte, consapevoli della tendenza propria e del partner a formulare giudizi più positivi di quanto sarebbe strettamente giustificato dalla realtà. Tale consapevolezza non elimina però il fenomeno dell'idealizzazione. Al contrario, sembra convivere con esso e svolgere una funzione relazionale. In una relazione soddisfacente, infatti, ricevere dal partner una valutazione benevola e rassicurante viene generalmente percepito come un segnale di accettazione, sostegno e vicinanza emotiva.

Per spiegare questa apparente contraddizione, Fletcher e Boyes ipotizzano che la cognizione sociale sia caratterizzata dalla coesistenza di due differenti orientamenti. Da un lato, gli individui sono motivati a comprendere accuratamente la realtà e a raccogliere informazioni attendibili sul partner; dall'altro, sono spinti dal bisogno di preservare il benessere personale e la qualità della relazione attraverso una rappresentazione positiva dell'altro. Questi due sistemi non risultano incompatibili, ma possono alternarsi in funzione delle richieste della situazione. Nelle circostanze quotidiane prevale spesso una visione maggiormente benevola del partner, mentre quando la relazione richiede decisioni importanti

o si trova ad affrontare situazioni particolarmente critiche, gli individui tendono a ricercare valutazioni più realistiche e obiettive.

Nelle conclusioni, gli autori propongono quindi una sintesi delle due prospettive teoriche inizialmente presentate. L'amore non rende completamente ciechi, ma neppure lascia inalterata la percezione della realtà. Le persone sembrano infatti capaci di mantenere contemporaneamente una rappresentazione positiva del partner e una conoscenza sufficientemente accurata delle sue caratteristiche. L'idealizzazione, pertanto, non costituisce necessariamente un ostacolo al funzionamento della relazione, ma può rappresentare una risorsa psicologica che favorisce il mantenimento del legame affettivo senza compromettere del tutto il contatto con la realtà.

1.3 Le illusioni positive e il loro ruolo nella relazione di coppia

Un contributo fondamentale alla letteratura sulle illusioni positive è quello di Murray et al. (1996). Fino a quel momento, gran parte della psicologia sociale riteneva che la soddisfazione duratura in una relazione dipendesse dalla capacità dei partner di comprendere realisticamente i reciproci pregi e difetti. Gli autori si propongono invece di verificare l'ipotesi opposta: che sia proprio l'idealizzazione del partner, e non l'accuratezza percettiva, a produrre effetti benefici e duraturi sulla relazione. A tal fine, conducono uno studio longitudinale che segue lo sviluppo di un campione di coppie nel corso di un anno.

1.3.1 Le basi teoriche dello studio di Murray

Secondo Murray e colleghi, le illusioni positive rispondono a una fondamentale esigenza adattativa per chi vive una relazione di coppia. Nelle fasi iniziali di una storia d'amore, i pregi percepiti nel partner agiscono da fattore di attrazione, generando sentimenti di speranza e sicurezza che non sempre corrispondono a un quadro realistico e completo dell'altro. Con il progredire della relazione, tuttavia, l'interazione si estende a domini più ampi e potenzialmente conflittuali, ed emergono inevitabilmente i limiti reali del partner; anche nel matrimonio, nuove sfere di responsabilità condivisa, come ad esempio la gestione dei figli e il lavoro, continuano a portare alla luce fonti di negatività e conflitto. Questi confronti con la realtà rischiano di minacciare il senso di sicurezza affettiva della persona, alimentando il dubbio che il partner non sia, in fondo, quello giusto. Tali dubbi risultano particolarmente insidiosi perché tendono a manifestarsi proprio nel momento in cui la persona ha già

investito considerevolmente nella relazione, e dunque quando i costi di un'eventuale rottura sono più elevati per la presenza di figli, o per la scarsità di alternative percepite.

La semplice consapevolezza dei limiti strutturali del partner non offre, in questo senso, strumenti cognitivi sufficienti per contenere l'ansia da vulnerabilità: sapere con precisione che il proprio partner è, per esempio, poco espansivo e testardo non riduce di per sé l'incertezza emotiva legata al legame. Per preservare un senso di sicurezza affettiva, le persone avrebbero dunque bisogno di costruire una narrazione capace di valorizzare le virtù del partner e minimizzarne i difetti. Sulla base di queste premesse, gli autori ipotizzano che le persone soddisfatte e fiduciose nella relazione tendano a costruire una rappresentazione del partner piuttosto idealizzata, per quanto ancora in parte vincolata alla realtà.

Per operationalizzare il grado di idealizzazione, Murray et al. (1996) adottano un modello concettuale di tipo regressivo, in cui la percezione che una persona ha del proprio partner viene scomposta in due componenti distinte: una quota di varianza condivisa, corrispondente alla "realtà" del partner così come emerge dall'autopercezione di quest'ultimo, e una quota di varianza residua positiva, corrispondente all'"illusione", ossia l'insieme delle qualità che l'osservatore attribuisce al partner ma che il partner non riconosce in sé stesso. Analisi precedenti degli stessi autori avevano già mostrato che le impressioni sul partner riflettono costantemente un misto di queste due componenti, sia nelle coppie di fidanzati che in quelle sposate, e che la componente illusoria risulta associata all'immagine di sé e agli ideali della persona osservatrice: quanto più elevata è l'autostima e quanto più ambiziosi sono gli ideali personali, tanto maggiore tende a essere l'idealizzazione del partner. È importante sottolineare che questo effetto di proiezione non si spiega semplicemente con il fatto che le persone con maggiore autostima abbiano partner oggettivamente più facili da idealizzare, né con una generale tendenza a percepire chiunque in modo positivo: l'idealizzazione emerge in modo sistematico anche quando si utilizza come parametro di realtà l'autopercezione del partner, essa stessa tendenzialmente positiva.

Lo stesso studio preliminare aveva inoltre mostrato che la soddisfazione relazionale risultava più elevata in due condizioni specifiche: quando l'osservatore riconosceva nel partner virtù che il partner stesso non si attribuiva (illusioni proiettate), e quando era l'osservatore stesso a essere idealizzato dal partner, ossia quando quest'ultimo guardava oltre le fragilità percepite dall'osservatore per coglierne il meglio (illusioni riflesse). Al contrario, la

semplice comprensione accurata dell'opinione che il partner aveva di sé raramente risultava predittiva della soddisfazione.

Murray et al. (1996) delineano due possibili scenari teorici circa gli effetti a lungo termine dell'idealizzazione. Il primo, definito modello della delusione, ipotizza che le illusioni positive offrano solo una sicurezza temporanea, destinata a essere smentita da una realtà più dura con il trascorrere del tempo. A sostegno di questa lettura pessimistica, gli autori richiamano ricerche precedenti secondo cui le coppie di fidanzati inizialmente più innamorate risultavano, dopo il matrimonio, quelle che subivano il calo più marcato del sentimento amoroso, e secondo cui i conflitti che, prima del matrimonio, incidevano poco su amore e soddisfazione, dopo il matrimonio predicevano invece un calo significativo della soddisfazione stessa. In questa prospettiva, l'idealizzazione fornirebbe un falso senso di sicurezza che potrebbe addirittura amplificare il rischio di delusione futura, rendendo le persone meno consapevoli di incompatibilità reali o portandole a scoprire, con l'aumentare dell'intimità, quanto il partner sia distante dagli ideali talvolta poco realistici inizialmente proiettati su di lui.

Il secondo scenario, definito modello della profezia che si autorealizza (*wish-fulfillment model*), ipotizza al contrario che le illusioni positive possano produrre effetti benefici duraturi, aiutando le persone a tollerare le delusioni nel tempo e, in un certo senso, a costruire attivamente la relazione desiderata. A supporto di questa ipotesi, gli autori citano ricerche secondo cui le relazioni di fidanzamento tendono a durare più a lungo e a restare soddisfacenti quando i partner si percepiscono reciprocamente come più desiderabili di qualsiasi alternativa concepibile, e secondo cui, anche nel matrimonio, la positività sembra moderare gli effetti della negatività: le coppie sposate tendono a restare unite e appagate quando le interazioni positive superano quelle negative in un rapporto di almeno cinque a uno, e le mogli neo-sposate risultano meno turbate dalle lamentele del marito quando queste si manifestano all'interno di un clima relazionale caldo e affettuoso.

Sulla base di queste considerazioni, gli autori delineano tre ipotesi distinte circa il modo in cui le illusioni positive potrebbero produrre effetti autorealizzanti sulla relazione. La prima, l'ipotesi del cuscinetto (*buffering hypothesis*), sostiene che l'idealizzazione del partner funga da protezione contro le conseguenze negative dei primi dubbi e conflitti che emergono nella coppia, consentendo alla relazione di resistere anche in presenza delle prime difficoltà. La seconda, l'ipotesi della trasformazione (*transformation hypothesis*), sostiene che

idealizzare il partner induca le persone a reinterpretare progressivamente il significato di eventuali difetti o episodi di conflitto, riducendone il peso percepito nel tempo e contribuendo così ad aumentare la soddisfazione futura e a contenere sia i conflitti sia l'ambivalenza. La terza, l'ipotesi dell'apprezzamento riflesso (*reflected appraisal hypothesis*), ipotizza infine che le persone possano finire per costruire concretamente la relazione desiderata, modellando il comportamento del partner affinché diventi coerente con l'immagine positiva a lui attribuita, anche attraverso forme implicite di sollecitazione.

Secondo gli autori, tuttavia, alcune minacce riescono comunque a insidiare anche le coppie più innamorate. Tale vulnerabilità si spiega alla luce del profondo legame esistente tra l'immagine che si ha di sé e quella che si costruisce del partner, un nodo teorico centrale anche nella teoria dell'attaccamento. Le persone con un'immagine di sé più negativa, e dunque con una minore autostima, incontrerebbero maggiori difficoltà a idealizzare il partner e, di conseguenza, tenderebbero a trattarlo con minore generosità percettiva. Poiché la possibilità di idealizzare dipende inoltre dal livello di autostima del partner idealizzato, risulta infatti difficile continuare a idealizzare una persona le cui parole e azioni contraddicano costantemente l'immagine positiva che le viene attribuita, gli autori si aspettano che, con il trascorrere del tempo, il ruolo dell'autostima di entrambi i partner diventi progressivamente più rilevante, finendo in parte per limitare i benefici altrimenti associati alle illusioni positive.

1.3.2 Metodo e risultati dello studio longitudinale

Lo studio ha seguito 121 coppie di fidanzati (non sposati) dell'Università di Waterloo per la durata di un anno, con tre momenti di rilevazione: un incontro iniziale (Tempo 1), un primo richiamo telefonico dopo 4-5 mesi (Tempo 2) e un secondo richiamo dopo 11-12 mesi dall'inizio dello studio (Tempo 3). L'età media dei partecipanti era di 19,5 anni e la durata media della relazione, al momento dell'ingresso nello studio, era di circa 19 mesi; la maggior parte delle coppie (118 su 121) si descriveva come impegnata in una relazione esclusiva. Nel corso dell'anno, 43 coppie (circa il 35% del campione) si sono lasciate, un dato che ha permesso agli autori di analizzare anche il legame fra illusioni positive e stabilità della relazione.

Al Tempo 1, i partecipanti hanno descritto se stessi, il proprio partner, il partner "ideale" e il partner "tipico" su una serie di caratteristiche interpersonali positive e negative (ad esempio gentile e affettuoso, comprensivo, critico e giudicante), utilizzando una scala

derivata dal modello del "cerchio interpersonale". Hanno inoltre completato misure di benessere relazionale come soddisfazione, ambivalenza e conflitto, nonché, al Tempo 1 e al Tempo 3, una misura dello stile di attaccamento; al Tempo 3 è stata raccolta anche una misura di "ambivalenza di tratto", relativa al grado di incertezza sul reale valore delle qualità attribuite al partner. Le stesse misure, in versione abbreviata, sono state riproposte, per chi era ancora in coppia, ai due successivi momenti di rilevazione telefonica.

Dal punto di vista statistico, gli autori hanno utilizzato modelli di equazioni strutturali per scomporre la percezione che ciascun partner aveva dell'altro in tre componenti: una componente di "realità" (quanto la percezione rispecchia l'autopercezione del partner), una componente di "proiezione" (quanto la percezione rispecchia l'immagine di sé e gli ideali della persona stessa) e una componente di errore/varianza non spiegata. Questo approccio ha permesso di calcolare specificamente le illusioni "proiettate" (quanto una persona idealizza il proprio partner) e le illusioni "riflesse" (quanto una persona è, a sua volta, idealizzata dal partner).

Una prima serie di analisi, condotta separatamente in ciascuna delle tre fasi dello studio, ha confermato ripetutamente che le impressioni sul partner riflettevano una combinazione di realtà e illusione: da un lato le percezioni rispecchiavano in parte le reali qualità (auto-percepite) del partner, dall'altro erano fortemente influenzate dalla proiezione dell'immagine di sé e degli ideali della persona. Le persone con una maggiore stima di sé e ideali più elevati costruivano immagini più idealizzate del partner; chi aveva una minore stima di sé e ideali meno esigenti si mostrava invece meno generoso nelle proprie rappresentazioni.

Il risultato più rilevante riguarda tuttavia il legame fra illusioni e soddisfazione: in tutte le tre fasi dello studio, le persone risultavano più felici nella relazione quando idealizzavano il proprio partner, e altrettanto più felici quando erano loro stesse a essere idealizzate. Gli effetti diretti degli ideali stessi e delle immagini di sé sulla soddisfazione non erano invece significativi, il che suggerisce che non corrispondere agli ideali del partner non compromette di per sé, nell'immediato, la soddisfazione. Solo un effetto legato alla "realità" del partner è emerso al Tempo 1: le persone erano meno felici quando il partner attribuiva a se stesso virtù che esse non riuscivano a riconoscergli.

Le stesse analisi hanno mostrato che idealizzare il partner ed essere idealizzati predicevano, in modo coerente, minori conflitti e minore ambivalenza, anche controllando

per la soddisfazione complessiva — un'evidenza che suggerisce un ruolo autonomo delle illusioni positive, distinto dal semplice sentirsi felici nella relazione. La comprensione accurata del partner (l'auto-verifica, ossia il fatto che il partner venga percepito esattamente come si vede lui stesso) non predicava invece in modo consistente la soddisfazione, né in senso positivo né negativo, contraddicendo le aspettative della teoria dell'auto-verifica, secondo cui le persone dovrebbero desiderare di essere comprese e confermate nella propria vera identità. Anche a livello di singoli tratti specifici di personalità, i risultati sono rimasti coerenti con l'idea che l'idealizzazione, più che la comprensione accurata, sia associata a un maggiore benessere, sebbene con qualche eccezione: comprendere il profilo specifico di autopercezione del partner sembrava diventare più importante con il passare del tempo, specialmente per la comprensione, da parte delle donne, dell'immagine di sé degli uomini.

Una seconda serie di analisi ha verificato se le illusioni vissute all'inizio della relazione fossero collegate alla stabilità della coppia dopo un anno. Né le qualità "reali" dei partner né la mancata corrispondenza agli ideali predicavano la stabilità della relazione; le illusioni positive, invece, sì: le relazioni avevano più probabilità di durare quando i partner si erano idealizzati a vicenda in misura maggiore all'inizio dello studio. Un'analisi più approfondita ha mostrato che questo effetto era interamente mediato dalla soddisfazione iniziale: le persone più soddisfatte all'inizio avevano meno probabilità di lasciarsi, e controllando per la soddisfazione le illusioni positive perdevano significatività statistica nel predire la stabilità.

Analisi successive hanno tuttavia chiarito che le illusioni positive avevano un contributo autonomo e specifico. Verificando se il legame fra i primi segnali di negatività, come ad esempio conflitti, stili di conflitto distruttivi, ambivalenza, e la successiva rottura della relazione fosse più debole in presenza di illusioni positive più forti, i risultati hanno confermato questa funzione di cuscinetto per gli uomini: conflitti e ambivalenza frequenti predicavano un maggior numero di rotture quando gli uomini avevano un basso livello di illusioni, ma questo legame si attenuava in presenza di idealizzazione moderata e scompariva del tutto quando l'idealizzazione maschile era molto forte. Le coppie restavano dunque insieme anche in presenza di motivi di dubbio, purché le illusioni degli uomini fossero sufficientemente forti; l'effetto risultava significativo anche controllando per la soddisfazione iniziale, il che suggerisce una funzione compensativa autonoma dell'idealizzazione, distinta dal semplice sentirsi soddisfatti della relazione. Un effetto analogo di protezione è stato riscontrato, a livello di singoli tratti specifici, quando le illusioni riguardavano proprio i tratti

su cui la persona nutriva dubbi o incertezze. Comprendere accuratamente le reali qualità del partner non ha mostrato invece alcun effetto, né benefico né dannoso, sulla stabilità della relazione.

