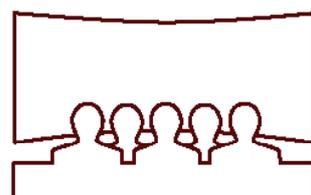


**VOGLIE MATTE, MERLI MASCHI,
PECCATI VENIALI. LA QUESTIONE
SESSUALE NEL CINEMA POPOLARE
ITALIANO DAL MIRACOLO ECONOMICO
ALL'AVVENTO DEL PORNO**

**A CURA DI
FRANCESCO DI CHIARA E GABRIELE RIGOLA**



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA V
NUMERO 9
gennaio
giugno 2021



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



CORPI E PELLE IN COPERTINA: BIKINI, TUTE SPAZIALI E NUOVI MODELLI DI FEMMINILE TRA CINEMA E ILLUSTRAZIONE *Paola Valentini (Università di Firenze)*

The transformation in the forms of representation of sexuality has in the swimsuit one of its icons: an emblem of feminine half-nakedness, but also a disturbing exaltation of the female skin. Beach movies reset the impact of this clothing element. Its “space alter ego”, instead, not only enhances the centimeters of exposed skin, but also offers a new body and a new model of femininity. Through looking at comics, magazines and movies, the essay shows that the space suit – often a bikini – is a limit to the carnality of the body as well as a tool for a new identity: a woman aimed to reach a new role.

KEYWORDS

Intermediality; Science fiction; Fashion; Italian movies; Italian magazines

DOI

10.13130/2532-2486/14481

La trasformazione delle forme di rappresentazione della sessualità ha sicuramente nel bikini una delle sue icone: il triangolo di tessuto lanciato con una presentazione spettacolare presso le piscine Molitor il 5 luglio 1946 da Louis Réard. Affidato non a caso – complici le resistenze delle stesse *mannequins* – a una nota danzatrice senza veli, che usciva dalle alcove notturne per muoversi spigliata e ridente nell’assolato stabilimento parigino gremito di giornalisti¹, il costume da bagno scuote le coscienze esattamente come la celebre bomba. Come spesso nella storia della moda, e non solo, le date sono più simboliche che reali spartiacque. Lo spettatore italiano già nel maggio 1946 aveva potuto gustare, ad esempio, sul grande schermo le seducenti fattezze di Jacqueline Laurent in costume da bagno a triangolo. La fioraia Françoise de *Le jour se lève* (*Alba tragica*, 1939) di Marcel Carné si mostrava così, infatti, in una delle amate rubriche *Piccola posta* de *La settimana Incom*, probabile promozione del film in lavorazione di Giorgio Pastina *Le vie del peccato* (1946), in cui si sarebbe di lì a poco esibita in una scena di nudo

¹ Si tratta della danzatrice e spogliarellista del Casino de Paris Micheline Bernardini. Avrebbe acquistato una fama planetaria proprio per le fotografie che la immortalavano con questo pezzo della collezione, che tra l’altro presentava una stampa particolare (la riproduzione di un collage di lettere e titoli della carta stampata), che alludeva dunque al clamore piuttosto che al dato di moda.

giudicata pornografica all'epoca². Ancora per alcune estati il nome bikini sarebbe stato riservato al tristemente noto atollo del Pacifico, documentando in molte pagine dei quotidiani, quasi morbosamente, i fantascientifici esiti degli esperimenti atomici americani. Tuttavia, nemmeno sui litorali nazionali la rivoluzione era passata indenne, spingendo persino la "suffragetta" Clara Grifoni a distrarsi dalla intensa battaglia di quei giorni sul voto alle donne per osservare sorridendo dalla spiaggia di Levanto: «Passano due splendide figliole che sembrano essersi fatte il costume con un calzino»³. L'anno successivo Federico Patellani immortalava in una celebre fotografia a Stresa le dieci finaliste al concorso nazionale di Miss Italia, mostrando future star come Lucia Bosè, Gianna Canale, Gina Lollobrigida e in particolare Eleonora Rossi Drago in un – per quanto candidamente immacolato – ormai succinto costume a due pezzi, che lascia in alcuni casi in bella vista il peccaminoso ombelico. Nel 1950 l'obbiettivo dello stesso fotografo coglie una provocante Sofia Scicolone non ancora Loren abbarbicata su una cabina di Salsomaggiore Terme con un bikini dorato, nonostante già risuonino gli strali del ministro Scelba⁴. Fatte salve le successive note proibizioni, il costume da bagno dallo show business parigino ha ormai invaso scene e lidi nazionali, rendendosi progressivamente sempre più protagonista.

Nel cinema italiano, l'incursione di questo capo vestimentario nei film del dopoguerra non ha minore effetto, come dimostra la forte attenzione che critici e protagonisti degli organi di vigilanza e censura riservano alla presenza sulla scena del costume da bagno. Attorno al bikini, ad esempio, si coagulano le frequenti segnalazioni al Segretariato generale per la Moralità. Allo stesso modo la pubblicitaria si caratterizza in questo periodo per la ricorsività di tutta una serie di ammonimenti, invettive e sussulti moralistici sull'invasione, più o meno contestualizzata narrativamente, dell'abbigliamento balneare.

Questa presenza si rafforza a partire dagli anni 1960 e 1961, quando anche in Italia i codici vestimentari marini vengono quasi totalmente a coincidere con l'esplosivo bikini, e il 1964 è indubbiamente l'anno cruciale per la sua definitiva attestazione. Viene, infatti, sancita anche internazionalmente dall'uscita il 24 gen-

² *Piccola posta. Vi risponde Jacqueline Laurent*, "La Settimana Incom", n. 12, 16 maggio 1946. L'attrice, "sorpresa" nell'atto di prendere il sole con una lampada abbronzante, concludeva il servizio invitando gli spettatori a chiudere gli occhi e facendo il gesto di togliersi la parte alta del costume. Il film *Le vie del peccato*, ammesso con il visto di censura 1309 del 9/10/1946, sarebbe stato in quell'autunno accolto nelle sale dalla critica come esplicita pornografia e oscenità.

³ Grifoni, 1946b: 3. Pur eccedendo i limiti temporali del presente saggio, è però importante contestualizzare la forza di questa ammirazione per le ragazze in costume. Ricordo, infatti, che proprio in quel periodo Clara Grifoni sosteneva non poco provocatoriamente, dalle pagine del «Corriere d'Informazione»: «Bisogna chiarire una buona volta la posizione della donna, che è ammessa nella politica, ma è sempre combattuta nel lavoro. E io credo che il diritto al lavoro sia più essenziale, più vitale per noi che il diritto al voto» (Grifoni, 1946a).