Anche fra le coppie rimaste insieme, il trascorrere del tempo ha comportato un certo calo generale della soddisfazione e un aumento della frequenza dei conflitti; le persone che più avevano idealizzato il proprio partner risultavano tuttavia meno vulnerabili a questo declino. I risultati confermano in gran parte questa aspettativa, sebbene con alcune differenze tra generi: per le donne, idealizzare maggiormente il partner al Tempo 1 prediceva una maggiore soddisfazione relativa a fine anno; per gli uomini l'effetto era nella stessa direzione ma non raggiungeva la significatività statistica. Essere idealizzati, al contrario, non prediceva cambiamenti di soddisfazione né per gli uomini né per le donne.

Gli effetti dell'idealizzazione sono risultati particolarmente forti, e più coerenti fra generi, sui cambiamenti nella frequenza e nella gravità dei conflitti e nei livelli di ambivalenza: sia idealizzare il partner che essere idealizzati predicevano, nel tempo, conflitti meno frequenti e meno distruttivi e una minore ambivalenza, con effetti che restavano significativi anche controllando per la soddisfazione iniziale di entrambi i partner. L'idealizzazione risultava così funzionare come un meccanismo di attenuazione cognitiva, capace di contestualizzare le criticità del partner senza far emergere dubbi profondi sui suoi reali pregi e difetti. Anche in questo caso sono emersi alcuni effetti legati alla realtà: la soddisfazione, l'ambivalenza e i conflitti tendevano a peggiorare, nel tempo, quando il partner (o la persona stessa) aveva un'immagine di sé più negativa o autocritica, e a migliorare quando l'immagine di sé era più positiva.

Una delle scoperte più originali dello studio riguarda la possibilità che le persone arrivino letteralmente a "costruire" il partner idealizzato che percepiscono. Questo fenomeno è definito apprezzamento riflesso (*reflected appraisal*). Contrariamente a quanto sostenuto da altri autori (Swann e colleghi), secondo cui le persone tendono a resistere ai complimenti "immotivati" e a restare aggrappate alla propria immagine di sé, i risultati mostrano che, con il passare del tempo, gli individui arrivano effettivamente a condividere le visioni idealizzate che il partner ha di loro: essere idealizzati al Tempo 1 prediceva cambiamenti più positivi nella propria immagine di sé nei mesi successivi, un effetto significativo anche controllando per la soddisfazione della persona stessa e del partner.

Questo effetto si rifletteva sia sull'autostima generale sia, specificamente nel campione femminile, sui pattern di attaccamento: le donne mostravano un incremento della sicurezza affettiva proporzionale al livello di idealizzazione ricevuto dal partner nelle prime fasi della relazione. Nel corso del tempo, le persone sembravano dunque interiorizzare lo sguardo idealizzante del partner, trasformando progressivamente la percezione dei propri limiti nell'immagine valorizzata ed elevata che l'altro rimandava loro.

Nonostante questi effetti autorealizzanti, gli autori sottolineano che alcune componenti di realtà riuscivano comunque a farsi strada nelle percezioni degli innamorati nel corso della relazione. L'immagine idealizzata dell'altro tendeva infatti a subire un processo di accomodamento, allineandosi progressivamente a come il partner vedeva sé stesso: se l'autostima o l'autopercezione di un membro della coppia peggiorava, anche la valutazione espressa dall'altro diventava meno idealizzata, e viceversa. Questo adattamento alla realtà si è rivelato più pronunciato negli uomini, le cui percezioni della compagna risultavano più sensibili ai cambiamenti effettivi rispetto a quelle delle donne.

Un secondo meccanismo di autocorrezione riguarda gli ideali stessi: più che essere gli ideali a guidare e vincolare la percezione del partner, sembra che siano piuttosto le impressioni iniziali sul partner a ridefinire gli ideali nel tempo. Chi inizialmente vedeva più virtù nel proprio partner tendeva a mantenere ideali elevati; chi ne vedeva meno, tendeva a ridurre progressivamente le proprie aspettative ideali. Questo meccanismo, secondo gli autori, costituisce una forma di razionalizzazione a posteriori e autoprotettiva, per cui le persone finiscono per definire come ideali proprio le qualità che percepiscono nel loro partner reale.

Gli autori discutono infine una serie di spiegazioni alternative, per escludere che i risultati riflettano semplici artefatti di misurazione. In primo luogo, escludono che il beneficio apparente delle illusioni derivi semplicemente dall'avere un partner particolarmente modesto o poco sicuro di sé: al contrario, le prove disponibili indicano che le persone tendono più all'autovalorizzazione che alla modestia eccessiva, e che una maggiore umiltà del partner era associata a un peggioramento, non a un miglioramento, del benessere della persona. In secondo luogo, discutono la possibilità che l'idealizzazione rifletta semplicemente un maggiore discernimento verso relazioni oggettivamente migliori, concludendo che la spiegazione più plausibile resta quella per cui le illusioni positive funzionano come una sorta di profezia che si autoavvera nel tempo, portando le persone a costruire attivamente il tipo

di partner e di relazione che avevano immaginato. In terzo luogo, escludono che i risultati siano dovuti a una generale tendenza delle persone a descrivere la propria relazione in modo socialmente desiderabile, poiché i benefici dell'idealizzazione restano significativi anche controllando per queste tendenze e anche su un indicatore comportamentale difficilmente manipolabile, come la stabilità stessa della relazione.

Gli autori sottolineano infine il ruolo cruciale dell'autostima e dei modelli di sé: le persone con un'immagine di sé più sicura e positiva risultavano più generose nelle proprie rappresentazioni del partner e più capaci di sostenerle nel tempo, mentre le insicurezze personali rappresentavano una fonte di vulnerabilità latente per la relazione. Concludono suggerendo che le ricerche future dovrebbero esplorare più a fondo quali tipi di narrazioni costruite dagli innamorati per gestire i limiti del partner siano più capaci di sostenere l'idealizzazione nel tempo, e quali, al contrario, lascino le persone più vulnerabili alla disillusione.

1.3.3 Lo studio di Miller, Niehuis e Huston (2006)

Uno dei temi più discussi nello studio delle relazioni di coppia riguarda la tendenza delle coppie nei primi mesi di matrimonio a idealizzare il proprio partner, ossia a percepirlo in modo più favorevole di quanto i fatti oggettivi della relazione lascerebbero supporre. Già negli anni Trenta, Waller (1938) aveva descritto questo fenomeno come un meccanismo potenzialmente dannoso per la stabilità della coppia: durante il fidanzamento i partner tendono a gestire strategicamente l'immagine di sé (impression management) e ad attribuire la qualità della relazione a virtù personali dell'altro; con il matrimonio, tuttavia, l'affettività tenderebbe a diminuire, i conflitti a emergere, e le immagini reciproche a farsi più realistiche e meno lusinghiere, aprendo la strada alla disillusione. Miller et al. (2006) si propongono di verificare empiricamente se questa lettura pessimistica sia corretta, oppure se, al contrario, l'idealizzazione iniziale possa fungere da fattore protettivo, aiutando i coniugi a mantenere nel tempo il proprio sentimento d'amore.

Su questo punto la letteratura precedente si divide in due posizioni. Da un lato, alcuni autori (Brickman, 1987) ritengono che sia proprio nella fase di maggiore investimento relazionale che le illusioni comincino a incrinarsi, portando a delusione. Dall'altro lato, autori come Brehm (1988) sostengono che l'emergere dei limiti del partner possa in realtà rafforzare il processo di idealizzazione: chi ha investito molto in una relazione sarebbe portato a

interpretare i segnali negativi in modo da preservare un'immagine positiva del partner, ad esempio esagerando l'importanza dei suoi pregi, minimizzando i difetti, o riformulando i limiti come parte integrante di una virtù più ampia.

Ciò che rende originale il contributo di Miller et al. (2006) è la distinzione tra due meccanismi potenzialmente responsabili dell'idealizzazione, che gli approcci precedenti non erano in grado di scomporre: un processo comportamentale, per cui il partner si comporta effettivamente meglio di quanto la sua stessa descrizione di sé farebbe supporre, e un processo cognitivo, per cui è la persona osservatrice a interpretare in modo più generoso di quanto giustificato il comportamento reale del partner. Per isolare questa seconda componente, gli autori propongono di utilizzare come termine di paragone non l'auto-descrizione del partner, ma la percezione che la persona stessa ha del suo comportamento quotidiano.

Lo studio persegue quindi quattro obiettivi: definire operativamente le illusioni positive come tendenza a percepire il partner come più gradevole di quanto atteso sulla base dei comportamenti, positivi e negativi, riferiti dalla persona stessa; verificare il legame, fino a quel momento poco indagato, tra illusioni positive e amore nella fase iniziale del matrimonio; analizzare come tali illusioni si associno alla stabilità o al mutamento del sentimento d'amore nel tempo; ed esaminarne infine le conseguenze lungo un arco di tredici anni di matrimonio.

Gli autori concentrano l'analisi sulla dimensione dell'amabilità (agreeableness), una delle cinque grandi dimensioni di personalità, ritenuta la più direttamente legata alla motivazione a mantenere relazioni interpersonali positive: le persone amabili tendono a reagire ai conflitti in modo più costruttivo, a mettere in atto meno comportamenti disturbanti per il partner e a essere percepite come più supportive. Il modello ipotizza che la percezione dell'amabilità del partner sia funzione dei comportamenti amabili e non amabili effettivamente osservati (e della loro interazione), e che le illusioni positive corrispondano alla quota di questa percezione che eccede quanto previsto da tali comportamenti.

Per stimare questo eccesso, gli autori adottano un approccio a due stadi (Two-Stage Least Squares, 2SLS). Nel primo stadio, i comportamenti amabili e sgradevoli riferiti quotidianamente dai partecipanti vengono utilizzati per calcolare un valore atteso di amabilità percepita, ossia il livello di amabilità che ci si aspetterebbe di osservare sulla sola base dei comportamenti effettivamente riportati. Nel secondo stadio, questo valore atteso viene

confrontato con l'amabilità realmente percepita dal partecipante, misurata attraverso una valutazione globale di tratti di personalità; lo scarto residuo tra le due misure, ovvero la parte di percezione che il comportamento riferito non è in grado di spiegare, costituisce il punteggio di illusione positiva, utilizzato in tutte le analisi successive.

Il campione era costituito da 168 coppie nei primi mesi di matrimonio, coinvolte in uno studio longitudinale in quattro fasi, durato tredici anni: entro i primi due mesi di matrimonio (Fase 1), a un anno (Fase 2), a due anni (Fase 3) e a circa tredici anni (Fase 4). Le coppie erano state selezionate tra quattrocento coppie idonee individuate tramite le licenze di matrimonio in quattro contee rurali della Pennsylvania centrale, con un tasso di adesione del 42%. Il campione era prevalentemente bianco (99%), con un'età media al matrimonio di 21 anni per le mogli e 24 per i mariti. Il divorzio ha rappresentato la principale causa di abbandono dello studio: 10 coppie (7%) risultavano separate o divorziate entro la Fase 2, 14 (8%) entro la Fase 3 e 56 (33%) entro la Fase 4.

In ciascuna fase sono state condotte interviste faccia a faccia, separatamente per marito e moglie, per rilevare l'amore percepito e la percezione dell'amabilità del partner; quest'ultima è stata misurata tramite sette tratti di personalità (piacevole, allegro, amichevole, felice, tranquillo, paziente, comprensivo). Nella Fase 1 sono state inoltre condotte nove interviste telefoniche diarie ravvicinate nel tempo, nelle quali i partecipanti riferivano la frequenza quotidiana di sette comportamenti amabili (ad esempio aver espresso approvazione, aver mostrato affetto fisico) e di comportamenti sgradevoli (mostrare rabbia, criticare) messi in atto dal partner. L'amore per il partner è stato misurato in tutte le fasi con la scala tratta dal questionario sulle relazioni di Braiker e Kelley (1979).

Il modello di stima si è rivelato valido sia per i mariti che per le mogli, con alcune differenze di genere: per i mariti, l'amabilità percepita risultava associata sia ai comportamenti positivi che a quelli negativi del partner, senza un effetto di interazione tra i due; per le mogli, l'amabilità percepita dipendeva soprattutto dai comportamenti positivi, mentre l'impatto di quelli negativi si attenuava quando il marito si comportava in modo molto amabile — un effetto cuscinetto coerente con la letteratura sul ruolo protettivo dell'affetto nei confronti della negatività coniugale.

Sul piano dell'associazione fra illusioni e amore, le illusioni rilevate nei primi mesi di matrimonio risultavano associate positivamente sia al proprio livello di amore sia a quello del

partner: chi idealizzava il coniuge risultava più innamorato, e chi era idealizzato riceveva a sua volta un beneficio in termini di amore ricevuto. Sul piano longitudinale, sebbene l'amore per il partner si sia mostrato relativamente stabile nel tempo, le illusioni iniziali risultavano associate a un minor declino del sentimento d'amore, proprio e del partner, lungo l'intero arco dei tredici anni — un effetto di dimensioni contenute e solo marginalmente significativo, ma coerente nelle diverse fasi dello studio.

Un risultato di particolare rilievo teorico riguarda invece la stabilità del matrimonio: le illusioni positive rilevate nei primi mesi non risultavano associate alla probabilità di separazione o divorzio in nessuna delle fasi analizzate. Questo dato contrasta con quanto osservato nelle coppie di fidanzati non sposati (Murray et al., 1996), nelle quali un basso livello di illusioni prediceva effettivamente una maggiore probabilità di rottura.

Questo scarto tra i due studi trova una spiegazione plausibile nel concetto di impegno strutturale (structural commitment), ossia nell'insieme di vincoli legali, economici, sociali e valoriali che, nel matrimonio, mantengono la relazione in essere indipendentemente dal livello di soddisfazione affettiva provata dai coniugi. A differenza del fidanzamento, in cui la rottura della relazione comporta barriere relativamente contenute, il matrimonio implica costi di uscita significativamente più elevati. Ne consegue che un declino del sentimento d'amore, per quanto reale e misurabile, può non essere sufficiente a determinare da solo la decisione di divorziare: le illusioni positive continuerebbero dunque a esercitare una funzione protettiva sulla qualità soggettiva della relazione senza tuttavia incidere sulla probabilità stessa di scioglimento del vincolo coniugale, la cui stabilità dipenderebbe in misura maggiore da questi fattori strutturali esterni all'idealizzazione.

Gli autori sottolineano inoltre che il proprio studio, concentrandosi su un processo essenzialmente cognitivo di idealizzazione, non esclude l'esistenza di processi propriamente comportamentali, in cui è il comportamento reale del partner (più positivo del previsto) a generare direttamente un'immagine favorevole. Le qualità reali dei partner, precisano gli autori, continuano comunque a incidere significativamente sulla relazione: idealizzazione, accuratezza di giudizio e affetto possono in linea di principio coesistere nella stessa coppia.

Lo studio presenta però alcuni limiti metodologici. In primo luogo, i tratti di personalità utilizzati per misurare la percezione di amabilità non corrispondevano perfettamente, per grado di specificità, ai singoli comportamenti diaristici raccolti, il che

potrebbe aver limitato la quota di varianza spiegata dal modello. In secondo luogo, ai partecipanti non era stato chiesto esplicitamente di riferire i propri giudizi di personalità al solo contesto coniugale: è quindi possibile che alcune valutazioni riflettessero il comportamento del partner anche in altri ambiti relazionali, a differenza dei dati diaristici, specifici alla sola relazione di coppia.

Una soluzione potrebbe essere collegare più direttamente le misure di illusione ai meccanismi cognitivi già documentati in letteratura (minimizzazione dei difetti, riformulazione dei limiti in virtù) per verificare empiricamente che siano proprio questi i processi attraverso cui si costruisce, nel tempo, un'immagine idealizzata del partner.

Capitolo II: Il Cinema come Costruttore di Miti Relazionali

Il cinema non si limita a rappresentare le relazioni romantiche ma agisce come un vero e proprio dispositivo psicologico in grado di plasmare e codificare i miti che strutturano l'immaginario dell'amore romantico. È però necessario chiarire attraverso quali meccanismi questa costruzione avvenga a livello percettivo e inconscio.

Per la psicologia dell'amore romantico rappresentato sullo schermo i film che raccontano storie d'amore non offrono allo spettatore un semplice resoconto di una relazione tra due soggetti, ma un dispositivo di identificazione asimmetrico. Il pubblico è invitato a desiderare attraverso lo sguardo del protagonista maschile e a identificarsi con la sua traiettoria di conquista. Il "mito relazionale" che il cinema classico trasmette, ovvero l'amore come conquista, la donna come premio o mistero da svelare, l'uomo come agente attivo, trova qui una spiegazione strutturale e non semplicemente contenutistica: lo sguardo della macchina da presa e il montaggio costruiscono la posizione di chi guarda e, con essa, l'idea stessa di ciò che l'amore romantico "deve" essere.

2.1 La prospettiva psicoanalitica: Laura Mulvey e l'architettura dello sguardo maschile (*male gaze*)

Un contributo fondamentale è quello offerto da Laura Mulvey (1975) nel suo saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. L'autrice utilizza la psicoanalisi per comprendere dove e come la fascinazione per il cinema sia rafforzata da modelli di fascinazione preesistenti, già all'opera all'interno del soggetto individuale e delle formazioni sociali che lo hanno plasmato.

Mulvey analizza il modo in cui il cinema riflette, rivela e gioca sull'interpretazione eterosessuale e socialmente stabilita della differenza sessuale, un'interpretazione che controlla la produzione delle immagini, le modalità erotiche del male gaze e la struttura stessa dello spettacolo. Nello specifico, individuando nella scopofilia freudiana e nel processo di identificazione speculare lacaniano i due meccanismi fondamentali della fruizione, l'autrice mostra come il cinema narrativo classico organizzi e orienti lo sguardo dello spettatore.

Il cinema *mainstream* hollywoodiano ha storicamente strutturato il piacere visivo lungo un asse binario e asimmetrico: da un lato uno sguardo attivo, sadico-voyeuristico, associato

alla figura maschile; dall'altro una condizione passiva di *to-be-looked-at-ness*, ovvero l'essere costituzionalmente oggetto-di-sguardo, attribuita alla figura femminile. Questa polarizzazione costituisce l'architettura profonda della narrazione filmica: l'uomo è il motore dell'azione, colui attraverso cui la storia "accade" e con cui lo spettatore è chiamato a identificarsi; la donna, al contrario, tende a "congelare" il flusso narrativo nei momenti di contemplazione erotica, per essere poi ricondotta all'interno della trama solo in funzione del desiderio, della paura o della cura che suscita nel protagonista maschile.

Questa tensione profonda tra spettacolo visivo e progressione della trama trova soluzioni tecniche concrete nel cinema classico. Una prima via d'uscita è rappresentata da ciò che Molly Haskell definisce *buddy movie*, in cui la carica erotica viene trasferita sul legame tra due protagonisti maschili, eludendo la necessità di gestire la presenza femminile. Un altro dispositivo è quello della *showgirl*: l'inserimento di un personaggio che si esibisce all'interno della narrazione (in numeri musicali o canori) consente di far coincidere lo sguardo del pubblico in sala con quello dei personaggi maschili sullo schermo senza spezzare la verosimiglianza. Alcuni esempi sono apparizioni di Marilyn Monroe in *La magnifica preda* (*River of No Return*, 1954) o di Lauren Bacall in *Acque del Sud* (1944). Infine, la frammentazione del corpo femminile tramite il primo piano (dalle gambe di Marlene Dietrich al volto di Greta Garbo) distrugge l'illusione di profondità spaziale e trasforma l'immagine in un'icona feticistica, piatta e sottratta alla narrazione.

Mulvey individua inoltre due strategie con cui il cinema gestisce l'ambivalenza suscitata dalla figura femminile, che è al tempo stesso oggetto di desiderio e, psicoanaliticamente, portatrice di una minaccia inconscia: da un lato il *voyeurismo*, che tende a indagare, colpevolizzare e infine "risolvere" (spesso attraverso la punizione o la redenzione) il mistero della donna, come accade in molti film di Hitchcock; dall'altro il *feticismo scopofilico*, che sublima la figura femminile in un'immagine di bellezza autosufficiente, sottratta al tempo della narrazione, come nel cinema del regista e sceneggiatore Josef von Sternberg con Marlene Dietrich. Applicata al genere sentimentale e melodrammatico, questa distinzione permette di leggere in controluce due archetipi ricorrenti nella rappresentazione dell'amore romantico: la relazione come indagine (l'innamorato che deve "scoprire" chi è davvero la persona amata, spesso legittimando forme di controllo e possessività narrativamente codificate come prova d'amore) e la relazione come idealizzazione (il partner trasformato in immagine perfetta, sottratto alla complessità reale di un rapporto). Al contrario, al

protagonista maschile viene permesso di dominare la scena e guidare l'azione principalmente attraverso il proprio sguardo.

La teoria dello sguardo maschile elaborata da Mulvey ha generato negli anni un ampio ventaglio di riletture e contestazioni, particolarmente utili per comprenderne i limiti e le potenzialità quando applicata allo studio dei miti relazionali. Una prima linea di critica riguarda la presunta universalità dello sguardo teorizzato da Mulvey. De Lauretis (1984), in particolare, contesta l'impianto semiologico e psicoanalitico di Mulvey per il fatto di negare alle donne lo statuto di soggetti e produttrici di cultura, riducendole a mero oggetto di rappresentazione. Sulla stessa linea, Friedberg (1990) osserva come l'impostazione originaria collochi la spettatrice in una posizione potenzialmente masochistica, costretta a scegliere tra l'identificazione con la donna punita o feticizzata dalla narrazione e l'identificazione con l'uomo, controllore degli eventi.

Fu proprio in risposta a queste obiezioni che Mulvey stessa, nel saggio *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"* (1981), tornò sulla propria tesi, introducendo l'idea di un "travestitismo" metaforico dello sguardo. Analizzando il melodramma, un genere cinematografico a centralità femminile, l'autrice ammette che la spettatrice eterosessuale possa oscillare tra una posizione di identificazione mascolinizzata, come soggetto attivo dello sguardo, e una posizione di identificazione con l'oggetto femminile del desiderio, potenzialmente autolesiva. Questa revisione apre la strada a ulteriori riflessioni sulla spettatorialità omosessuale e bisessuale.

Una seconda linea critica, riconducibile soprattutto al lavoro di Judith Mayne, contesta l'impianto binario dello schema attivo/passivo e propone di analizzare piuttosto gli spazi intermedi tra le posizioni apparentemente oppostive dello sguardo. Mayne distingue quattro modelli di spettatorialità: quello istituzionale (in cui lo spettatore è considerato interamente funzione dell'ideologia dominante, ed è il modello implicitamente adottato da Mulvey), quello empirico (fondato sui dati raccolti da studi su spettatori reali piuttosto che su soggetti teorici), quello storico (attento alle forme specifiche assunte dalla spettatorialità nel tempo) e quello femminista (che pone in primo piano la differenza di genere nell'esperienza di visione). Nonostante i limiti del modello di Mulvey, Mayne (1993) ne riconosce il merito di aver messo in luce l'intreccio tra narrazione e spettacolo che struttura l'esperienza filmica.

Ulteriori critiche provengono da Manlove (2007), secondo cui l'impostazione di Mulvey enfatizzerebbe eccessivamente la dimensione del piacere pulsionale, trascurando altri aspetti della posizione di genere nello sguardo, della sua presunta eterosessualità e della sua riduzione esclusiva al voyeurismo maschile. Foster (1995) imputa invece all'uso lacaniano della teoria da parte di Mulvey la responsabilità di aver costruito un corpus teorico centrato sulla passività dello spettatore (presumibilmente maschile), negando così la possibilità stessa di uno sguardo femminile, tanto da parte del pubblico quanto da parte di autrici e regista.

Accanto alle revisioni teoriche, un filone di studi ha cercato di dare consistenza a un'ipotesi di sguardo femminile alternativo, capace di ribaltare o quantomeno reindirizzare le dinamiche di potere descritte da Mulvey. Un esempio significativo è l'analisi del film *Thelma & Louise* condotta da Cooper (2000), che mostra come la pellicola costruisca uno sguardo femminile "di ritorno" attraverso tre strategie narrative principali: la messa in ridicolo degli stereotipi della mascolinità dominante (machismo, dominio, misoginia dei personaggi maschili), l'inversione dello sguardo voyeuristico, che rende l'uomo oggetto dell'osservazione femminile, e la valorizzazione dei legami di amicizia tra donne, che relega il rapporto con le figure maschili a elemento accessorio della trama.

La nozione di sguardo maschile è stata inoltre estesa oltre l'ambito della sessualizzazione femminile, per essere applicata a dinamiche di potere legate a razza, classe e contesto geopolitico. Bell hooks (1992), ad esempio, ha proposto la nozione di "sguardo oppositivo" per descrivere il rapporto di potere tra cineasti bianchi e spettatrici afroamericane, mostrando come la spettatorialità critica femminile nera possa costituire essa stessa un luogo di resistenza. In un registro diverso, Narine (2010) ha analizzato un insieme di film ambientati in contesti di crisi internazionale, mostrando come il senso di colpa e di impotenza sperimentato da protagonisti maschili occidentali venga spesso proiettato e scaricato sulle figure femminili all'interno della narrazione.

Questo doppio movimento risulta particolarmente rilevante per l'analisi dei miti relazionali cinematografici. Se lo sguardo maschile tende, infatti, a codificare l'amore romantico come conquista di un oggetto di desiderio da parte di un soggetto attivo, le riletture femministe successive suggeriscono che questo schema non sia né l'unico né un dato immutabile della forma filmica, ma un dispositivo storicamente e culturalmente situato, che il cinema può anche mettere in discussione, invertire o superare.

2.1.1 Evidenze empiriche: asimmetrie di genere, sessualità e stereotipi filmici

Una parte consistente della letteratura sui media sottolinea come il cinema, e più in generale i mass media, funzionino come uno dei principali canali di educazione sociale in materia di sessualità e affettività. In questa prospettiva, i media non si limiterebbero a intrattenere, ma stabilirebbero implicitamente delle regole su ciò che è normale, desiderabile e socialmente accettabile in ambito sessuale e relazionale (Hedley, 1994; Goffman, 1979; Rapping, 1993).

Diversi autori sostengono che la rappresentazione della sessualità nel cinema mainstream tenda sistematicamente a svalutare e oggettivare la figura femminile. Ciò sarebbe in parte dovuto al fatto che la maggioranza dei film di successo sia scritta e diretta da uomini, i quali tenderebbero a ritrarre il corpo femminile in funzione di uno sguardo maschile eterosessuale. Tra i tratti ricorrenti di queste rappresentazioni si segnalano l'uso di inquadrature e movimenti di macchina che frammentano il corpo femminile in singole parti anatomiche (labbra, gambe, seno, glutei), il ricorso a standard di bellezza visivamente uniformi e difficilmente raggiungibili nella realtà, e una tendenza a trascurare i bisogni, le esperienze e il piacere sessuale femminile nei testi filmici (Weitz, 2009; Columpar, 2002).

Alcuni studi hanno inoltre rilevato una correlazione tra la presenza di contenuti che associano sessualità e violenza e un incremento di atteggiamenti negativi verso le donne, così come una maggiore accettazione dei cosiddetti "miti dello stupro" da parte del pubblico (Emmers-Sommer, Pauley, Hanzal e Triplett, 2006; Allen, 1992; Milburn, Mather e Conrad, 2000). A ciò si aggiunge un fenomeno di progressiva desensibilizzazione del pubblico verso contenuti sempre più espliciti, per cui immagini che decenni fa avrebbero superato i limiti della classificazione per adulti sono oggi considerate contenuto mainstream (Emmers-Sommer et al., 2006).

A fianco del filone teorico, numerosi studi hanno condotto analisi di contenuto su campioni di film per verificare empiricamente la persistenza o l'attenuazione dello schema dello sguardo maschile e delle sue implicazioni per la rappresentazione della sessualità e delle relazioni. Cerridwen e Simonton (2009), analizzando oltre novecento film mainstream distribuiti tra il 2001 e il 2005, non hanno trovato una correlazione significativa tra la presenza di scene di sesso esplicite e le performance commerciali o i riconoscimenti critici dei film,

contraddicendo così il luogo comune secondo cui il sesso "venderebbe" al box office. Gli stessi autori hanno osservato che il coinvolgimento femminile dietro la macchina da presa (come regista, sceneggiatrice o produttrice) riduce la presenza di violenza, armi, sangue, linguaggio scurrile e altri contenuti potenzialmente offensivi, favorendo al contempo la realizzazione di film più centrati su temi familiari; tuttavia, tale coinvolgimento non risulta associato a una riduzione della quantità di scene di sesso o nudità, e anzi la maggiore presenza di attrici nel cast risulta correlata a un incremento delle scene di questo tipo. Gli autori rilevano inoltre una persistente asimmetria per cui le figure femminili tendono a mostrare più una maggiore porzione di pelle scoprendo il proprio corpo rispetto alle controparti maschili nelle medesime scene.

Altri studi hanno approfondito aspetti più specifici di questa dinamica. Welsh (2010), analizzando il genere *slasher*, ha osservato come i personaggi femminili connotati da castità e autocontrollo sessuale tendano a essere "premiati" narrativamente, sopravvivendo alla trama o, in caso di morte, subendo una fine più rapida rispetto alle protagoniste sessualmente più libere. Neuendorf, Gore, Dalessandro, Janstova e Snyder-suhy (2010), analizzando la saga di James Bond, hanno rilevato una formula ricorrente che associa immagini di bellezza femminile standardizzata a esiti negativi per i personaggi femminili coinvolti in comportamenti sessuali attivi. Hedley (2002) ha analizzato film costruiti attorno a un triangolo amoroso a centralità maschile, evidenziando come i personaggi femminili tendano a essere suddivisi secondo la dicotomia madre/prostituta, con la figura casta e moralmente superiore generalmente premiata dal legame stabile con il protagonista.

Weitz (2009), nell'analisi della rappresentazione della sessualità femminile in età adulta-matura in un campione di film prodotti tra il 2000 e il 2007, ha rilevato che solo una minoranza dei film considerati affronta effettivamente questo tema, e generalmente in modo attenuato; le rappresentazioni più positive si trovano paradossalmente nei film a tono comico, dove tuttavia il corpo femminile matura viene spesso presentato come oggetto di umorismo piuttosto che di desiderio. Sherwin (2008), analizzando film come *Attrazione Fatale*, *Basic Instinct* e *Body of Evidence*, ha invece rilevato una tendenza a rappresentare il desiderio sessuale femminile come intrinsecamente ingannevole, una sorta di messa in scena calcolata per manipolare la controparte maschile.

Nalkur, Jamieson e Romer (2010), analizzando i film di maggiore incasso dal 1950 al 2006, hanno osservato un progressivo aumento dell'esplicitzza sia dei contenuti violenti sia

di quelli sessuali dopo l'introduzione del sistema di classificazione nel 1968, con un fenomeno di "scivolamento" (ratings creep) per cui contenuti violenti che in passato avrebbero determinato una classificazione più restrittiva sono oggi più facilmente inseriti in categorie meno restrittive; tale fenomeno non è stato invece osservato per i contenuti sessuali, per i quali il sistema di classificazione risulterebbe più efficace nel contenere l'esplicitezza, lasciando però filtrare più facilmente contenuti violenti verso un pubblico giovane. Un'analisi comparativa condotta da Gibson e Wolske (2011) su due film che presentano scene di sesso orale girate a centralità femminile (*Blue Valentine*) e a centralità maschile (*Black Swan*) ha mostrato come la scelta del punto di vista cinematografico incida sulla classificazione stessa attribuita dagli enti di regolamentazione, con il film costruito secondo una prospettiva più centrata sul piacere femminile inizialmente sanzionato con una classificazione più restrittiva rispetto a quello costruito secondo convenzioni più vicine allo sguardo maschile.

Nel complesso, la letteratura suggerisce che la rappresentazione cinematografica della sessualità e delle relazioni amorose non sia un riflesso neutro della realtà, ma il prodotto di scelte di regia, scrittura e produzione storicamente sedimentate, che tendono a riprodurre un'asimmetria di genere nello sguardo e nel potere narrativo. Tale asimmetria è stata collegata, a livello di effetti sociali, a fenomeni quali l'autoggettivazione femminile, l'ansia legata all'immagine corporea, la vergogna corporea e la disfunzione sessuale (Fredrickson e Roberts, 1997; Choma, Foster e Radford, 2007), la ricerca di interventi di chirurgia estetica (Cafri, Yamamiya, Brannick e Thompson, 2005), l'accettazione dei miti dello stupro (Burt, 1980) e, più in generale, la percezione della donna come oggetto sessuale (Aubrey, 2006).