⁴ Ci si riferisce all'intervento nell'estate del 1950 del ministro dell'Interno Mario Scelba che incaricò la polizia di vigilare in nome del buon costume sulle spiagge italiane: andavano infatti multati i bikini che presentassero una misura dello slip inferiore ai 40 centimetri e mettessero in vista l'ombelico. Per una ricostruzione di questa fase si rimanda a Azara, 2018. I servizi fotografici di Patellani cui si fa riferimento sono conservati presso il Museo di Fotografia contemporanea di Cinisello Balsamo (Milano) e catalogati dal sistema SirBec di Lombardia beni culturali.

naio del primo numero di «Sport Illustrated Swimsuit Issue» supplemento presto di culto, grazie alle sue celebri ragazze copertina immortalate in bikini, come nel numero inaugurale la modella star Babette March. Sempre nel 1964, il 5 marzo, esce poi nelle sale italiane *Bikini Beach (Vacanze sulla spiaggia, 1963)* di William Asher. I quotidiani italiani ne danno cenno non tanto per il soggetto della pellicola dichiarato fin dal titolo quanto per la nuova politica produttiva indirizzata ai *teenagers* della spregiudicata casa produttrice AIP (non ancora identificata con il suo fondatore Roger Corman), insieme alle sue rassicuranti campagne moralizzatrici, come le limitazioni imposte al regista sull'esibizione del vizio del fumo⁵. Come sarà per la saga successiva, cui la pellicola dà origine⁶, la relazione biunivoca tra spiaggia e due pezzi è ormai sdoganata sulla stampa e il bikini non merita un rilievo maggiore del surf, lo sci d'acqua o il centone musicale che connotano la nascita di questo nuovo filone destinato al pubblico dei giovani.

I. TUTTI AL MARE

Il cinema balneare italiano di per se stesso, tuttavia, non coglie realmente questo aspetto, sovrastando, quando addirittura non azzerando, la centralità nella rappresentazione del costume da bagno. Mescolato in un repertorio di oggetti, prodotti e simboli e «desiderata» di quell'Italia ricca e spensierata che accede allo spazio sociale della vacanza⁷, esso è poco diverso da quel tessuto di stoffa o calzino cui si faceva riferimento sopra. Le caratteristiche formali del nuovo accessorio vestimentario vengono depotenziate in una soverchiante dimensione narrativa – romanzesca e moralista – del fenomeno, puro procedimento metonimico per installare quello «spazio fluido di negoziazione e di sperimentazione delle identità»⁸, vere «sabbie mobili» o «*limen* esistenziale»⁹, che trova perfetto correlato nella comune «divisa» richiesta dal contesto balneare. Un'analisi culturale aperta al dialogo con gli altri media, attenta non solo alle icone cinematografiche narrative ma anche alle logiche espositive messe in campo da altri dispositivi più marcatamente promozionali, permetterà, come si vedrà, di mettere in luce la consistenza di quegli sguardi «complici delle immagini», di far emergere come a uno spettatore culturalmente situato tali bikini¹⁰, pur rimossi dal punto di vista narrativo all'interno della finzione scenica, si offrano però come luogo vivo di provocazione percettiva e visuale.

⁵ A.S., 1964: 15; S.G., 1964: 7.

⁶ Al primo film seguono infatti in due anni almeno sette pellicole di ambientazione balneare prodotte dalla AIP, sempre dirette da William Asher, come *Beach Blanket Bingo (Una sirena sulla spiaggia, 1965)*, molte delle quali inedite in Italia, come *Muscle Beach Party (1964)* e *How to Stuff a Wild Bikini (1965)*, presto seguite dalle grandi case hollywoodiane (cfr. Shary, 2005: 31-33).

⁷ Eugeni, 2016: 401.

⁸ Eugeni, 2016: 401.

⁹ Uva, 2021.

¹⁰ Si fa qui riferimento alle celebri considerazioni teoriche di Hans Belting sulla connessione tra immagini e sguardo (Belting, 2008a) e alla sua definizione di complicità (Belting, 2008b: 5). Per una ricognizione teorica dell'apporto degli studi sulla cultura visuale, nel cui orizzonte si colloca in parte il presente saggio, si rimanda in ambito italiano alle sintesi di Pinotti; Somaini, 2016 e Cometa, 2020.

Fig. 1 - Manifesto
di Enrico De Seta per
"Ferragosto in bikini" (1961)
di Marino Girolami.



Nell'indubbia «passerella quasi felliniana» di «donne d'ogni età che entrano in acqua con sensuale coscienza del proprio corpo»¹¹ offerta dalle sequenze cinematografiche sulla spiaggia, naturalmente la censura, anche preventiva, è pronta in ogni caso a intervenire, tenendo alta l'attenzione e tentando almeno di circoscrivere il fenomeno al buio della sala. La commedia balneare diventa oggetto privilegiato d'attenzione, ad esempio, per vigilare sull'eccessivo sfruttamento dei centimetri di pelle nella promozione del film. La rubrica *Manifesti in Tribunale*, che a fine anni Cinquanta diventa una presenza fissa sulle pagine del «Giornale dello Spettacolo», testimonia le diverse denunce per offesa al pubblico pudore che sempre attraversano il corpo femminile e non di rado vedono la presenza del costume da bagno. È il celebre caso del manifesto di *Ferragosto in bikini* (1960) di Marino Girolami, al quale anche molti quotidiani dell'epoca, nel febbraio del 1961, danno rilievo e che porta al processo nei confronti della distribuzione, per effetto della recente legge n. 1591¹², al blocco delle affissioni, ma anche a una sostanzialmente rapida assoluzione della pellicola¹³, insieme a

¹¹ Giacovelli, 1995: 160. Il cinema balneare italiano del dopoguerra ha ricevuto molta attenzione dalla storiografia più recente, si vedano ad esempio Fullwood, 2015; Fanara, 2015; Gipponi, 2017; Parigi, 2019; Uva, 2019.

¹² [s.n.], 1961a: 2. Si tratta degli effetti della legge 1591 del 12 dicembre 1960 "Disposizioni concernenti l'affissione e l'esposizione al pubblico di manifesti, immagini, oggetti contrari al pudore o alla decenza", che dotano le Questure di potere d'intervento in materia.

¹³ [s.n.], 1961b: 6. L'assoluzione riguarda, tra gli altri, anche *Le ambiziose* (1961) di Antonio Amendola e il film francese a episodi *La française et l'amour* (*La francese e l'amore*, 1960).