In un'ottica clinico-psicologica e di analisi dei media, questi dati confermano come la cinematografia non si limiti a rispecchiare l'affettività, ma contribuisca a forgiare accurati "copioni" di coppia. Il pubblico interiorizza così precisi ruoli di genere legati all'asimmetria tra soggetto attivo e oggetto passivo dello sguardo assumendoli come standard normativi di ciò che l'amore romantico dovrebbe essere.

2.2 Pluralità dei canoni amorosi: rappresentazioni della diversità sessuale e studi di ricezione visiva

Le rappresentazioni cinematografiche della diversità sessuale, e in particolare le narrazioni del coming out, hanno attraversato negli ultimi decenni una trasformazione significativa: da espressione metaforica della liberazione queer, tale narrazione è

progressivamente diventata anche un meccanismo attraverso cui vengono imposti nuovi standard normativi, sia eterosessuali che omosessuali.

2.2.1 Omonormatività e schemi narrativi: i limiti del canone cinematografico dominante

Con il termine eteronormatività si intende, in questo contesto, la capacità del discorso dominante occidentale di naturalizzare e normalizzare gli aspetti riproduttivi dell'eterosessualità; un processo che, paradossalmente, ha trovato un parallelo anche all'interno della rappresentazione delle identità LGBTQ+, dando origine alla "omonormatività".

La studiosa di teoria queer Jasbir Puar (2007) ha offerto una lettura particolarmente influente di questo fenomeno, collocandolo nel contesto del tardo capitalismo neoliberista. Secondo l'autrice, l'accettazione sociale della comunità LGBTQ+ in Occidente si sarebbe progressivamente vincolata a una serie di condizioni implicite legate al privilegio razziale bianco, alla capacità di consumo, all'adesione a modelli di genere e di famiglia convenzionali e all'integrità corporea. In altre parole, il riconoscimento sociale delle identità non eterosessuali risulterebbe subordinato all'inserimento di tali soggetti in logiche di mercato e in forme di tolleranza istituzionale che, più che sovvertire l'ordine normativo dominante, finiscono per replicarlo su nuove basi.

Questa dinamica trova un riscontro diretto sul piano narrativo e cinematografico. Richard Dyer (2003) ha osservato come il momento del coming out si presti in modo particolare alla drammatizzazione, individuando in esso una delle strutture narrative più ricorrenti del cinema di finzione a tematica LGBTQ+.

Un esempio di questa tendenza è rintracciabile nei film prodotti sul finire degli anni Novanta nell'ambito del movimento del *New Queer Cinema*, analizzati da Bronski. Si tratta di opere costruite prevalentemente attorno a trame a esito positivo, in cui i protagonisti giungono infine a trovare amore, appartenenza e riconoscimento della propria identità: un deciso allontanamento dalle precedenti rappresentazioni tragiche dei personaggi omosessuali nel cinema hollywoodiano. Bronski osserva tuttavia come questa insistenza su una rappresentazione positiva e semplificata rischi di occultare la reale complessità del fenomeno: il coming out, ricorda l'autore, è anzitutto un processo interiore complesso, non un semplice atto reso pubblico in un unico momento rivelatore.

Sulla stessa linea si colloca l'analisi di Padva, secondo cui il progressivo abbandono del finale tragico avrebbe dato origine a un nuovo copione narrativo dominante, altrettanto normativo nella sua struttura: quello per cui il coming out, per quanto difficile e doloroso, costituirebbe l'unica via percorribile per il raggiungimento della piena liberazione personale, sociale e sessuale da parte del giovane protagonista queer. Pur riconoscendo il valore di queste narrazioni, lo stesso Padva ne segnala il limite intrinseco, definendo la spettacolarizzazione del coming out come soluzione risolutiva unica un'illusione che finisce per restringere, anziché ampliare, la varietà dei percorsi identitari rappresentabili.

Una lettura complementare è offerta da Fouz-Hernández (2008), che analizzando un caso specifico di narrazione cinematografica vede l'omosessualità presentata come uno stile di vita pienamente integrabile nell'ordine sociale esistente, piuttosto che come un insieme di pratiche ed esperienze eterogenee e non riducibili a un'unica narrazione coerente.

Il quadro si complica ulteriormente se si considera la distinzione, proposta da Eve Sedgwick, tra la dimensione omosociale e quella più propriamente omoerotica dei legami tra uomini: un continuum concettualmente distinto ma strettamente interconnesso, la cui messa in scena cinematografica permette di rendere visibili le tensioni e le ambiguità che attraversano la rappresentazione della mascolinità e del desiderio maschile, anche al di fuori di contesti esplicitamente identificati come LGBTQ+.

Accanto alla dimensione propriamente narrativa, va inoltre considerato il contesto sociale e ricettivo in cui queste rappresentazioni si inseriscono. Lo studio condotto da DeWaele e colleghi (2014) sul clima sociale delle Fiandre descrive una forma di accettazione della comunità LGBTQ+ che gli autori definiscono superficialmente tollerante: un atteggiamento sociale complessivamente positivo, a condizione tuttavia che l'omosessualità e la bisessualità non acquisiscano una visibilità pubblica eccessiva. Anche in presenza di significativi progressi sul piano legislativo, l'accettazione sociale risulterebbe dunque condizionata dal grado di conformità dei soggetti LGBTQ+ a un insieme di valori normativi impliciti, riproducendo così, su un piano diverso, le stesse dinamiche di inclusione condizionata individuate da Puar a livello economico e culturale.

Proprio in risposta a questi limiti strutturali del canone narrativo dominante si collocano opere cinematografiche capaci di sottrarsi tanto alla logica del finale tragico quanto a quella, altrettanto codificata, della rivelazione liberatoria. È il caso del film di *Defurne*, i cui

protagonisti mettono in discussione apertamente i ruoli di genere e le categorie binarie della sessualità: pur mostrando affetto reciproco e intimità fisica, i due personaggi non manifestano alcun desiderio di sottoporsi a un atto convenzionale di coming out, né di adottare un'identità gay definita e pubblicamente dichiarata. Il film costruisce così uno spazio di rappresentazione dell'alterità sessuale collocato a metà strada tra la banalizzazione dell'esperienza queer e la sua celebrazione come condizione di pura marginalità, sottraendosi a entrambi gli estremi che caratterizzano gran parte della produzione cinematografica precedente.

Questa varietà di soluzioni narrative risponde, in ultima analisi, a un'esigenza più ampia: quella di un pubblico queer che cerca nelle narrazioni visive di coming out storie capaci di riflettere e entrare in risonanza con la propria esperienza concreta, spesso irriducibile a un unico schema rappresentativo. È proprio questa domanda di adattabilità a spiegare, almeno in parte, la persistenza e la trasformazione continua del genere. Il ricorso a un linguaggio filmico e a strategie narrative capaci di aprire spazi di rottura rispetto ai copioni consolidati consente infatti processi di identificazione più flessibili da parte dello spettatore, non vincolati a un'unica traiettoria interpretativa.

Alla luce di queste considerazioni, appare dunque riduttivo interpretare le rappresentazioni cinematografiche del coming out come espressione di un genere unitario e internamente coerente. Si tratta piuttosto di un insieme eterogeneo di storie, narrazioni e momenti di rivelazione, talvolta esplicita e talvolta assente, che operano tanto in sintonia quanto in aperta tensione tra loro, dando forma a una pluralità di copioni relazionali e identitari che la presente tesi intende esplorare in rapporto ai più ampi miti dell'amore romantico veicolati dal cinema.

2.2.2 Oltre l'analisi del testo: il campo degli studi sulla rappresentazione queer e il problema del pubblico

La letteratura internazionale sulla rappresentazione della diversità di genere e sessuale nel cinema, nella televisione e nella cultura popolare si è consolidata negli ultimi decenni come campo di studi a partire dai lavori pionieristici di Vito Russo, Larry Gross, Richard Dyer e Keith Howes, caratterizzati da un approccio insieme accademico e militante, orientato a denunciare la stereotipizzazione e l'autocensura presenti nei media. Questo impianto fondativo ha consolidato l'idea che la rappresentazione visibile e "positiva" delle identità non

eterosessuali fosse necessaria tanto per il benessere psicologico dei giovani spettatori, spesso esposti alla diversità di genere per la prima volta proprio attraverso i media piuttosto che nella vita quotidiana, quanto per un più ampio cambiamento sociale, capace di restituire al pubblico immagini più empatiche delle persone LGBTQ rispetto agli stereotipi allora dominanti.

Questa impostazione originaria ha tuttavia orientato in modo duraturo la metodologia prevalente del campo verso l'analisi testuale, ossia la lettura ravvicinata di singoli film o serie televisive per farne emergere i discorsi sottostanti e le strategie narrative. Un simile approccio ha permesso letture sofisticate e storicamente contestualizzate, ma ha finito per isolare il testo dalle condizioni sociali, industriali e politiche della sua produzione e, soprattutto, della sua effettiva fruizione da parte del pubblico. Come ha osservato criticamente Amy Villarejo, gran parte di questi studi si concentra sul lettore implicito e sullo spettatore ipotetico presupposto dal testo, piuttosto che sulle pratiche di lettura realmente osservabili tra il pubblico.

Secondo il lavoro seminale di Russo, l'invisibilità ha rappresentato il principale ostacolo al riconoscimento sociale delle identità LGBTQ, la ricerca si è concentrata sul misurare quanto e come i personaggi non eterosessuali comparissero sullo schermo, presupponendo un legame pressoché automatico tra maggiore visibilità mediatica e maggiore accettazione sociale, benché tale nesso resti in larga parte privo di verifica empirica. Questa impostazione ha prodotto un filone di ricerca attento a distinguere rappresentazioni "positive" da rappresentazioni stereotipate o dannose, ma ha anche mostrato i propri limiti: alcuni studiosi hanno infatti osservato come una visibilità crescente possa accompagnarsi alla riproduzione di figure rassicuranti e private della propria complessità sessuale, o come l'attenzione riservata a un singolo gruppo minoritario (ad esempio le donne lesbiche bianche di ceto medio-alto nella produzione televisiva statunitense) rischi di produrre nuove forme di cancellazione nei confronti di altri soggetti, come le persone bisessuali o transgender.

Un secondo limite strutturale del campo riguarda i presupposti impliciti sulla natura del pubblico. Buona parte della ricerca ha tradizionalmente immaginato un pubblico mainstream eterosessuale, al quale i prodotti audiovisivi verrebbero indirizzati in via prioritaria, relegando la fruizione da parte di un pubblico queer a una posizione marginale o addirittura invisibile agli occhi della critica accademica stessa. A questa impostazione si contrappone la nozione di spettatore "perverso" elaborata da Janet Staiger, ossia lo spettatore

che interpreta un testo cinematografico in modi non previsti dalla sua costruzione narrativa apparente: secondo questa prospettiva, film narrativamente rivolti a un pubblico eterosessuale possono in realtà generare risposte interpretative queer altrettanto, se non più, intense di quelle suscitate da opere esplicitamente indirizzate a un pubblico omosessuale. Lo stesso principio è stato applicato da Scott McKinnon nell'analisi della ricezione di film a tema gay a Sydney, dove ha mostrato come presupporre un pubblico esclusivamente eterosessuale finisca per rendere invisibile proprio la fruizione e il piacere che gli spettatori queer traggono da tali opere.

In risposta a queste due carenze un ristretto ma significativo filone di studi ha iniziato a indagare direttamente le modalità di ricezione dei testi audiovisivi a tematica LGBTQ. Lo studio di Evan Cooper sulla sitcom *Will & Grace*, condotto tramite questionari somministrati a studenti universitari eterosessuali, ha mostrato come l'esposizione a una rappresentazione positiva di personaggi gay non producesse, di per sé, un cambiamento significativo negli atteggiamenti del pubblico nei confronti delle minoranze sessuali, un risultato che mette in discussione l'assunto, molto diffuso nel campo, secondo cui la sola visibilità positiva sarebbe sufficiente a generare accettazione sociale. Lo studio di Frederik Dhaenens su spettatori fiamminghi di serie televisive come *Six Feet Under*, *Torchwood* e *True Blood* ha invece rilevato che la capacità di cogliere elementi di resistenza queer nei testi audiovisivi non distingueva in modo sostanziale gli spettatori gay da quelli eterosessuali, suggerendo che le letture "resistenti" o "normative" di un testo dipendano meno dall'identità dello spettatore che dalle strategie interpretative da esso attivate. Infine, la ricerca di McKinnon sul pubblico storico e contemporaneo di Sydney ha spostato l'attenzione dal contenuto del film in sé al ricordo dell'esperienza di visione, mostrando come siano proprio le memorie della fruizione, più che il testo cinematografico considerato isolatamente, a fungere da luoghi di costruzione delle narrazioni identitarie personali.

Questi contributi, per quanto ancora numericamente limitati e concentrati prevalentemente su spettatori uomini cisgender, indicano una direzione di sviluppo particolarmente rilevante per lo studio dei miti relazionali cinematografici: comprendere la costruzione di un canone amoroso non richiede soltanto l'analisi dei testi che lo compongono, ma anche l'indagine di come pubblici diversi, per identità di genere, orientamento sessuale e contesto culturale, si appropriano di tali testi, li reinterpretano e ne derivano significati non sempre coincidenti con quelli previsti dalla loro costruzione

narrativa. La pluralità dei canoni amorosi rappresentati sullo schermo, dunque, non può essere colta pienamente restando all'interno della sola analisi testuale: essa richiede di essere integrata con un'attenzione altrettanto sistematica alle pratiche di ricezione del pubblico, alla loro diversità interna e alla loro capacità di rinegoziare, talvolta apertamente contro le intenzioni autoriali, il significato stesso delle rappresentazioni dell'amore e della relazione romantica offerte dal cinema contemporaneo.

2.3 L'imperativo del "lieto fine": decostruzione dei miti romantici e delle commedie sentimentali contemporanee

Per comprendere in che modo il cinema contemporaneo abbia iniziato a mettere in discussione l'imperativo del lieto fine, è utile partire da un dato strutturale messo in luce dalla ricerca di Kieliszek (2025): il modo in cui i film organizzano narrativamente le relazioni romantiche non è statico, ma segue traiettorie storicamente mutevoli, sempre più distanti dal modello classico a cui il pubblico è stato abituato per decenni.

2.3.1 Dalla struttura lineare alla narrazione aperta: l'evoluzione dei modelli narrativi dell'amore al cinema

Applicando la teoria triangolare dell'amore di Sternberg (1986) all'analisi delle narrazioni cinematografiche, Kieliszek osserva che le tre componenti dell'amore, passione, intimità e impegno, non compaiono nei film come categorie fisse, ma evolvono nel corso della storia narrata: la passione tende a dominare le fasi iniziali della trama, tipicamente costruite attorno a un'attrazione immediata tra i protagonisti, mentre intimità e impegno emergono più tipicamente nella fase culminante o nella risoluzione della vicenda. Kieliszek segnala tuttavia un limite del modello sternberghiano quando applicato al cinema: la teoria non tiene sufficientemente conto del contesto sociale e dei codici culturali che condizionano la rappresentazione, un limite particolarmente evidente nei film costruiti attorno a narrazioni di crisi, in cui l'impegno non consegue necessariamente all'intimità come il modello lineare presupporrebbe.

L'analisi di Zeng (2025), citata da Kieliszek, le narrazioni amorose classiche seguono una traiettoria sequenziale ben riconoscibile, articolata in fasi distinte: l'instaurarsi del contatto tra i protagonisti, l'insorgere di un conflitto, il suo superamento e, infine, una conclusione felice o tragica. Il cinema contemporaneo si allontanerebbe invece in misura

crescente da questo schema, proponendo strutture narrative non lineari, polisemiche e aperte, capaci di restituire una complessità che il modello classico tende a semplificare. Alcuni film arrivano a rappresentare l'amore come un processo permanentemente aperto, in cui le relazioni possono trasformarsi, interrompersi o dissolversi senza che sia previsto un esito conclusivo obbligato; la stessa commedia romantica, generalmente uno dei generi più legati alla convenzione del finale felice, mostrerebbe segnali di un progressivo allontanamento da tale convenzione, presentando l'amore come un dialogo complesso e continuo tra i personaggi piuttosto che come una vicenda destinata a risolversi in un'unione definitiva.

Un ulteriore elemento rilevante ai fini di questo capitolo è quanto Kieliszek definisce il fenomeno del "post-amore" (post-love), inteso come il passaggio dalle narrazioni romantiche tradizionali a nuovi modelli relazionali che mettono in risalto l'instabilità, l'ambiguità e la mutevolezza del sentimento amoroso. Tale fenomeno si caratterizza per il rifiuto dell'idealizzazione, l'esclusione della retorica dell'amore eterno e del lieto fine, la sfumatura del confine tra amore e semplice attaccamento affettivo, e un uso ironico dei cliché romantici che ne mette in luce la natura di costruzione culturale piuttosto che di sentimento naturale. Nelle narrazioni post-amorose, l'amore non è più rappresentato come un processo universale e definitivo che approda a una conclusione, ma come una successione di stati intermedi: se il cinema tradizionale attribuisce sempre alla storia d'amore un esito, felice o tragico che sia, il cinema post-amoroso lascia la relazione in uno stato di apertura permanente. Questo slittamento, secondo l'autrice, si collega alla critica postmoderna dell'amore romantico, che lo interpreta non come un sentimento stabile e dato, ma come un processo di continua ricerca, socialmente e culturalmente costruito.

Nonostante questa spinta verso forme narrative più aperte e ambivalenti, la persistenza del modello classico, e in particolare dell'imperativo del lieto fine, resta fortemente condizionata da fattori di mercato. Kieliszek richiama l'analisi di Hainge (2023), secondo cui il cinema mainstream tenderebbe a utilizzare le storie d'amore non come oggetto di riflessione filosofica o socioculturale, ma come strumento di coinvolgimento emotivo del pubblico, il che favorisce strutture narrative prevedibili e ricorrenti. Sulla stessa linea, lo studio di Delaney e Meyer (2025) osserva come la ripetizione di schemi narrativi consolidati nella rappresentazione dell'amore finisca per condizionare le aspettative dello spettatore, rendendo più difficile l'accoglienza di storie d'amore alternative, tipiche del cinema indipendente e d'autore, che vengono così relegate a una posizione di nicchia rispetto alla

continua riproposizione, da parte del cinema mainstream, di modelli amorosi universali adattati alle esigenze del mercato.

A questa dinamica si aggiunge un vincolo genericamente strutturale, discusso da Kieliszek a proposito della tipologia dei generi cinematografici: il genere condiziona in modo significativo la rappresentazione della relazione romantica, poiché nel film romantico l'amore tende a essere idealizzato, mentre in thriller e drammi esso può trasformarsi in fonte di distruzione e conflitto. Le commedie sentimentali, in particolare, insistono tradizionalmente sulla natura idealizzata o drammatizzata dell'amore, così come i melodrammi ne enfatizzano la componente sacrificale ed emotiva. Anche questa tipologia, tuttavia, mostra oggi segni di logoramento: molti film contemporanei tendono a confondere i confini tra generi, dando vita a forme ibride di rappresentazione amorosa che rendono sempre più difficile ricondurre una singola opera a un unico schema convenzionale, incluso quello, tipico della commedia romantica classica, incentrato sulla risoluzione festosa e definitiva della vicenda sentimentale.

Questi elementi, la messa in discussione della struttura narrativa lineare, l'emergere del fenomeno del post-amore e la persistente pressione dei meccanismi di mercato verso la standardizzazione delle trame romantiche, costituiscono il presupposto teorico da cui muove l'analisi del capitolo: comprendere come e perché l'imperativo del lieto fine, pur eroso da un numero crescente di narrazioni più complesse e aperte, continui a strutturare gran parte della produzione cinematografica sentimentale contemporanea, e quali siano le forme concrete attraverso cui il cinema più recente ha iniziato a decostruirlo.

2.3.2 Oltre lo schermo: pubblici, resistenze e la messa in discussione del finale romantico

Gran parte della letteratura occidentale sull'amore romantico al cinema si è storicamente concentrata sul testo filmico in quanto tale, tralasciando le condizioni di produzione e, soprattutto, la ricezione concreta da parte del pubblico. Tale letteratura si sarebbe sviluppata secondo tre filoni principali: una lettura ideologica, che interpreta il cinema romantico come strumento di rafforzamento della società di consumo capitalista, dei valori patriarcali e dello status quo sociale; una lettura satirica e critica, incentrata sulla dimensione parodistica di autori come Douglas Sirk e Woody Allen nei confronti dei valori borghesi; e infine un approccio storico-formale, attento all'evoluzione delle convenzioni tecniche e narrative del melodramma e del cosiddetto "cinema femminile". Comune a questi

tre filoni sarebbe, secondo l'autore, la scarsa attenzione riservata all'esperienza romantica reale degli spettatori, un vuoto che la tradizione degli studi culturali britannici ha in parte iniziato a colmare a partire dagli anni Ottanta, per poi tornare, più recentemente, a privilegiare approcci testuali o l'analisi di commenti online, con una conseguente marginalizzazione della voce diretta del pubblico.

Una ricerca etnografica sul pubblico condotta a Londra evidenzia come un aspetto di particolare interesse per la nostra analisi del finale romantico riguardi proprio il criterio con cui l'autore ha selezionato le opere da sottoporre al pubblico: film di rilievo economico e critico, capaci però di introdurre innovazioni narrative all'interno del proprio genere. Tra i temi individuati come maggiormente rilevanti nella scelta dei film compaiono la contingenza e la fragilità delle relazioni sentimentali in *Blue Valentine* e *(500) Days of Summer*, il tema dell'agentività femminile e delle nuove forme di mascolinità in *(500) Days of Summer*, e l'amore platonico e irrealizzabile in *Once*. È significativo che uno dei fili conduttori dell'intera ricerca sia costituito proprio dall'analisi del finale ambiguo o infelice presente in diversi film contemporanei, come *Blue Valentine* e *Once*, accanto alle nuove richieste emotive e ai percorsi di apprendimento affettivo imposti ai personaggi maschili in *(500) Days of Summer* e *Don Jon*, e al ruolo crescente della tecnologia nelle dinamiche affettive contemporanee, esplorato attraverso *Her*.

Per comprendere il modo in cui il pubblico elabora questi finali non convenzionali, l'autore richiama il lavoro di Eva Illouz sul consumo dell'utopia romantica, secondo cui i media, e il cinema in particolare, avrebbero contribuito in modo determinante al passaggio da un ideale amoroso ottocentesco, privato e improntato a valori utilitaristici, a una concezione dell'amore più pubblica, orientata al consumo e al piacere hedonistico. Su questa base, l'autore osserva come le pratiche e i discorsi romantici messi in scena da film apparentemente simili, come *Once* e *Something Borrowed*, si differenzino profondamente in funzione della classe sociale dei personaggi: se nel primo caso la precarietà economica dei protagonisti impedisce loro di accedere alle pratiche romantiche contemporanee (gli appuntamenti, le uscite), nel secondo la relazione tra i personaggi, appartenenti alla classe media-alta, si sviluppa proprio attraverso queste stesse pratiche, senza che le preoccupazioni economiche ne condizionino l'evoluzione.

Questa attenzione alla dimensione sociale e materiale delle relazioni romantiche si accompagna, nel volume, a una riflessione più propriamente politica sul ruolo del cinema

nella riproduzione o nella contestazione dei modelli amorosi dominanti. Richiamando la nozione gramsciana di controegemonia, l'autore sottolinea come il pubblico non recepisca in modo del tutto passivo e conforme le posizioni soggettive proposte dal film, ma possa al contrario generare momenti, spazi e discorsi di resistenza rispetto al copione romantico egemonico. Da questo punto di vista, l'esperienza affettiva suscitata dal cinema romantico non si limiterebbe a offrire allo spettatore una forma di evasione conforme a uno script predefinito, ma gli permetterebbe anche di immaginare alternative possibili alla narrazione dominante e di sperimentare forme differenti di catarsi e piacere. In questo senso, l'autore riprende la nozione di *pathos* elaborata da Thomas Elsaesser a proposito del melodramma: per Elsaesser, la costruzione del pathos permette al melodramma di superare il realismo empirico e di elaborare intrecci, colpi di scena ed esagerazioni capaci di mettere in scena problemi psicologici e forme di repressione altrimenti difficili da rappresentare direttamente. Gli affetti suscitati dal testo filmico, in questa prospettiva, non hanno un significato univoco e prestabilito, ma si costituiscono nell'interazione tra il testo e lo spettatore, contribuendo così, insieme alla verosimiglianza della scena, a produrre nel pubblico un'identificazione duratura con la vicenda narrata.

Un ultimo elemento analisi riguarda il concetto di "strategia di visione" (*viewing strategy*), che l'autore riprende da Martin Barker per descrivere l'insieme dei processi estetici, sensoriali, emotivi, cognitivi e immaginativi che concorrono a costituire l'esperienza di visione di un film. Applicato al cinema romantico, questo concetto permette di superare l'idea di uno spettatore semplicemente destinatario di un modello relazionale preconfezionato, per concentrarsi invece sui processi attraverso cui il pubblico interpreta, si appropria e negozia le rappresentazioni dell'amore romantico offerte dal film, rielaborandole alla luce delle proprie aspirazioni e comportamenti affettivi concreti. È proprio a partire da questa prospettiva, attenta all'intersezione tra emozione, classe sociale e genere nella ricezione del cinema romantico contemporaneo, che diventa possibile analizzare in modo più articolato, nei paragrafi successivi di questo capitolo, le forme concrete attraverso cui il finale ambiguo o infelice, la ridefinizione delle identità di genere e il ruolo della tecnologia nelle relazioni contemporanee contribuiscono a decostruire, sullo schermo e nella sua ricezione, l'imperativo tradizionale del lieto fine.

2.3.3 Effetti della visione di film romantici e serie televisive sulla soddisfazione relazionale: la ricerca di Kretz

Se il cinema costruisce e, in parte, decostruisce l'imperativo narrativo del lieto fine, resta da chiedersi quali conseguenze concrete tali rappresentazioni producano su chi le osserva. A questa domanda risponde la ricerca sperimentale condotta da Valerie Ellen Kretz, che indaga direttamente il legame tra l'esposizione a film romantici e serie televisive di finzione e la soddisfazione degli spettatori nelle proprie relazioni sentimentali reali, offrendo così un ponte diretto tra l'analisi dei miti relazionali cinematografici e i loro possibili effetti psicologici sul pubblico.

Il progetto di ricerca nasce da un problema empirico preciso: la letteratura precedente aveva individuato effetti apparentemente contrastanti tra l'esposizione al cinema romantico, associata a un aumento della soddisfazione relazionale, e l'esposizione alla televisione di finzione, associata invece a una sua diminuzione. Tuttavia, tali studi si basavano quasi esclusivamente su campioni di studenti universitari, un gruppo relativamente omogeneo e con esperienza relazionale limitata, e non avevano mai messo a confronto sistematicamente i due tipi di contenuto all'interno dello stesso disegno di ricerca, né avevano indagato i meccanismi cognitivi ed emotivi capaci di spiegare tali effetti.

Un primo studio ha verificato se il pubblico percepisca effettivamente il cinema romantico come qualcosa di distinto, sul piano rappresentativo, rispetto alla fiction televisiva. I risultati confermano questa ipotesi in modo netto: gli spettatori percepiscono i film romantici come rappresentazioni più idealizzate, meno problematiche e connotate da una maggiore certezza circa l'esito positivo della relazione tra i protagonisti, rispetto a quanto avviene nella televisione di finzione. Quest'ultima, al contrario, viene percepita come maggiormente orientata a mettere in scena i problemi relazionali (litigi, tradimenti, gelosia, rotture) e come meno capace di veicolare gli ideali romantici propri del cinema. È interessante notare che tale differenza percettiva non dipende dal genere specifico dell'opera: né tra commedie e drammi cinematografici, né tra le rispettive controparti televisive, emergono differenze significative nella percezione dell'idealizzazione romantica, il che suggerisce che sia il medium stesso, più che il registro tonale, a orientare le aspettative del pubblico.

Un secondo studio ha verificato se questa differenza di rappresentazione produca effetti immediati e misurabili sulla soddisfazione relazionale degli spettatori, esposti

sperimentalmente a brevi estratti di film romantici o di serie televisive. I risultati mostrano che l'esposizione al cinema romantico, rispetto a quella televisiva, non incide direttamente sulla valutazione della propria relazione, ma lo fa indirettamente attraverso le emozioni suscitate durante la visione: chi guarda un estratto di film romantico sperimenta un affetto romantico più intenso, e questo stato emotivo predice a sua volta una valutazione più positiva della propria relazione subito dopo la visione. Un effetto analogo, seppur più contenuto, emerge per il genere della commedia rispetto al dramma, mediato in questo caso dal divertimento provato durante la visione.

Un risultato particolarmente rilevante per la comprensione dei meccanismi psicologici in gioco riguarda il ruolo del confronto sociale. L'esposizione a estratti di film romantici, percepiti come rappresentazioni idealizzate, aumenta contemporaneamente sia l'invidia sia la speranza provate dallo spettatore: due emozioni che, secondo la teorizzazione classica del confronto sociale, indicano rispettivamente un confronto verso l'alto di tipo contrastivo (che fa sentire la propria situazione peggiore per paragone) e un confronto verso l'alto di tipo assimilativo (che fa sentire la propria situazione migliorata per contagio positivo). Nel campione analizzato, i livelli di speranza risultano nettamente superiori a quelli di invidia, e solo la speranza si associa a una maggiore soddisfazione relazionale: un dato che suggerisce come, nella maggioranza dei casi, il confronto con l'idealizzazione romantica del cinema tenda a produrre nello spettatore un effetto ispirante piuttosto che frustrante. Tale effetto risulta inoltre più marcato tra chi, prima della visione, riportava già un livello di soddisfazione relazionale elevato, configurando un pattern del tipo "i ricchi diventano più ricchi", per cui è soprattutto chi si sente già soddisfatto della propria relazione a beneficiare emotivamente della rappresentazione cinematografica idealizzata.

Il terzo filone della ricerca, condotto tramite indagine su un ampio campione di adulti eterogeneo per età ed esperienza relazionale, ha indagato gli effetti associati alla visione abituale, nel tempo, di film romantici e serie televisive. In controtendenza rispetto alle previsioni iniziali, l'esposizione abituale a entrambi i tipi di contenuto risulta associata, in modo sostanzialmente parallelo, a una maggiore soddisfazione relazionale, per lo più mediata da una più forte adesione a un insieme di ideali romantici quali l'esistenza dell'anima gemella, l'idealizzazione del partner, la convinzione che l'amore superi ogni ostacolo e la credenza nell'amore a prima vista. Questi risultati mettono in discussione l'idea, diffusa in parte della letteratura precedente, secondo cui l'esposizione a rappresentazioni cinematografiche

eccessivamente idealizzate condurrebbe inevitabilmente a un vissuto di disillusione nei confronti della propria relazione reale: nel campione analizzato, al contrario, l'approvazione di tali ideali romantici predice una maggiore, non minore, soddisfazione.

Tuttavia, la ricerca individua anche un percorso opposto, più contenuto ma statisticamente significativo: la visione di film romantici risulta associata pure a una maggiore adesione alla credenza secondo cui le relazioni siano intrinsecamente incerte, e a una maggiore tendenza ad attribuire in modo negativo il comportamento del proprio partner, entrambe a loro volta collegate a una minore soddisfazione relazionale. Il cinema romantico sembrerebbe dunque veicolare messaggi ambivalenti e in parte contraddittori: da un lato rafforza credenze idealizzanti che sostengono la soddisfazione, dall'altro alimenta un'incertezza di fondo sulla stabilità stessa del legame affettivo, un'ambivalenza coerente con la compresenza, discussa nei paragrafi precedenti di questo capitolo, di narrazioni a lieto fine e di narrazioni dal finale ambiguo o irrisolto all'interno del più ampio panorama cinematografico contemporaneo.

Un ultimo elemento di rilievo riguarda la durata della relazione del partecipante, che modera in modo selettivo alcuni di questi effetti: la visione della fiction televisiva risulta associata a una minore soddisfazione, tramite un aumento delle attribuzioni negative verso il partner, esclusivamente tra chi si trova in relazioni di più recente formazione, mentre tale effetto svanisce tra chi vanta un'esperienza relazionale più consolidata. Questo dato suggerisce che l'impatto delle rappresentazioni mediatiche dell'amore non sia uniforme, ma dipenda in misura significativa da fattori individuali e contestuali, quali il livello di soddisfazione pregresso e l'esperienza relazionale accumulata, in grado di rendere gli spettatori più o meno permeabili ai modelli, positivi o disillusi, proposti dal cinema e dalla televisione.

Nel complesso, questo studio fornisce un tassello empirico importante per la tesi qui sviluppata: mostra come i miti relazionali costruiti dal cinema, lungi dall'essere semplici artefatti narrativi privi di conseguenze, si traducano concretamente in stati emotivi, credenze e valutazioni che il pubblico riporta sulla propria vita affettiva reale, e conferma al tempo stesso che tale influenza non è né uniformemente negativa né uniformemente positiva, ma dipende dall'interazione complessa tra il tipo di rappresentazione offerta dallo schermo e le caratteristiche psicologiche e relazionali di chi la osserva.