Fig. 2 - Fotobusta di "Ferragosto in bikini" (1961) di Marino Girolami.

Butterfield 8 (*Venere in visione*, 1960) di Daniel Mann (il cui manifesto di Nano, alias Silvano Campeggi, abbozzava una languida Elizabeth Taylor seduta a terra in sottoveste), e a *Femmine di lusso* (1960) di Giorgio Bianchi, con una provocante Elke Sommer in uno striminzito costume bianco due pezzi. Il manifesto creato da Enrico De Seta e le fotobuste di *Ferragosto in bikini* portano infatti in primo piano il costume da bagno del titolo, da un lato con le fattezze di una prorompente Elke Sommer in due pezzi verde, sotto lo sguardo e l'espressione a bocca aperta del protagonista Walter Chiari nei panni del prete (fig. 1), dall'altro con la rielaborazione stilizzata del disegno di una ragazza formosa, posta a fianco delle foto di scena che mostrano la stessa protagonista in bikini al mare (fig. 2). Al centro dell'attenzione sono proprio i centimetri di pelle, come riporta un'intervista al capo ufficio stampa di Euro International, responsabile della promozione del film, il quale lamenta il paradosso di non avere a disposizione per il corredo pubblicitario del film altro che, appunto, le immagini di ragazze in bikini trasmesse dalla produzione¹⁴.

Altrettanta pressione censoria è riservata alla distribuzione dei film stranieri più o meno attinenti l'ambientazione balneare. I manifesti creati da Rodolfo Gasparri nel 1958 per la distribuzione italiana di *Manina, la fille sans voiles* (*Manina, ragazza senza veli*, 1952) di Willy Rozier mostrano il corpo della protagonista in diverse pose provocanti, per quanto fasciata da un vistoso costume intero. La centralità della corporeità e l'autocensura fatta dalla distribuzione italiana sul

¹⁴ Contatore, 1961.

costume a due pezzi indossato nel film si discostano tanto da quelli francesi – di carattere decisamente più narrativo, con l'enfasi posta su episodi della vita della ragazza alle prese con la dura realtà del mare –, quanto da quelli della versione americana. Oltreoceano, infatti, il manifesto del film di Rozier offre spregiudicatamente, senza alcuna rielaborazione grafica e coloristica, la figura in costume della ragazza in piedi lungo la spiaggia, scontornata da un fotogramma del film, e accanto il titolo à la page della versione inglese, *The Girl in Bikini*, con lo slogan «*Bardot as a lighthouse keeper's daughter...who believes in dressing light!*».

I caratteri della censura confermano tuttavia una volta di più la voglia di stigmatizzare quella sorta di «festival della carne»¹⁵ messo in scena dalle spiagge filmiche con le loro ostentate nudità, più che di cogliere il reale portato del codice vestimentario in sé, sostanzialmente rimosso e negato. Nonostante questo forte protagonismo, infatti, il bikini è visto solo come inevitabile passo verso la nudità femminile, un ultimo strato di tessuto rimasto a baluardo di questa pelle che fin dall'*Eva futura* di fine Ottocento rimane la parte più conturbante della corporeità femminile. Il personaggio di Thomas Edison, descritto da Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, registra tutta la sua fascinazione per la soffice e sensuale epidermide femminile quando ammette che «le toucher de cette peau trouble tout être vivant, la matité de sa trame invisible et opaline» e l'effetto conturbante di «la teinte stricte de la nudité que l'on reproduit: or c'est la qualité du satinage de cette molle substance, si élastique et si subtile, qui vitalise, pour ainsi dire, le résultat obtenu»¹⁶. L'epidermide, alla quale lo scrittore dedica un intero capitolo del romanzo, è infatti il fondamento stesso dell'umanità dell'androide Hadaly. Non diversamente dalla materia visuale di tanti film italiani degli anni Sessanta, è la carne realmente al centro degli scuotimenti erotici di spettatori e censori: il bozzetto sempre di Enrico De Seta per *I vitelloni* (1953) di Federico Fellini, autocensurato preventivamente dalla produzione, mostrava una spiaggia autunnale su cui camminano i protagonisti di spalle, idealmente abbracciata dal corpo inarcato di una figura femminile nuda coperta solo dal movimento del suo braccio¹⁷.

II. IL BIKINI: UN ACCESSORIO E UN'ARMA

L'aspetto sul quale si intende qui porre l'attenzione, infatti, è – a livello discorsivo, di cui in qualche modo l'atto del censore è canone – la riduzione del bikini a puro atto di svestizione del corpo femminile: il costume da bagno diventa correlato sublimato della biancheria intima, sostituisce le classiche vestaglette e camicie da notte in trasparenza del cinema dei primi anni Cinquanta liberando ulteriori centimetri di pelle. Lo sguardo collettivo o individuale su queste icone, atte non solo a coprire e mascherare ma anche a offrirsi direttamente alla vista dello spettatore, però, non può essere ridotto a questo.

¹⁵ Giacovelli, 1995: 162.

¹⁶ Villiers de L'Isle-Adam, 1886: 445; cfr. l'intero capitolo XV *L'Epiderme*.

¹⁷ Per una prima panoramica dei protagonisti del dopoguerra e l'esame di alcuni esemplari passaggi dai bozzetti al manifesto cinematografico finale si veda Baroni, 2018. Il bozzetto di De Seta è visibile online sul sito cinecensura.com, mostra virtuale permanente promossa dalla DGC del MiBACT in collaborazione con la Fondazione CSC-Cineteca nazionale all'indirizzo <http://cinecensura.com/manifesti/i-vitelloni> (ultima consultazione 16 giugno 2021).

Che il bikini sia annullato sulla *lingerie*, lo si legge bene negli interventi dei censori, ad esempio quando, nella richiesta di ulteriore fermo all'affissione di *Femmine di lusso*, si segnala contrariati alla Corte di cassazione che il giudice ha adottato un criterio «del tutto manchevole [...] per descrivere e valutare il contenuto rappresentativo del manifesto» e nella motivazione si rimarca non tanto il capo vestimentario quanto le concrete caratteristiche della figura femminile: «seni turgidi ed appuntiti, quasi prorompenti dalla camiciola dilatata sulle spalle, atteggiamento a gambe divaricate con conseguente adesione del tessuto sul ventre e messa in risalto del pube»¹⁸. E si ribadisce infine che nulla c'entra, come avrebbe voluto la precedente sentenza del febbraio 1961¹⁹, che «i minori sono abituati, sin dalla più tenera età, alla visione delle proprie madri e sorelle, oppure del personale femminile di assistenza nelle colonie marine, in costume da bagno»²⁰. Il costume da bagno appare dunque negato allo sguardo, rimosso come oggetto perché è quello che esso occulta o lascia intravedere a essere in causa. Sia una manifesta impossibilità di frenare il nuovo accessorio alla moda, di fatto un nuovo abito per tutte le occasioni – finanche paradossalmente il lutto, come il bikini nero della vicina di ombrellone in *Il sorpasso* (1962) di Dino Risi –, l'accoglienza riservata al cinema italiano rivela in ogni caso una marcata rimozione della novità e dell'ideologia sottesa a questo codice vestimentario, esplicita invece e impossibile da ignorare nelle caratterizzazioni delle pellicole più popolari, attente a quel cinema di genere a vocazione internazionale che – non a caso come si dirà – modella spesso le sue icone nel dialogo con altri media. Il costume bianco con fondina, da cui estrarre un coltello affilato, con cui Ursula Andress esce decisa dai flutti in *Dr. No (Agente 007. Licenza di uccidere)*, 1962) di Terence Young ostenta con chiarezza che il bikini è, in realtà, tanto accessorio alla moda, quanto estensione protesica del potere e della libertà femminile: una donna non più sottomessa nemmeno allo sguardo maschile ma soggetto scopico che sfrontatamente affronta l'uomo, come gli occhi e il bikini del personaggio di Honey Ryder nel primo film della saga di Ian Fleming. Quello che si vuole ribadire è che l'erotizzazione del cinema, il consumo della figura femminile come spettacolo erotico²¹ annulla la forza iconica del bikini; fa appunto leva sul corpo femminile seminudo e non sembra quasi percepire la sottile stoffa che copre Brigitte Bardot in *Manina* o il candido bikini di Stefania Sandrelli in *Divorzio all'italiana* (1961) di Pietro Germi ma solo il corpo dietro di essi. Nel cinema italiano degli anni Sessanta, il bikini è semplice surrogato della pelle nuda, esattamente come la spiaggia è ridotta a luogo di quest'esposizione passiva all'occhio maschile e non già uno di quei «simultaneously safe and exciting places where women can be sexual without being labeled nymphomaniacs, femmes fatales, or simply bad»²².

¹⁸ Corte suprema di Cassazione, sentenza n. 723, Udienza pubblica del 2 marzo 1963, Fondo Presidenza Generale, serie XII, busta 14: 4.

¹⁹ Si fa riferimento in particolare al pronunciamento del Tribunale di Torino (sezione II, 27/02/1961, imputato Lorenzo Picco) che assolve dal reato di offesa alla pubblica decenza in nome dell'uso comune fatto sulle spiagge di succinti costumi da bagno.

²⁰ Corte suprema di Cassazione, sentenza n. 724, Udienza pubblica dell'11 marzo 1963, Fondo Presidenza Generale, Serie XII, busta 13: 3.

²¹ Cfr. Fullwood, 2015.

²² Williams, 1989: 253.

La forza esplosiva del bikini, tuttavia, non è solo nella pelle che lascia libera, ma anche nel modo stesso in cui è forgiato, nella sua scelta come costume, nella ostensione delle sue caratteristiche. Altrove – e non in misura secondaria – sembra evidente che il bikini si imponga come la costruzione e l’offerta di una nuova corporeità e di un nuovo modello femminile. E la rimozione attuata dal cinema italiano, evidente nei paratesti che circondano i film, lascia supporre forse che questo spaventi ben più dei centimetri di pelle esposta e spinge a cercare di “fare parlare queste immagini” e liberare questo sguardo negato che solo in altri contesti mediali sembra al momento in grado di esprimersi pienamente e di dialogare con i nuovi modelli visuali e femminili.

Il bikini andrebbe infatti associato a quel momento di «statement of female sexuality»²³ nella sfera pubblica accanto ad altre ricorrenti rappresentazioni del periodo; attestazione di un’immagine inedita della donna, sensuale ma ben distinta dall’immaginario erotico e pornografico, che esibisce la sua femminile sensualità ma è in qualche modo padrona di essa. Non è, però, un’immagine del tutto sconosciuta all’universo visuale italiano di quegli anni e dunque, pur negata dalla discorsività mediale, non può essere esclusa ma solo appunto riconosciuta come rimossa e negata dallo sguardo del tempo. Affiora piuttosto nella particolare rilettura del mito della pin-up offerto dall’illustrazione popolare e nel modo in cui questa interagisce con il cinema di genere italiano – in particolare fantascientifico – tra gli anni Cinquanta e i primi anni Settanta. Dimostra forse che un certo tipo di sguardo caratterizza comunque la cultura visuale del tempo, anche cinematografica, per quanto cautamente rimosso e depotenziato da tanta letteratura critica, consapevoli che «nelle immagini lo sguardo è implicito in ciò che esse stesse gli offrono e nei tabù con cui gli pongono dei limiti»²⁴.

III. BIKINI SPAZIALI

La semi-nudità femminile appare, come noto, un tratto ricorrente nella fantascienza. Non è qui la sede per soffermarsi sulle ragioni di questa presenza, forse retaggio, come sostengono alcuni, di una sorta di purezza pre-tecnologica da giardino dell’Eden, riservata solitamente agli adamantini alieni e di qui spesso all’altro sesso²⁵; altrove originata per opposizione dalla concorrenza con la figura dell’eroe – l’uomo infatti deve essere ben riconoscibile e distinto anche dietro l’attrezzatura spaziale unisex, incapace a colpo d’occhio di rendere visibile la diversità di genere –, l’ostentazione degli attributi sessuali femminili va dunque in una direzione oppositiva non molto diversa dall’opposizione visiva

²³ Buszek, 2006: 13.

²⁴ Belting, 2008b: 24.