2.3.4 Dal codice Hays al cinema indipendente: l'evoluzione storica del "mito" romantico hollywoodiano

Per comprendere a pieno i meccanismi di decostruzione del lieto fine, è utile ricostruire brevemente il percorso storico attraverso cui il cinema occidentale ha costruito, prima di poterli disgregare, i propri miti sentimentali. Boussein osserva che la relazione tra cinema e percezione culturale del romanticismo è sempre stata di natura simbiotica, con il primo che tanto rispecchia quanto plasma le aspettative sociali sul secondo.

Prima dell'introduzione del Motion Picture Production Code, il cinema hollywoodiano godeva di una libertà espressiva che permise la nascita di alcuni dei modelli narrativi più influenti del genere. *It Happened One Night* (1934) viene indicato dalla studiosa Linda Mizejewski come il prototipo attraverso cui Hollywood ha costruito la propria formula preferita della coppia eterosessuale, fondata sulla dinamica del conflitto caratteriale risolto attraverso il compromesso e l'amore (Mizejewski, 2011). È un modello che, come si vedrà nel paragrafo 2.3.1, sopravviverà pressoché intatto fino a produzioni contemporanee come *The Notebook*.

L'introduzione del Codice Hays (1934), lungi dall'eliminare la rappresentazione dell'intimità, ne trasformò la retorica in un sistema di ellissi e sublimazioni. Il caso più emblematico resta la sequenza del bacio in *Notorious* di Hitchcock (1946): impossibilitato a mostrare un bacio prolungato per più di tre secondi, il regista costruisce una scena di due minuti e mezzo in cui gli attori interrompono e riprendono il contatto labiale, aggirando la norma pur mantenendone la lettera. Questo espediente segnala un dato culturalmente significativo: la domanda di intimità romantica da parte del pubblico non si riduceva, semplicemente mutava forma espressiva, anticipando le dinamiche di resistenza del pubblico.

Un vettore particolarmente rilevante per la tesi in oggetto è quello individuato dallo studio dell'Università del Wisconsin (2008), che ha indagato l'impatto dei lungometraggi Disney sulla percezione di genere e amore nelle giovani spettatrici. Lo studio rileva come nei film Disney classici il matrimonio o l'amore rappresentino sistematicamente l'obiettivo ultimo delle protagoniste, da Biancaneve che attende passivamente di essere trovata da chi ama, fino ad Ariel, disposta a rinunciare alla propria voce per conquistare il principe (Tonn, 2008). Ancora più rilevante ai fini della presente ricerca è il dato relativo all'origine percepita delle proprie idee sul romanticismo: la metà delle intervistate ha dichiarato di averle apprese

sia dai genitori sia da film/serie TV, mentre un ulteriore 30% le attribuisce esclusivamente ai media audiovisivi (Tonn, 2008). Questo dato converge con la letteratura secondo cui, non discutendosi generalmente il tema dell'amore romantico prima dell'adolescenza, gran parte dell'apprendimento relazionale dei giovani passa necessariamente attraverso fonti mediali piuttosto che familiari — un elemento che rafforza, sul piano empirico, l'ipotesi di partenza del Capitolo 1 sull'idealizzazione mediata delle relazioni.

A partire dagli anni duemila si osserva una frattura significativa rispetto al paradigma idilliaco descritto sopra. Film come *Blue Valentine* (2010) e *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) abbandonano la struttura lineare del "vissero felici e contenti" per esplorare, con un registro neorealista, la disgregazione della coppia e la sofferenza post-relazionale. Significativamente, *Blue Valentine* uscì nelle sale nello stesso anno in cui veniva distribuito *The Notebook*, il film che ancora oggi il pubblico mainstream identifica come il paradigma del romanticismo cinematografico contemporaneo: la coesistenza di questi due modelli antitetici nello stesso periodo storico testimonia empiricamente la pluralità di "canoni amorosi" discussa nel paragrafo 2.2, e prepara il terreno per la successiva analisi degli effetti di fruizione trattata nel paragrafo 2.3.3.

Questa parabola mostra come il cinema non abbia semplicemente "rappresentato" l'amore romantico, ma ne abbia attivamente co-costruito il vocabolario culturale, fornendo così le premesse storiche necessarie a comprendere perché la decostruzione contemporanea del lieto fine (oggetto dei paragrafi seguenti) rappresenti un fenomeno di rottura tanto significativo.

Capitolo III: La declinazione della romanticizzazione nel cinema

L'amore romantico rappresenta una componente fondamentale dell'esistenza umana, e non sorprende che il cinema, fin dalle sue origini, ne abbia fatto uno dei propri temi cardine. Gli spettatori sono attratti dalle storie d'amore raccontate sullo schermo perché i personaggi cinematografici perseguono obiettivi che rispecchiano bisogni universali di sicurezza, affetto, gioia e passione. Le vicende sentimentali, positive o negative, dei protagonisti di un film ci coinvolgono quasi quanto le nostre stesse esperienze, poiché la nostra visione della vita si costruisce in gran parte attorno a queste narrazioni. In questo senso, le trame romantiche non si limitano a intrattenere, ma contribuiscono attivamente a plasmare il modo in cui proviamo sentimenti e ci comportiamo all'interno delle relazioni reali.

3.1 L'universalità dell'amore romantico e la sua rappresentazione cinematografica

La centralità dell'amore romantico nell'immaginario collettivo del Novecento è testimoniata dalle numerose coppie diventate vere e proprie icone della cultura popolare, come ad esempio Rose e Jack in *Titanic* o Vivian ed Edward in *Pretty Woman*. Si tratta di un fenomeno che travalica i confini culturali: una ricerca antropologica condotta nel 1992 da William Jankowiak ed Edward Fischer su 166 società diverse ha rilevato tracce di amore romantico nell'88,5% dei casi analizzati, dai Sumeri agli antichi cinesi, fino alle popolazioni contemporanee di Tanzania e delle regioni artiche.

L'ossessione culturale per le storie romantiche, includendo anche le loro complessità ed eventuali fallimenti, è spiegata dall'ambivalenza dell'amore: esso, infatti, può generare emozioni estremamente positive e allo stesso tempo una grande sofferenza. L'antropologa Helen Fisher, infatti presenta caratteristiche dell'amore romantico assimilabili a quelle di una vera e propria dipendenza: focalizzazione ossessiva su una persona specifica, la convinzione che quella persona sia in qualche modo speciale, euforia nei momenti positivi, sbalzi d'umore improvvisi quando le cose vanno male, distorsione della realtà, gelosia sessuale, tendenza alla ricaduta, desiderio incontrollabile e disponibilità a compiere gesti anche estremi pur di

conquistare l'altro. È come se, letteralmente, qualcuno avesse preso stabile dimora nella nostra mente.

L'immaginario cinematografico contemporaneo, sempre più realistico e coinvolgente, amplifica questa identificazione emotiva, alimentando fantasie, desideri e proiezioni dello spettatore. Attraverso il racconto filmico dell'amore vengono inoltre esplorate questioni morali più ampie: le relazioni che infrangono le norme sociali condivise o che minacciano legami sociali consolidati vengono spesso rappresentate attraverso personaggi feriti o delusi, quasi a suggerire un avvertimento sottinteso sulle conseguenze della trasgressione. Il romanticismo popolare, del resto, non è un fenomeno unitario, ma comprende molteplici declinazioni: idealistico, intenso nella sua forma più "normale" (come l'innamoramento improvviso), prevedibile o del tutto imprevedibile, capace di consumare tempo, energie e risorse emotive, talvolta fuori controllo (si pensi al disinnamoramento), talvolta legato a dimensioni materiali o commerciali, oppure prevalentemente fisico e sessuale, o ancora grandioso e plateale nelle sue manifestazioni.

La rappresentazione dell'amore romantico sul grande schermo gode di un fascino pressoché universale ed è da sempre un tema capace di attirare l'attenzione del pubblico. La maggior parte dei film contempla una dimensione romantica, quantomeno come sottotrama, tra un personaggio principale e uno secondario; il film romantico vero e proprio è invece quello la cui trama centrale ruota attorno al coinvolgimento sentimentale di due o più personaggi. Ciò che rende attrattivo il genere è la realtà drammatica delle emozioni espresse dai personaggi: temi ricorrenti includono la capacità dei protagonisti di guardare alla propria vita in modo nuovo, prendendo decisioni sulla base di una prospettiva rinnovata. Non a caso, il film romantico di maggior successo nella storia del cinema resta *Titanic* (1997), che ha incassato oltre 600 milioni di dollari negli Stati Uniti e circa 1,8 miliardi di dollari a livello mondiale.

È importante sottolineare come le convinzioni individuali sull'amore romantico si sviluppino fin dalla prima infanzia, attraverso l'osservazione della relazione dei genitori e, in misura crescente, tramite l'esposizione a film e serie televisive. Un esempio paradigmatico di questa dinamica è offerto dal film *La rosa purpurea del Cairo* (1985) di Woody Allen, in cui Mia Farrow interpreta una donna sopraffatta dalla vita reale, sposata con un uomo inaffidabile, licenziata dal proprio lavoro di cameriera, incapace di reggere anche i compiti più semplici che trova rifugio esclusivamente nella sala cinematografica, al punto da innamorarsi di un

personaggio di finzione interpretato da Jeff Daniels, il quale letteralmente esce dallo schermo per raggiungerla. Solo alla fine la protagonista sceglierà la vita reale, riponendo la propria fiducia nell'attore in carne e ossa piuttosto che nella sua immagine cinematografica.

Le rappresentazioni cinematografiche diventano così un vero e proprio modello di riferimento, spesso inconsapevole, rispetto al quale vengono confrontate le relazioni passate, presenti e potenziali: quando l'esperienza reale coincide con questo modello si generano emozioni positive, come l'affetto e l'amore stesso, mentre lo scarto produce delusione e insoddisfazione. Non a caso il tema dell'amore romantico ha conosciuto, nel corso del tempo, declinazioni narrative differenti: se negli anni Trenta il conflitto principale contrapponeva il matrimonio d'interesse a quello d'amore, negli anni Cinquanta e Sessanta prevaleva un immaginario incentrato sull'attrazione sessuale e sulla cosiddetta "fantasia del playboy" e su una visione idealizzata della vita da scapolo, mentre i decenni Settanta e Ottanta hanno introdotto uno sguardo più ambiguo, sospeso tra il desiderio di un romanticismo autentico e un atteggiamento talvolta cinico sull'autenticità del sentimento amoroso.

I film romantici esplorano temi ricorrenti quali l'amore a prima vista, l'amore giovanile e quello maturo, l'amore non corrisposto, ossessivo, sentimentale, spirituale, proibito, sessuale e appassionato, sacrificale, distruttivo e tragico. Il genere funziona spesso come una grande fuga fantastica per lo spettatore, specialmente quando i due protagonisti riescono infine a superare le proprie difficoltà, a dichiararsi il proprio amore e a vivere, come da formula consolidata, "per sempre felici e contenti", un epilogo tipicamente suggellato da un bacio finale e da una riunione tra gli amanti. Non tutti i film romantici, tuttavia, si concludono con un lieto fine da favola: in molti casi l'amore agisce piuttosto come uno scudo contro la durezza del mondo reale, senza necessariamente risolversi in un epilogo consolatorio. Raccontare e tramandare storie d'amore viene peraltro considerato parte integrante del processo di socializzazione dei valori familiari e dei ruoli di genere all'interno di una data cultura.

Il cinema, in definitiva, ha sempre riflesso i sogni, le speranze e la morale della cultura che lo produce. In *Io e Annie*, Woody Allen fa dire al proprio protagonista che nell'arte si cerca sempre di far andare le cose per il verso giusto, proprio perché nella vita reale ciò risulta assai più difficile. A differenza della commedia romantica di stampo formulaico, esistono innumerevoli modi di rappresentare l'amore romantico sullo schermo, senza che vi sia un'unica formula vincente per farlo con successo. L'amore romantico al cinema resta, in

ultima istanza, un'esperienza umana universale, capace di generare sentimenti primitivi e intensi tanto di esaltazione quanto di angoscia, spesso simultaneamente.

3.2 Il cinema romantico come strumento di decostruzione degli stereotipi di genere

Se da un lato il cinema romantico contribuisce a costruire l'immaginario collettivo sull'amore, dall'altro esso può veicolare, spesso in modo inconsapevole, modelli di coppia non paritari, fondati su stereotipi di genere di matrice tradizionale. È quanto emerge dallo studio di Morales-Romo, Hernández-Serrano e Morales-Romo (2023), condotto presso l'Università di Salamanca, che ha analizzato i venti film romantici di maggior incasso usciti tra il 2000 e il 2010 allo scopo di verificare quanto e come tali pellicole riproducano immagini non egualitarie della coppia eterosessuale.

Le autrici muovono dalla premessa che il cinema costituisca un potente trasmettitore di valori e modelli relazionali, capace di generare processi di identificazione ed empatia nello spettatore e di offrire, come sostenuto dal filosofo Edgar Morín, un'occasione di dialogo riflessivo, di ampliamento dello sguardo sul mondo e di confronto tra le immagini viste e la propria esperienza personale. In questa prospettiva, che le autrici definiscono "educomunicazione", lo spettatore non è un semplice ricettore passivo, ma un potenziale prosumer mediatico capace di assumere una distanza critica rispetto ai contenuti visionati, mettendo in discussione la presunta neutralità delle immagini proposte dal cinema, dai social media e più in generale dalla cultura della connettività contemporanea. Le autrici richiamano inoltre il contributo di autori come Giroux, Benjamin e Deleuze sul rapporto tra cinema e educazione, così come la riflessione di Ferrada sulla pedagogia dialogica, che unisce l'eredità di Socrate, Freire e Bakhtin nell'idea di una conoscenza critica della realtà capace di condurre a una trasformazione personale e sociale.

Il genere romantico, pur essendo storicamente sottovalutato dalla critica e considerato un prodotto "minore" e persino "reietto", resta tra i più consumati, in particolare dal pubblico giovanile, con un incremento significativo registrato durante la pandemia da Covid-19. Alcuni studiosi, come Rutledge (2018) e Capers (2022), ne hanno persino sottolineato il potenziale valore terapeutico e rilassante, in aperta polemica con le letture più critiche del genere. È proprio questa ampia diffusione a renderlo un oggetto di studio rilevante: le immagini di coppia che esso veicola possono infatti orientare, in modo più o

meno consapevole, le aspettative relazionali delle nuove generazioni, specialmente in una società moderna che dovrebbe, in linea di principio, rappresentare una crescente diversità di orientamenti sessuali, configurazioni familiari e forme di intimità, obiettivo che il cinema romantico di larga diffusione, tuttavia, raggiunge solo in parte.

Lo studio distingue un modello tradizionale della relazione di coppia, fondato su stereotipi di genere e caratterizzato da dinamiche di sottomissione, dipendenza, manipolazione, dominio ed eventualmente violenza, da un modello alternativo o egualitario, basato invece su rispetto reciproco, amicizia, indipendenza e dialogo. Nella rappresentazione tradizionale, l'uomo tende a esercitare un ruolo dominante mentre la donna viene associata a sottomissione e dipendenza affettiva; le autrici sottolineano tuttavia, richiamando la filosofa Luce Irigaray, come anche l'associazione automatica tra donna e sottomissione, o la sua semplice inversione in un'associazione tra donna e dominio, costituisca essa stessa una forma di pregiudizio, poiché rischia di irrigidire, anziché ampliare, le possibilità di rappresentazione dei generi: il problema non risiede tanto nella direzione dello stereotipo, quanto nella sua rigidità strutturale.

La ricerca ha adottato una metodologia mista, articolata in tre fasi. In una prima fase qualitativa, i venti film selezionati sono stati sottoposti ad analisi filmica, verificando la presenza delle cinque categorie che compongono il modello tradizionale (sottomissione, dominio, manipolazione, dipendenza e violenza) sia in relazione ai personaggi maschili sia a quelli femminili. In una seconda fase, sono state condotte sei interviste in profondità a professionisti ed esperti attivi in Castiglia e León, in Spagna, nei campi dell'educazione, della comunicazione e degli studi di genere: tra i profili intervistati figurano docenti universitari di comunicazione audiovisiva, di letteratura, un professore di un master interdisciplinare in studi di genere e una dottoranda in scienze dell'educazione. Le interviste hanno toccato quattro nuclei tematici: l'atteggiamento generale verso il cinema romantico, le immagini di uomini e donne veicolate rispetto alla realtà sociale, l'influenza di tali immagini sugli spettatori, e il possibile uso del cinema a fini educomunicativi. In una terza fase, quantitativa, è stato somministrato un questionario ad hoc a 251 studenti universitari dell'Università di Salamanca, iscritti a corsi di laurea in scienze della formazione e in comunicazione, integrato infine da relazioni scritte con domande aperte sulle stesse tematiche.