²⁵ Si veda Lathers, 2010: 145-166, dove si fa in particolare riferimento a *Nude on the Moon* (1961), film nudista di fantascienza che, non casualmente nel quadro di quanto qui si sostiene, è stato scritto e diretto (insieme a Raymond Phelan) dalla celebre regista di B Movies Doris Wishman, con lo pseudonimo di Anthony Brooks.

generata dalle armature medievali alle quali si dice le prime tute spaziali siano state realmente ispirate²⁶. Quello che invece appare rilevante è la necessità di ridimensionare tanto la visione autoriale (per quanto la firma di queste opere sia un elemento di tutto rilievo), quanto la prospettiva astrattamente maschile (per quanto naturalmente il dibattito su soggetto e oggetto scopico non sia certo un elemento secondario di questo tipo di manufatti visivi). Non si può dimenticare infatti che i modi di produzione che caratterizzano la paraletteratura fantascientifica, e non solo, di questi anni, vedono una forte componente femminile: erano donne molte delle scrittrici sotto pseudonimo ma anche delle illustratrici di «Amazing Stories», dalle cui immagini trae direttamente ispirazione la pubblicistica italiana dell'epoca, così come una donna rimase a lungo a capo dell'impresa, la redattrice Cele Goldsmith, *editor* dal 1959 al 1965²⁷. Sicuramente – è assunto centrale delle mie ricerche –, per quanto riguarda il contesto culturale italiano, determinante è la forte componente sottomarina nella fantascienza anni Cinquanta, che trova dunque nel costume poi una naturale estensione, proiettando l'eroina dall'infinito degli abissi a quelli del cosmo. Come sosteneva Lombardo nell'editoriale della neonata rivista «Mondo sommerso», da lui fondata nell'estate del 1959, «conosciamo pochissimo delle Galassie, ma assai meno delle profondità marine» e la pubblicazione avrebbe potuto «contribuire alla conoscenza dell'elemento indistruttibile, poetico, gigantesco, misterioso: il Mare»²⁸. L'ardito paragone tra cielo e mare, tra le altre cose, era accompagnato dalla fotografia in copertina della moglie Carla Bonomi, impegnata nella cattura di un pesce nella celebre spedizione sul Mar Rosso²⁹. Non sono rare le immagini della collana³⁰ «I romanzi di Urania» che traggono in inganno l'occhio, mostrando l'eroina in costume da bagno alle prese con imprese spaziali sottomarine. È il caso, ad esempio, del mostro marino da cui la donna si difende scalciando nel rosso bikini in *Gli schiavi degli abissi*³¹ o dell'astronauta-palombaro minacciato da un uomo rana in *Dipartimento scienze spaziali*³², copertine entrambe disegnate da Carlo Jacono. Quale che sia l'origine dei costumi da bagno spaziali, essa ha sicuramente una prima chiara espressione in quel mondo di carta che trova nei fumetti e, in genere, nell'editoria illustrata un momento di forte codificazione e attestazione. Nel terzo numero³³ della collana «Cronache del futuro», dedicato al romanzo di Nora De Siebert *Ora Zero. Terra non risponde*, il disegnatore Rudy Gasparri

²⁶ Cfr. De Monchaux, 2011.

²⁷ Per una prima panoramica sulle voci femminili della fantascienza si veda Federici, 2015.

²⁸ Lombardo, 1959: 3.

²⁹ Si tratta della spedizione realizzata da Goffredo Lombardo con Folco Quilici per la realizzazione del film da lui diretto *Sesto continente* (1954), complice Bruno Vailati, stretto collaboratore del produttore nonché naturalista, esperto in immersioni e appassionato di archeologia sommersa.

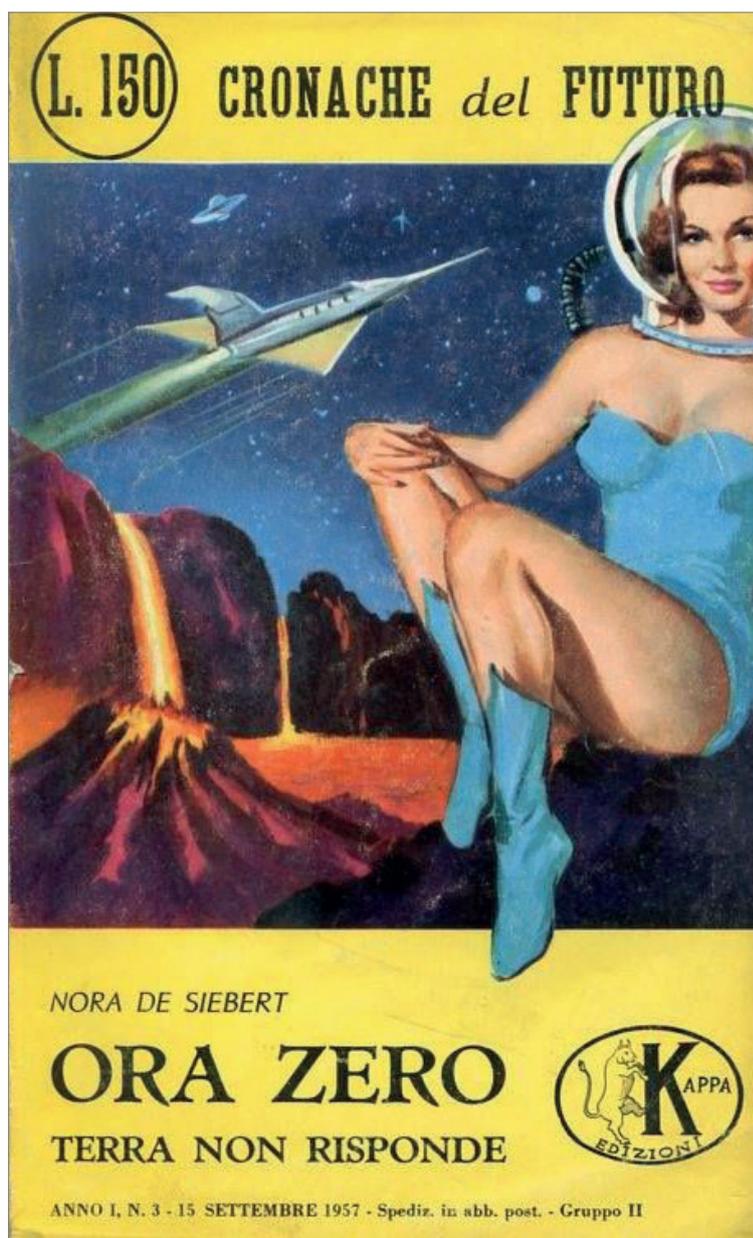
³⁰ A partire dal n. 153 del 6 giugno 1957 la collana semplifica il proprio nome in «Urania».

³¹ «Urania», n. 214, 11 ottobre 1959.

³² «Urania», n. 246, 1 gennaio 1961.

³³ 15 settembre 1957.