L'analisi qualitativa dei film ha rilevato immagini non egualitarie in 18 delle 20 pellicole esaminate: la dipendenza, perlopiù di natura emotiva e prevalentemente femminile,

è risultata la categoria più diffusa, presente in tutti i 18 film, seguita dalla manipolazione (13 film) e dalla sovrapposizione tra dominio e sottomissione, riscontrata sia in personaggi maschili sia femminili (10 film). È significativo che 15 delle 20 pellicole presentassero più di una coppia tra le relazioni rappresentate, e che tutte siano state considerate ai fini dell'analisi. La categoria della violenza, per contro, è risultata sottorappresentata, comparando in meno del 20% dei film considerati, assenza che le autrici collegano, richiamando la letteratura precedente, a fenomeni di occultamento della violenza dietro la maschera del divertimento o della normale dinamica di coppia.

Un dato particolarmente significativo riguarda la manipolazione, percepita dagli studenti come la categoria più ricorrente in assoluto, esercitata tanto dagli uomini sulle donne (con punte dell'84% nel film *Hitch*) quanto, in misura ancora maggiore in diversi casi, dalle donne sugli uomini: un'inversione rispetto al modello tradizionale che, secondo le autrici, non va interpretata automaticamente come segnale di progresso verso l'uguaglianza, dal momento che si limita a trasferire un ruolo di potere da un genere all'altro, senza superare la logica manipolatoria in sé. Anche il dominio è risultato distribuito in entrambe le direzioni, con un caso emblematico nel film *Sex and the City*, in cui è la figura femminile a esercitare un ascendente dominante sul partner maschile in ben il 52% dei casi analizzati, un'inversione di ruolo che le autrici, richiamando lo studio di Lorié (2015) sulla serie originale, interpretano come indicativa di un'evoluzione dei ruoli di genere che richiede tuttavia strumenti educativi adeguati per essere decodificata correttamente, poiché lo spettatore non sempre è in grado di cogliere autonomamente l'intento e l'enfasi della trasmissione mediatica.

Gli studenti coinvolti nello studio hanno mostrato una discreta capacità critica: pur riconoscendo il valore d'intrattenimento del cinema romantico, la maggioranza di essi ha dichiarato di percepire tali rappresentazioni come parzialmente distorte rispetto alla realtà, sottolineandone la finalità commerciale e la tendenza a idealizzare la figura del "principe azzurro". Le loro relazioni scritte, riportate testualmente dalle autrici, esprimono un atteggiamento sfaccettato: alcuni partecipanti ritengono che il cinema romantico rifletta ancora una realtà sociale asimmetrica, in cui la donna cerca il "principe azzurro" mentre l'uomo mantiene un ruolo dominante; altri notano invece un'evoluzione recente verso una maggiore parità, con personaggi femminili sempre più indipendenti e capaci di prendere decisioni autonome. Le differenze di genere nelle risposte sono risultate statisticamente

significative solo in tre item su venticinque analizzati complessivamente, a testimonianza di una percezione condivisa tra uomini e donne più di quanto inizialmente ipotizzato.

Gli esperti intervistati hanno confermato questa lettura complessa, osservando come il cinema romantico, pur restando un genere per definizione conservatore che tende ad assecondare le aspettative del pubblico, si sia progressivamente evoluto insieme al contesto culturale e possa costituire un efficace strumento educativo se accompagnato da una guida critica capace di insegnare a decodificarne le immagini. La commedia romantica americana degli anni Quaranta, ad esempio, viene descritta come assai più liberale rispetto a quella degli anni Ottanta o Novanta. Diversi intervistati hanno inoltre suggerito due strategie complementari per un uso didattico del cinema romantico: da un lato, privilegiare opere che rompono con i canoni tradizionali, proponendo personaggi femminili autonomi ed empowered e personaggi maschili che sovvertono i ruoli di genere convenzionali; dall'altro, utilizzare anche film più "convenzionali", analizzandoli criticamente in aula come punto di partenza per percorsi didattici sull'uguaglianza di genere.

Un ulteriore elemento emerso dalla ricerca riguarda il pubblico di riferimento del genere romantico: sia gli esperti sia gli studenti hanno convenuto che si tratti di un cinema orientato prevalentemente a un pubblico femminile. Questo dato trova conferma empirica nel comportamento di visione degli stessi partecipanti allo studio: le studentesse dichiarano di aver visto in media dieci dei venti film del campione, contro una media di appena quattro film dichiarati dagli studenti di sesso maschile. Questo divario, secondo le autrici, non costituisce di per sé un ostacolo all'utilizzo di questo cinema in aula, ma ne conferma piuttosto il potenziale come strumento privilegiato per stimolare la riflessione critica su un pubblico che ne è già ampiamente esposto.

Lo studio conclude che il cinema romantico del primo decennio degli anni Duemila, pur mostrando segnali di progressiva apertura verso rappresentazioni più paritarie, in particolare rispetto all'indipendenza femminile, continua in larga parte a fondarsi su categorie tradizionali estese e moltiplicate su entrambi i generi, piuttosto che superate: la manipolazione e il dominio, cioè, non scompaiono ma si redistribuiscono tra uomini e donne, generando nuove combinazioni non previste dal modello teorico originario, come l'associazione emergente tra uomo sottomesso e donna manipolatrice. Le autrici richiamano pertanto la necessità di percorsi educativi, anche in ambito universitario, che sviluppino nello spettatore la capacità di leggere criticamente tali immagini, evitando che dinamiche di

dipendenza, manipolazione o dominio vengano normalizzate come componenti naturali della relazione romantica, e sottolineano infine la necessità di studi futuri che considerino platee più diversificate per età, orientamento sessuale ed etnia, dal momento che il campione di film analizzato rappresentava quasi esclusivamente coppie eterosessuali bianche.

3.3 L'idealizzazione romantica nei film Disney e i suoi effetti su credenze e soddisfazione relazionale

Un ulteriore contributo alla comprensione di come il cinema plasmi le aspettative romantiche del pubblico è offerto da Catelyn R. Ray (2022), che si è dedicata specificamente all'effetto dell'esposizione ai media sulle credenze e sulle aspettative relazionali con particolare attenzione ai film d'animazione Disney. Il lavoro parte dalla constatazione che, in una società sempre più satura di media, dove i più giovani sono spesso definiti "nativi digitali" cresciuti circondati da smartphone, televisori e tablet, il cinema e la televisione risultano tra i fattori più influenti nella formazione degli atteggiamenti verso le relazioni sentimentali e gli appuntamenti, soprattutto nei contesti in cui il confronto con le figure genitoriali è meno presente: in assenza di un dialogo diretto sugli affetti, sono spesso i film e la televisione a svolgere una funzione educativa informale rispetto ai comportamenti relazionali, affettivi e persino sessuali.

L'autrice individua nella Walt Disney Pictures il principale produttore di immaginario romantico rivolto ai giovani spettatori. La compagnia è attiva fin dal 1937, oggi valutata oltre 90 miliardi di dollari e autrice di ventidue lungometraggi a tema principesco e considerata responsabile, secondo diversi studi citati, della diffusione di temi ricorrenti come l'amore a prima vista, l'idealizzazione del partner, l'esistenza di un'unica anima gemella, il "vissero felici e contenti" e la convinzione che l'amore sia in grado di superare ogni ostacolo. Pur trattandosi di una delle case di produzione più amate e influenti al mondo, la Disney viene qui presentata anche come oggetto di critica ricorrente per la natura fortemente stereotipata dei propri temi amorosi, capaci di orientare, secondo l'autrice, l'identità stessa dei bambini che vi sono esposti fin dalla più tenera età.

Hefner e Kretz (2021), hanno analizzato dodici film Disney a tema principesco suddividendoli per epoca (classica, di transizione e moderna). Ray osserva come le difficoltà relazionali, quando presenti, vengano perlopiù ignorate o rappresentate in modo negativo, e come questa tendenza risulti particolarmente marcata nei classici anteriori agli anni Ottanta,

quali *La Bella Addormentata nel Bosco*, caratterizzati da finali del tipo "vissero felici e contenti" in cui tutto si risolve senza sforzo alcuno, un esito considerato dagli studiosi manifestamente irrealistico. Le produzioni Disney più recenti, al contrario, tendono a valorizzare maggiormente l'indipendenza dei personaggi e un'idea di amore costruito nel tempo attraverso l'impegno reciproco, anziché semplicemente ricevuto come un dono del destino.

Sul piano teorico, la ricerca richiama la teoria socio-cognitiva di Albert Bandura, secondo cui i comportamenti appresi attraverso i media tendono a essere percepiti e interiorizzati positivamente, mentre le rappresentazioni delle difficoltà relazionali vengono associate a una connotazione negativa e tendenzialmente evitata dallo spettatore; e il concetto di schema relazionale elaborato da Baldwin, secondo cui l'esposizione ripetuta a determinati modelli cinematografici porta lo spettatore a costruire proprie rappresentazioni mentali del funzionamento delle relazioni utilizzate poi come riferimento inconsapevole nella vita reale, allo scopo di procurarsi un senso di sicurezza psicologica anche a costo di distorcere la realtà osservata.

In questa prospettiva, i film Disney vengono descritti come veicoli di stereotipi di genere piuttosto rigidi, coerenti con l'impostazione patriarcale ed eteronormativa tipica della società statunitense, in cui la principessa è tipicamente rappresentata come devota, remissiva e sacrificale. L'esempio citato è quello di Aurora ne *La Bella Addormentata*, personaggio passivo e completamente dipendente dall'intervento risolutivo del principe, incapace di agire autonomamente per modificare il proprio destino. I film a tema principesco, secondo l'autrice, restano fedeli agli ideali fiabeschi dell'amore e si concludono quasi sempre con il celebre "vissero felici e contenti", rafforzando concezioni irrealistiche dei ruoli di genere che possono risultare dannose se confrontate con la reale complessità delle relazioni adulte.

Un ulteriore concetto ripreso dalla letteratura citata da Ray è quello di autostima contingente alla relazione (relationship contingent self-esteem, RCSE), secondo cui alcune persone derivano il proprio senso di valore personale dal semplice fatto di essere, o non essere, coinvolte in una relazione sentimentale, e dalla qualità percepita di tale relazione. L'esposizione a rappresentazioni cinematografiche idealizzate del rapporto di coppia può contribuire a rafforzare un bisogno di validazione esterna fondato sull'idea che "l'amore sia la chiave della felicità", con effetti trasversali tanto sulle credenze quanto sui comportamenti relazionali degli spettatori, indipendentemente dalla loro età.

La parte centrale del lavoro è costituita da uno studio sperimentale condotto su un campione di 90 studenti universitari (25 uomini, 63 donne e 2 partecipanti non binari, con un'età media di 19,6 anni), reclutati tra gli iscritti a corsi di psicologia in cambio di crediti formativi parziali. Ai partecipanti è stato chiesto di compilare due questionari: la Romantic Beliefs Scale di Sprecher e Metts (1989) per misurare l'adesione a credenze romantiche idealizzate lungo quattro dimensioni (anime gemelle, idealizzazione del partner, l'amore che vince ogni ostacolo, l'amore a prima vista), e una versione adattata della Investment Model Scale di Rusbult, Martz e Agnew (1998), per misurare la soddisfazione relazionale. I due questionari sono stati compilati sia prima sia dopo la visione di una breve clip tratta da un film Disney: *La Bella Addormentata* per il gruppo sperimentale, esposto quindi a contenuti romantici, e *Peter Pan* per il gruppo di controllo, scelto in quanto film Disney dello stesso periodo storico ma privo di contenuti sentimentali. Il 94,4% dei partecipanti ha dichiarato di aver visto in precedenza un film Disney, a conferma dell'ampia diffusione di questo immaginario nel campione considerato.

Il risultato principale emerso è una correlazione positiva, moderata e statisticamente significativa ($r = 0,35$; $p < 0,001$), tra l'adesione a credenze romantiche idealizzate e il livello di soddisfazione relazionale riportato dai partecipanti: chi mostra un punteggio più elevato nelle credenze romantiche tende cioè a riportare anche una maggiore soddisfazione nella propria relazione. Si tratta di un dato in parte inatteso, poiché gran parte della letteratura precedente citata nella tesi associava le credenze romantiche irrealistiche a una minore soddisfazione, dovuta al divario tra aspettativa e realtà relazionale vissuta quotidianamente dalle coppie.

Ray propone alcune possibili spiegazioni per questo risultato controintuitivo. Da un lato, chi riconosce la natura irrealistica di tali ideali potrebbe reagire non con la rassegnazione, ma investendo maggiore impegno nel mantenimento della propria relazione, proprio per colmare consapevolmente lo scarto percepito tra fantasia cinematografica e vita reale. Dall'altro, un più solido livello di autostima personale potrebbe ridurre la tendenza a confrontare la propria relazione con il modello idealizzato proposto dai film, permettendo così di trarne soddisfazione senza subirne gli effetti disillusori tipicamente descritti in letteratura. L'autrice richiama inoltre la possibilità che l'esposizione a modelli relazionali "sani" all'interno dei film, come personaggi sicuri di sé e consapevoli dei propri bisogni, possa

incoraggiare comportamenti comunicativi più efficaci all'interno delle relazioni reali, favorendo così la soddisfazione anche in presenza di credenze fortemente idealizzate.

La ricerca conferma l'ipotesi di fondo, ovvero che il cinema, e in particolare il cinema d'animazione rivolto all'infanzia, continua a trasmettere un immaginario romantico fortemente idealizzato le cui conseguenze sulle credenze e sulle aspettative degli spettatori adulti risultano ancora tutte da esplorare, e la cui relazione con la soddisfazione relazionale appare più articolata di quanto il senso comune tenda a supporre.

3.4 Commedie romantiche, credenze idealizzate e soddisfazione di coppia: uno studio su un campione brasiliano

Un ultimo contributo esaminato è lo studio di Zibenberg e Natividade (2026) che affronta specificamente il rapporto tra esposizione alla commedia romantica, credenze idealizzate sull'amore, tratti di personalità e soddisfazione relazionale, su un campione di 646 adulti brasiliani. Gli autori definiscono la commedia romantica come un ibrido tra il genere sentimentale e quello comico, strutturato attorno alla ricerca dell'amore e destinato quasi sempre a una risoluzione positiva; un genere che, pur essendo tra i più consumati, resta oggetto di un acceso dibattito scientifico circa i suoi effetti, considerati talvolta dannosi, talvolta protettivi, sulla soddisfazione relazionale degli spettatori. Gli autori richiamano una letteratura piuttosto eterogenea su questo punto: alcuni studi suggeriscono che le commedie romantiche alimentino aspettative irrealistiche capaci di minare la soddisfazione di coppia, altri sostengono al contrario che esse rinforzino credenze romantiche positive in grado di potenziarla, mentre un terzo filone di ricerca non ha riscontrato alcuna associazione significativa tra le due variabili.

Un elemento di originalità dello studio risiede nel fatto che, a differenza della maggior parte delle ricerche precedenti questa indagine si concentra su un campione brasiliano, colmando così un vuoto empirico rilevante e permettendo di verificare se gli effetti osservati altrove si confermino anche in un contesto culturale diverso, caratterizzato tra l'altro da una forte componente di familismo e da abitudini di consumo mediatico specifiche, quali la centralità delle telenovelas nel palinsesto quotidiano. Le altre ricerche erano infatti condotte quasi esclusivamente su campioni statunitensi o comunque appartenenti al cosiddetto Nord globale.

Sul piano teorico, lo studio richiama sia la *cultivation theory* elaborata da Gerbner (1986), secondo cui un'esposizione mediatica prolungata nel tempo porta lo spettatore a percepire il mondo in modo progressivamente coerente con quanto rappresentato sullo schermo, sia la teoria dell'apprendimento sociale di Bandura, secondo cui i comportamenti osservati nei personaggi cinematografici possono essere generalizzati e interiorizzati dallo spettatore attraverso un processo di osservazione e imitazione. Gli autori richiamano inoltre alcuni studi che hanno applicato questi stessi modelli teorici ad altri contenuti mediatici, mostrando ad esempio come la visione di sitcom sia associata a maggiori aspettative di perfezionismo sessuale, o come il consumo di materiale pornografico si associ a una maggiore permissività sessuale, un parallelo che gli autori utilizzano per rafforzare la plausibilità di un effetto analogo per quanto riguarda le commedie romantiche.