Fig. 3 - Copertina
illustrata da Rudi Gasparri
per "Ora Zero. Terra
non risponde".



pone in copertina una ragazza bionda, seduta sullo scoglio di una roccia stellare (fig.3). Incurante dell'astronave che le sfreccia alle spalle, la donna guarda decisa verso lo spettatore/lettore, in un costume intero turchese che solo il casco di vetro trasparente sulla testa obbliga a riportare alle vicende spaziali³⁴. In Italia, com'è noto, il fenomeno fantascientifico trova spinta economica e legittimazione culturale nel successo editoriale dei romanzi "Urania", pubblicati a partire dal 1952, in contemporanea alla meno fortunata rivista omonima, e affiancati da una serie nutrita di altre collane e pubblicazioni seriali di argomento fantascientifico edite nello stesso periodo³⁵. L'attività di Giorgio Monicelli, che fa da consulente editoriale alla collana della casa editrice Mondadori, non è solo quella di dare grande risalto alla dimensione promozionale, creando sulla

³⁴ La collana di tascabili, diretta da Bernardino De Rugeris, della romana Edizioni Kappa limitò le sue pubblicazioni al 1957, con 25 numeri caratterizzati, però, da una forte riconoscibilità data dalla copertina tagliata da due bande orizzontali gialle e dalle illustrazioni quasi sempre affidate a Rudy (Rodolfo) Gasparri, illustratore che dal mondo delle pubblicazioni periodiche gialle e di fantascienza si muoverà poi verso la cartellonistica cinematografica.

³⁵ Per una panoramica sulla produzione italiana letteraria del periodo si veda Ferretti; Iannuzzi, 2014; in particolare su quella fantascientifica, si veda Iannuzzi, 2014.

falsariga di altre pubblicazioni, e in particolar modo del caso dei “Gialli Mondadori”, una collana di forte impatto visivo. La pubblicazione, infatti, rappresenta anche un passo ulteriore in direzione del dialogo mediale e della convergenza in una cultura visuale non certo estranea alla dimensione cinematografica. Incentrata sulla sua veste editoriale e specialmente sull’attrattività della sua copertina, “Urania” propone il titolo della collana e quello del romanzo di volta in volta inseriti in due rettangoli dai colori saturi che attraggono l’occhio con la purezza dei quattro colori alla base del processo di stampa, affiancando ciano e magenta o giallo e nero. L’immagine non è più trattenuta da cerchi rossi³⁶ o cornici ma, in continuità con il mondo del lettore, si offre quasi come un fotogramma cinematografico e lo trascina dinamicamente nel mondo finzionale fantascientifico. Allo stesso modo, la novità della collana non è nemmeno solo quella di aver spinto Monicelli ad avvalersi dei più grandi illustratori dell’epoca, da Kurt Caesar (impegnato nelle copertine fin dalla fondazione della collana – e della rivista – nell’ottobre 1952) a Carlo Jacono (illustratore delle pagine interne fin dalla prima ora e autore di *cover* saltuariamente tra il 1955 e il 1961) fino a Karel Thole (che sostituirà Caesar dal 1960). La strategia editoriale – non diversamente da quanto stava avvenendo per il giallo, complice innanzitutto Carlo Jacono – valorizza infatti la visibilità di un immaginario fantascientifico che fa leva sul travaso continuo e sul costante confronto tra media e contesti culturali differenti, facendo della copertina il luogo di confluenza di *cover*, manifesti di film e riviste pulp nazionali e americane, miscelando missili e insetti giganti con attraenti figure femminili. La ricerca su queste immagini complesse chiama in causa uno sguardo collettivo, non solo individuale, complice della sovversiva novità del bikini rispetto ai codici vestimentari dell’epoca, lasciando che emerga con forza tutto il suo portato simbolico e comunicativo.

IV. FANCIULLE IN PERICOLO E AMAZZONI SPAZIALI

Il patrimonio iconografico offerto da questo tipo di pubblicazioni, in ideale dialogo con l’intero universo mediale, porta in primo piano il bikini e quella sua radicale provocazione visiva e culturale solo apparentemente estranea al cinema balneare. Le copertine e le illustrazioni interne della paraletteratura fantascientifica italiana impongono fin dai primi anni Cinquanta un nuovo modello femminile che non è limitabile alla tradizionale formula – ereditata in parte dall’horror cinematografico – della fanciulla portata in salvo tra le braccia dell’eroe, icona visuale che pur naturalmente colpisce l’occhio per la sua evidenza. In realtà, il modello del *girl’s rescue* risulta essere poco frequentato, e in questi casi il debito nei confronti dell’iconografia cinematografica appare evidente e un certo atteggiamento succube nei confronti della settimana arte scontato. Nei romanzi “Urania” vi fa ricorso in copertina Kurt Caesar per *Gli invasati*³⁷, che altro non è che l’edizione italiana di *The Body Snatcher* di Jack Finney, così come Jacono per *Il sole nudo*³⁸, ovvero la traduzione di *The Naked Sun* di Isaac Asimov.

³⁶ Detto anche “cerchio magico”: si trattava di una cornice, all’inizio esagonale e poi circolare, che racchiudeva com’è noto l’illustrazione di copertina nei famosi “Gialli Mondadori”, alimentando una serie di altrettanto efficaci effetti di sfondamento e di uscita di dettagli dell’immagine (spesso parti del corpo) sulla copertina gialla della pubblicazione.

³⁷ “I romanzi di Urania”, n. 118, 16 febbraio 1956.

³⁸ “Urania”, n. 161, 26 settembre 1957.

Tali copertine, si diceva, appaiono un omaggio nostalgico, il tributo a un'iconografia consolidata, dai manifesti de *I Walked with a Zombie* (*Ho camminato con uno zombi*, 1943) di Jacques Tourner alle indimenticabili immagini della fanciulla accasciata tra le braccia dell'improvvisato eroe in *The Day the World Ended* (*Il mostro del pianeta perduto*, 1955) di Roger Corman. Non a caso la citazione non stenta a esibire il suo gioco e Caesar riprende quasi letteralmente i fotogrammi del film *Invasion of the Body Snatcher* (*L'invasione degli ultracorpi*, 1956) di Don Siegel. La *cover* si allontana da quell'attualizzazione e da quel certo realismo delle copertine futuribili di Carlo Jacono – ed elementi traslati dal territorio del giallo – e dichiara in qualche modo la propria sudditanza al soverchiante immaginario cinematografico. La copertina strizza l'occhio ai suoi archetipi visuali con l'ironia della citazione o con la ripresa naif e nostalgica. Inoltre, talvolta si piega esplicitamente a innovativi meccanismi di promozione crossmediale: l'illustrazione di Carlo Jacono per il romanzo *Il pianeta perduto*³⁹ non cita semplicemente il salvataggio della fanciulla, ad opera del gigantesco robot, proposto nel film *Forbidden Planet* (*Il pianeta proibito*, 1956) di Fred M. Wilcox, di cui riprende in modo quasi letterale il manifesto, ma inserisce anche a scanso di equivoci lo slogan «Questo è il romanzo dell'omonimo film M.G.M.».

L'omaggio, e per certi versi la sudditanza, all'immagine cinematografica non è tuttavia l'unica risorsa. Questo tipo di paraletteratura, infatti, offre la forza di immagini che obbligano a rimettere in discussione lo sguardo esercitato anche sul cinema e sulle sue icone balneari prendendo consapevolezza del comune terreno culturale in cui esse si situano. Come si diceva, pur nella straordinaria varietà di motivi e nelle disparate narrazioni, suggestioni e anche capacità espressive dei diversi illustratori, nella letteratura popolare fantascientifica emerge, a tratti con forza, una figura femminile inedita rispetto ai modelli dominanti, che, quando presente, non esita a impegnare la scena e porsi direttamente in primo piano. Si tratta non solo di una figura femminile spesso soggetto scopico, che non esita ad apporre il suo sguardo con forza negli occhi del lettore, ma anche sempre protagonista, dato che non sono poche le copertine in cui l'uomo non è che una effigie sullo sfondo, assorto, allucinato, non di rado dalla parvenza inferma e malata, ma sempre in secondo piano e meno definito dal tratto del disegno. Così, ad esempio, per *IncurSIONe su Delta*⁴⁰ Caesar crea una fuga prospettica che dal volto in primo piano di una donna che sorride verso lo spettatore (a stento racchiusa da una sottile boccia di cristallo), porta, quasi solo sfiorando l'uomo malconco che la segue, verso l'astronave a terra e poi sulle dune dorate di un pianeta nel cui cielo splende vicinissimo Saturno con i suoi anelli. Analogamente, qualche anno dopo, Carlo Jacono per il romanzo "Urania" *Decimo millennio*⁴¹ costruisce gerarchicamente la copertina attorno al ritratto seminudo di una giovane donna, la forza primigenia concentrata nell'acconciatura mossa e nei decori quasi tribali che l'attraversano; anch'essa guarda il lettore senza che alcuna minaccia possibile possa provenire per lei dallo sguardo, scomposto e

³⁹ "I romanzi di Urania", n. 148, 28 marzo 1957.

⁴⁰ "I romanzi di Urania", n. 116, 2 febbraio 1956.

⁴¹ "Urania", n. 241, 23 ottobre 1960.

allucinato, dell'uomo colpito da una luce verde che sfuma nello sfondo alle sue spalle. Fino a una copertina di forte valore simbolico quale quella ideata per la stessa collana da Caesar per *La tentazione cosmica*⁴², in cui una gigantesca donna in bikini si regge in equilibrio dinamico sul globo terrestre mentre l'uomo è ridotto a silhouette minuscola che a braccia spalancate plaude e assiste a questo spettacolo.

Pur nel dialogo con i modelli iconografici della pubblicitaria statunitense d'ispirazione – evidente nei debiti anche diretti di alcune copertine, in particolare per quanto riguarda il paesaggio extraterrestre –, la rappresentazione svela nel bikini non solo una forma particolare di contenimento e tensione della carnalità del corpo femminile come stigmatizzato dalla discorsività sul cinema balneare del periodo. Il costume da bagno infatti ha qui modo di dispiegarsi pienamente: si impone come nuovo accessorio equiparabile alle (a questo punto castranti) armature del neonato astronauta, come abito, *habitus*, da ostentare, e infine come correlato della nuova identità femminile. Così, ne *Il dominatore delle stelle*⁴³, Caesar disegna una vera e propria guerriera che incede in un immacolato costume bianco, non meno decisa e armata degli altri uomini che si fanno strada tra strane creature tentacolari. Scorrendo le copertine è evidente la consapevolezza di questo cambiamento di prospettiva rispetto alla situazione di oggetto scopico del corpo femminile, a stento velato dal bikini, che è licenziato dai discorsi nel e sul cinema coevi. Nelle più libere illustrazioni in bianco e nero interne – fin dalla prima uscita quasi interamente affidate al tratto di Carlo Jacono – emerge ulteriormente una donna che è spesso protagonista e agente attivo non a caso colta di frequente in azione e “armata” del suo bikini. In *Assurdo universo*⁴⁴, questa dimensione si fa esplicita e consapevole: Jacono nelle pagine interne mostra la decisa protagonista che apre la porta a uno sconosciuto nel suo bikini scuro (la didascalia commenta «Betty indossava il suo solito costume da esploratrice spaziale»), per poi mostrarla qualche pagina dopo alla plancia di comando mentre, con piglio deciso e forte nel suo bikini «spaziale», dirige le operazioni dall'astronave.

La rilevanza dell'abbigliamento e la sua funzione non esornativa ma quale accessorio più idoneo per l'eroina in azione è rimarcata ripetutamente e diviene ancor più evidente nelle pubblicazioni più popolari, sciolte dai vincoli intellettuali di Mondadori, che sono destinate a un pubblico maggiormente teso all'*exploitation*, dove la figura femminile è protagonista assoluta. È il caso delle già citate copertine di Caesar per “Cronache del futuro” dove l'astronauta donna ha il primato rispetto alle futuribili rappresentazioni paesaggistiche e tecnologiche ancora comuni nella vocazione scientifica di tante riviste. Qui il bikini è correlato di una definitiva messa in azione della protagonista e, con lo sguardo teso in avanti, spesso direttamente indirizzato agli occhi del lettore, la donna e il suo corpo procace mostrano la decisa volontà di appropriarsi di un nuovo ruolo. Se ne *La piaga degli umani*⁴⁵ la ragazza in bikini rosa ride, giocando con una sorta di

⁴² “I romanzi di Urania”, n. 79, 10 maggio 1955.

⁴³ “Urania”, n. 173, 16 marzo 1958.

⁴⁴ “I romanzi di Urania”, n. 25, 10 ottobre 1953.

⁴⁵ “Cronache del futuro”, n. 7, 30 novembre 1957.

Fig. 4 - Copertina
illustrata da Kurt Caesar per
"La piaga degli umani".



pianeta in miniatura (fig.4), ne *Il sole non si levò*⁴⁶ accorre addirittura a salvare l'astronauta svenuto che fluttua per l'atmosfera; ne *Il mistero di Alfa XVIII*⁴⁷ schiva dei razzi afferrandosi alla scaletta dell'astronave e in *Attacco a Marte*⁴⁸ si leva in piedi dalla carlinga di un aeroplano protesa verso l'uomo in pericolo. Il bikini si è fatto tratto vestimentario che esalta una femminilità non realmente erotica, ma piuttosto portatrice di un'identità femminile che rivendica l'autorità dello sguardo, rifiuta il ruolo passivo e si trasforma in icona attiva non di rado volta al salvataggio o al recupero dell'uomo in pericolo. Come mostrano le copertine di "Cronache del futuro" e il tratto singolare lì utilizzato da Caesar, il passaggio avviene anche attraverso un ritorno per così dire al bidimensionalismo proprio della pin-up. Come osservava in quegli anni Ada Gobetti, questo

⁴⁶ "Cronache del futuro", n. 14, 15 marzo 1958.