Le credenze romantiche idealizzate vengono operativamente distinte in quattro fattori, ripresi dalla scala di Sprecher e Metts (1989) adattata al contesto brasiliano dagli stessi autori in una pubblicazione precedente: la convinzione che l'amore possa nascere a prima vista ancor prima di una reale interazione, che possa "trovare sempre una via" e superare qualsiasi ostacolo, che esista un'unica persona destinata a essere la propria anima gemella, e che il vero amore sia per definizione perfetto e privo di difetti. Gli autori sottolineano come l'esposizione a diversi generi mediatici sia associata in modo differenziato a queste credenze: i film drammatici e romantici in senso stretto risultano più fortemente collegati alla convinzione che l'amore superi ogni ostacolo, i reality show a tema matrimoniale all'amore a prima vista e all'idealizzazione, mentre le sitcom mostrano paradossalmente un'associazione negativa con le stesse credenze idealizzate.

Accanto alle variabili mediatiche, lo studio considera sistematicamente anche i tratti di personalità come possibili predittori delle credenze romantiche. Vengono qui utilizzati il modello dei Big Five: estroversione, gradevolezza, coscienziosità, nevroticismo e apertura all'esperienza e il costrutto di Investimento Emotivo, articolato nei due fattori di Romanticismo e Affetto, quest'ultimo definito come la disposizione personale a investire risorse psicologiche ed emotive in una relazione sentimentale. Gli autori osservano come tratti quali l'apertura all'esperienza si associno a una preferenza per film comici e fantastici, mentre la coscienziosità e il nevroticismo risultino più legati a una preferenza per il genere romantico in senso stretto.

Sul piano metodologico, i 646 partecipanti, reclutati tramite social media quali TikTok, Instagram e WhatsApp, con un'età media di 29,6 anni e una netta prevalenza femminile (72,9% donne) hanno compilato online un questionario comprendente, oltre alle domande sociodemografiche, la scala brasiliana delle credenze romantiche (RBS-Brazil), una scala di soddisfazione relazionale a cinque item, la scala dell'investimento emotivo e una scala ridotta per la misurazione dei cinque grandi fattori di personalità. Ai partecipanti è stato inoltre chiesto di indicare la propria preferenza per il genere della commedia romantica rispetto ad altri tredici generi cinematografici, la frequenza percepita con cui guardano questo tipo di film e il numero effettivo di commedie romantiche visionate in una settimana media.

I risultati confermano, in linea con la letteratura precedente, una correlazione positiva tra il consumo settimanale di commedie romantiche e l'adesione a tutte e quattro le credenze idealizzate considerate; tuttavia, i tratti di personalità e, in particolare, la componente "Romanticismo" della scala sull'investimento emotivo, che risulta il predittore più forte in tutti i modelli statistici testati, seguita dalla coscienziosità risultano predittori significativamente più forti dell'esposizione cinematografica stessa, spiegando da sole tra il 13% e il 23% della varianza delle credenze romantiche, a fronte di un ulteriore 2-4% attribuibile specificamente alla visione di commedie romantiche. Anche il genere emerge come predittore rilevante e trasversale a tutti i fattori considerati: gli uomini del campione mostrano un'adesione mediamente più marcata alle credenze idealizzate rispetto alle donne, un dato che gli autori spiegano ipotizzando che le donne, disponendo di criteri di selezione del partner più articolati, tendano a percepire con maggiore difficoltà la piena soddisfazione delle proprie aspettative relazionali.

Il dato più originale dello studio riguarda però la relazione tra consumo di commedie romantiche e soddisfazione relazionale, analizzata attraverso un modello statistico di mediazione. Gli autori rilevano un effetto diretto negativo e statisticamente significativo: chi guarda più frequentemente commedie romantiche tende, a parità di altre condizioni, a riportare una soddisfazione relazionale leggermente inferiore, verosimilmente per effetto del confronto tra la propria relazione reale e i modelli idealizzati proposti dallo schermo, spesso caratterizzati da un'intesa sessuale costantemente appagante, da una capacità quasi telepatica di comprendere i bisogni del partner e da frequenti gesti romantici plateali. Questo effetto negativo risulta tuttavia compensato, e in parte controbilanciato, da un effetto indiretto positivo e altrettanto significativo, mediato specificamente dalle credenze legate all'anima

gemella e all'idealizzazione del partner: chi, guardando questi film, sviluppa un'adesione più forte a tali credenze tende in realtà a riportare una soddisfazione relazionale maggiore, verosimilmente perché tali credenze promuovono comportamenti orientati al mantenimento della relazione.

Gli autori parlano, in proposito, di un effetto di soppressione (*suppression effect*): l'effetto totale del consumo di commedie romantiche sulla soddisfazione relazionale risulta infatti statisticamente non significativo proprio perché le due dinamiche agiscono in direzioni opposte, producendo nel complesso un effetto netto pressoché nullo. Si tratta di un risultato che aiuta a spiegare perché la letteratura precedente sull'argomento avesse prodotto esiti così contrastanti: a seconda che uno studio catturi prevalentemente l'effetto diretto o quello mediato, l'associazione osservata tra cinema romantico e soddisfazione di coppia può apparire negativa, positiva o assente.

Lo studio dedica inoltre ampio spazio alle specificità del contesto culturale brasiliano, osservando come le commedie romantiche locali possano veicolare rappresentazioni della coppia diverse da quelle prevalenti nel cinema statunitense più comunemente analizzato dalla letteratura internazionale, anche in ragione di tratti culturali quali una maggiore propensione al contatto fisico, uno spiccato calore interpersonale e una forte componente di familismo. Gli autori segnalano peraltro come, anche in Brasile, la rappresentazione femminile nel cinema nazionale tenda a riprodurre schemi stereotipati e prospettive patriarcali, e come la popolazione non bianca risulti sottorappresentata sia nella produzione cinematografica sia nei campioni di ricerca, pur costituendo la maggioranza demografica del paese. Viene inoltre richiamato il dato secondo cui i contenuti audiovisivi di produzione nazionale disponibili sulle piattaforme di streaming brasiliane oscillano tra l'1,3% e il 28,4% del catalogo complessivo, a testimonianza di una netta prevalenza di prodotti stranieri nel consumo mediatico quotidiano del paese, fattore che potrebbe attenuare i processi di identificazione culturale previsti dalla teoria dell'apprendimento sociale.

Gli autori discutono infine alcuni limiti metodologici del proprio lavoro, tra cui la natura correlazionale dello studio, che non consente di stabilire con certezza la direzione causale delle associazioni osservate, così come lo squilibrio di genere nel campione, a netta prevalenza femminile, e l'affidamento esclusivo a misure di autovalutazione soggette a possibili distorsioni nel ricordo delle proprie abitudini di consumo mediatico. Gli autori concludono che l'esposizione alle commedie romantiche ha un impatto complessivamente

modesto sulla formazione delle credenze romantiche, che risultano più fortemente determinate da fattori disposizionali quali la personalità, il genere e l'età; di conseguenza, il consumo di questo genere cinematografico non appare associato in modo uniforme a una minore soddisfazione relazionale, e gli stessi autori concludono, non senza una punta di ironia, che si può continuare a lasciarsi incantare dai lieto fine cinematografici senza per questo temere conseguenze negative sistematiche sulla propria vita di coppia.

Gli autori suggeriscono che i professionisti della salute mentale possano tenere conto di questi risultati nel valutare, insieme ai propri pazienti, i benefici e i rischi specifici legati al consumo di commedie romantiche, e che gli stessi produttori cinematografici e televisivi brasiliani potrebbero utilizzare queste evidenze per orientare la scrittura di sceneggiature capaci di promuovere, attraverso il rinforzo di credenze romantiche costruttive, un maggiore benessere relazionale collettivo, anziché limitarsi a riprodurre relazioni idealizzate finì a se stesse.

Conclusioni

Il lavoro svolto ha inteso rispondere alla domanda di ricerca posta in apertura: in che modo il processo psicologico dell'idealizzazione del partner si manifesta nelle relazioni romantiche, e in che modo le rappresentazioni cinematografiche dell'amore contribuiscono a costruire, veicolare o mettere in discussione tale idealizzazione, con quali effetti sulle credenze romantiche e sulla soddisfazione relazionale di chi vi è esposto.

L'analisi condotta nel primo capitolo ha mostrato come l'idealizzazione del partner non costituisca un semplice errore percettivo, ma un meccanismo psicologico ambivalente: se moderata, essa svolge una funzione protettiva e autorealizzantesi, come dimostrato dallo studio longitudinale di Murray et al. (1996), che ne ha evidenziato l'effetto "cuscinetto" contro conflitti e ambivalenza; se eccessiva, essa può invece tradursi in un rischio di disincanto (McNulty e Karney, 2004; Tomlinson et al., 2014). Il contributo di Fletcher e Boyes (2007) ha inoltre chiarito che idealizzazione e accuratezza percettiva del partner possono coesistere, superando la tradizionale contrapposizione tra amore "cieco" e conoscenza realistica dell'altro.

Il secondo capitolo ha mostrato come il cinema costruisca attivamente i miti relazionali dell'amore romantico attraverso precise scelte narrative e visive, storicamente sedimentate a partire dallo schema dello sguardo maschile teorizzato da Mulvey (1975); allo stesso tempo, l'analisi della ricezione del pubblico e della progressiva erosione dell'imperativo del lieto fine, descritta attraverso il concetto di "post-amore" (Kieliszek, 2025), ha evidenziato come tali miti non siano immutabili né recepiti passivamente dallo spettatore. La ricerca di Kretz ha infine confermato che l'esposizione al cinema e alla televisione romantica produce effetti reali, ma non uniformi, sulla soddisfazione relazionale, mediati dalle emozioni suscitate durante la visione e dal livello di soddisfazione pregresso dello spettatore.

Il terzo capitolo ha infine verificato empiricamente questi meccanismi: lo studio di Morales-Romo et al. (2023) ha mostrato che i modelli di coppia non paritari, anziché scomparire, si redistribuiscono tra i generi; lo studio di Ray (2022) ha rilevato una correlazione positiva, e in parte inattesa, tra credenze romantiche idealizzate veicolate dai film Disney e soddisfazione relazionale; lo studio di Zibenberg e Natividade (2026) ha infine

mostrato come il consumo di commedie romantiche produca un duplice effetto, diretto negativo e indiretto positivo, che si compensano a vicenda spiegando la contraddittorietà dei risultati precedenti in letteratura.

I risultati esaminati presentano alcune implicazioni pratiche. Sul piano clinico, la comprensione della funzione protettiva ma potenzialmente rischiosa dell'idealizzazione può risultare utile ai professionisti della salute mentale nel lavoro con le coppie, come suggerito dagli stessi Zibenberg e Natividade (2026). Sul piano educativo, lo studio di Morales-Romo et al. (2023) indica nel cinema romantico un possibile strumento didattico per sviluppare, in ambito scolastico e universitario, una maggiore alfabetizzazione mediatica e una lettura critica degli stereotipi di genere veicolati dalle rappresentazioni di coppia. Sul piano della produzione culturale, infine, gli stessi autori suggeriscono che sceneggiatori e produttori possano tenere conto di queste evidenze nella scrittura di narrazioni capaci di promuovere modelli relazionali più costruttivi.

Gli studi presi in esame condividono alcuni limiti, in parte segnalati dagli stessi autori. Buona parte della letteratura psicologica e cinematografica richiamata si basa su campioni statunitensi, prevalentemente bianchi ed eterosessuali, con una conseguente scarsa generalizzabilità dei risultati ad altri contesti culturali; lo studio di Zibenberg e Natividade (2026) su un campione brasiliano rappresenta in questo senso un'eccezione parziale. Molti degli studi discussi hanno inoltre natura correlazionale, il che non consente di stabilire con certezza la direzione causale delle associazioni osservate tra esposizione cinematografica, credenze romantiche e soddisfazione relazionale. Si segnalano infine squilibri di genere nei campioni analizzati, a prevalenza femminile, e l'affidamento quasi esclusivo a misure di autovalutazione soggette a possibili distorsioni.

Alla luce di questi limiti, la letteratura esaminata suggerisce alcune direzioni utili per la ricerca futura: l'estensione degli studi a campioni più diversificati per etnia, orientamento sessuale, età e contesto culturale; l'adozione di disegni di ricerca longitudinali e sperimentali, capaci di chiarire i nessi causali tra esposizione cinematografica, idealizzazione e soddisfazione relazionale; un approfondimento del ruolo mediatore delle differenze individuali, quali autostima e tratti di personalità, già indicato come predittore rilevante dallo studio di Zibenberg e Natividade (2026).

Bibliografía

- Bouxsein, B. (2019). An analysis of the depiction of romantic relationships in Western cinema compared to cultural perceptions of relationships, Ohio University. https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=ouhonor_s1556721347157763&disposition=inline
- Cameron-Gardos, P. S. (2021). Coming-out narratives in audiovisual culture. In M. Powers (Ed.), *Oxford research encyclopedia of communication*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1239>
- Cover, R., & Dau, D. (2021). Placing the queer audience: Literature on gender & sexual diversity in film and TV reception. *MAI: Feminism & Visual Culture*, (7). <https://www.maifeminism.com/literature-on-gender-and-sexual-diversity-in-film-and-television-reception/>
- Cover, R. (2022) Making queer content visible: Approaches and assumptions of Australian film and television stakeholders working with LGBTQ+ content. *Media International Australia*, 182(1), 100–115. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1329878X221077851#:~:text=Indications%20across%20this%20newer%20scholarship,a%20marker%20of%20diversity%20representation.>
- de la Pava Vélez, B. (s.d.). Love in Contemporary Cinema: Audiences and Representations of Romance. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781000409444_A41883400/preview-9781000409444_A41883400.pdf
- Fernández Calixto, M. C., & Montaña Galvis, L. M. (2015). El proceso de idealización en las relaciones de pareja: Una revisión de la literatura <https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/912cacb5-1470-4774-8133-89542c5062ed>
- Fletcher, G. J. O., & Kerr, P. S. G. (2010). Through the eyes of love: Reality and illusion in intimate relationships. 627–658. <https://doi.org/10.1037/a0019792>

- Kieliszek, Z. (2025). The cinematic meanings of love. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(SI1), 1009–1030. <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.361>
- Kretz, V. E. (s.d.). Romantic Relationships in Movies and Television: Interpretations and Effects. University of Wisconsin-Madison. <https://asset.library.wisc.edu/1711.dl/I7IJBSUR3ULSZ9B/R/file-de678.pdf>
- Morales-Romo, B., Hernández-Serrano, M. J., & Morales-Romo, N. (2023). *Romance cinema for debunking gender bias of non-egalitarian couple relationships in higher education*. *Frontiers in Education*, 8, Article 1134813. <https://doi.org/10.3389/feduc.2023.1134813>
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf>
- Murray, S. L., Holmes, J. G., & Griffin, D. W. (1996). The self-fulfilling nature of positive illusions in romantic relationships: Love is not blind, but prescient. *Journal of Personality and Social Psychology*, 71(6), 1155–1180. <https://psycnet.apa.org/buy/1996-07063-007>
- Neff, L. A., & Karney, B. R. (2006). Positive illusions in marital relationships: A 13-year longitudinal study. *Journal of Personality and Social Psychology*, 91(3), 480–495. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0146167206292691>
- Ray, C. R. (2022). *Romantic media exposure's effect on relationship beliefs and expectations* Appalachian State University Libraries. <https://etd.appstate.edu/handle/10348/10892>
- Reyes, M. (2013). Contemporary cinematic portrayals of female sexuality in top-grossing R-rated U.S. films (2000-2009). *Texas State University Digital Collections*. <https://digital.library.txst.edu/server/api/core/bitstreams/340bd2d9-7bab-402e-9f9a-1629ba1637f/content>
- Sorensen, S. (2010). Romantic Love on Film. *Romanticism on Film*. https://www.academia.edu/6149331/Romanticism_on_Film
- Stafford, L., & Canary, D. J. (2006). Idealization, reunions, and stability in long-distance dating relationships. *Journal of Social and Personal Relationships*, 23(1), 45–66. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0265407507072578>
- Sternberg, R. J. (1986). A triangular theory of love. *Psychological Review*, 93(2), 119–1352.

- Young, D. (s.d.). Film changed the way people saw sexuality. Now, social media does. UC Berkeley Research. <https://vcresearch.berkeley.edu/news/film-changed-way-people-saw-sexuality-now-social-media-does#:~:text=Women's%20sexuality%20had%20a%20much,1980%20film%20star%20Al%20Pacino>.
- Zibenberg, D., & Natividade, J. C. (2026). Happily ever after: Impact of romantic comedy exposure on romantic beliefs. *Trends in Psychology*. <https://doi.org/10.1007/s43076-026-00526-7>