⁴⁷ "Cronache del futuro", n. 18, 30 maggio 1958.

⁴⁸ "Cronache del futuro", n. 15bis, 10 aprile 1958.

moderno mito, «che ha press'a poco la funzione del "chewing gum" [...] consacrato dal technicolor» e dal cinema, trova, per quel che qui interessa, naturale fonte nelle quadricromie delle copertine. Del resto – osserva attenta la giornalista – questa icona culturale del dopoguerra ha la sua celebrazione in Rita Hayworth «vera "superdonna" dei fumetti, che non ha più nulla di femminile perché la sua sovranità è fondata sul nulla e non ha più il suo ruolo nella coppia umana»⁴⁹. Sia o meno anticipo di un sempre più evidente orientamento misogino del cinema, come supporrebbe Ada Gobetti, è però innegabile a posteriori la straordinaria liberazione innanzitutto figurativa di questo corpo, che dalle fattezze pesanti e concrete della maggiorata si avvicina al cartoncino, certo appeso come portafortuna, magari sul finestrino dell'aereo da guerra, ma altrettanto spesso dipinto come sorta di polena sul fusto dell'aereo. Senza negare la sua consistenza di oggetto scopico, la donna diventa agente e motore del cambiamento e lo sguardo, individuale e collettivo, registra culturalmente questo cambiamento intervenuto nelle zone di confine tra media, ma che certo non può essere ignorato nel porre sotto esame analoghe immagini cinematografiche, per quanto sottomesse nel loro reale portato al diktat narrativo. Al fondo, come si diceva, vi è una rinuncia alla pelle e alla carnalità che è direttamente connessa alla tradizionale bidimensionalità del fumetto e un'enfasi dell'azione e del dinamismo che qui finalmente la figura trova come donna. Non si possono infatti dimenticare gli indelebili personaggi femminili resi popolari dal fumetto dell'anteguerra, come le molte eroine con cui, per lo più in modo paritario, si misura Flash Gordon sulle pagine de «Il Vittorioso» o «L'Avventuroso», dalla fidanzata Dale Arden a Undina, fino naturalmente alla regina Fria: con lei Flash Gordon scia nelle lande ghiacciate di Frigia sul pianeta Mongo, guardandola affascinato indossare nulla di più che un bikini *ante litteram* color malva e un soprabito trasparente sulla diafana pelle rosata. Per quanto l'editore Nerbini intervenisse talvolta a censurare le provocanti immagini nate dalla penna di Alex Raymond, magari proprio trasformando i bikini in costumi interi o riempiendo le zone discinte con scialli e mantelli posticci, quelle creature dello spazio, decise e a tratti violente, conservano, tra le velature create ad arte dallo spirito autocensurario italiano, le fattezze di quel costume spaziale che è segno tangibile della loro ostentata femminilità.

Si tratta di una fase effimera. Anche nell'illustrazione, questa donna protagonista sarebbe stata presto sostituita da un personaggio tridimensionale e più carnale, come nei successivi esordi di altri giovani illustratori che condurranno verso un più aperto e palese erotismo – un nome per tutti Alessandro Biffignandi, ma anche lo stesso Carlo Jacono, quando approda a quella regione intermedia tra i "Gialli" e "Urania" che è "Segretissimo". Impegnato a illustrare, ad esempio, la saga dell'agente segreto *OS 117* di Jean Bruce, spesso alle prese con imprese futuribili, lo storico illustratore farà riemergere una fisicità e una tridimensionalità che, pur lontane dalle eroine e vittime predestinate delle sue prime *cover*, offrirà al lettore una donna carnale ed erotica, protesa verso lo sguardo maschile. Così in *Missione dischi volanti*⁵⁰ o in *Bersaglio: luna*⁵¹ le figure femminili dominano ancora la copertina, calzate da aderenti tute o seminude, lanciano uno sguardo di sfida e si spingono provocatoriamente nello spazio dello spettatore con parte del loro corpo, debordando dalla cornice a

⁴⁹ Gobetti, 1957: 33-34. Sull'iconografia e la mitologia della pin-up si veda Buszek, 2006.

⁵⁰ "Segretissimo", seconda serie, n. 8, maggio 1962.

⁵¹ "Segretissimo", seconda serie, n. 25, 21 aprile 1963.

cerchio rossa. Tuttavia, la figura femminile qui tratteggiata da Jacono ricade nella dimensione di oggetto erotico e di bersaglio dello sguardo maschile. È il suo corpo a occupare la scena e la donna è di nuovo incapace di farsi attante e di tradurre il suo essere in reale azione.

V. LA DONNA DEL FUTURO

La mediazione del disegno per valorizzare il bikini spaziale e con esso il modello femminile moderno che rappresenta, distillando l'invadenza della corporeità e della pelle, impegna una stagione limitata. Presto la donna sarebbe dunque tornata a essere fulcro dello sguardo maschile. Una completa e coerente considerazione delle icone balneari del cinema del dopoguerra non può, però, ignorare il contesto culturale in cui si inseriscono, i modelli concorrenziali con cui dialogano, a partire dal bikini spaziale, e la complicità di uno sguardo mai forse così intermediale come in questa fase storica, consapevole – come apostrofava il citato recensore – che dietro quel triangolo di stoffa si ergono per l'appunto seni turgidi ed appuntiti, prorompenti baluardi della sfida offerta allo sguardo da un nuovo modo di essere donna.

Non tutto il cinema chiude, però, gli occhi di fronte a questa dimensione. Questo particolare soggetto in bikini, questa nuova donna liberata dalla fantascienza, nel gioco continuo di scambi e interazioni, trova infine nuova patria in alcuni film sotto il peso di una condizione: la definitiva consacrazione del bikini avvenuta grazie all'esplosione della moda lunare, come verrà talvolta chiamata in Italia, il cui rilievo è sancito anche dalla presenza di una sfilata di moda a tema, messa in onda sul Programma nazionale della RAI insieme alle diverse manifestazioni organizzate in occasione dell'allunaggio del 1969. L'avvento del fenomeno, nato anch'esso sull'onda di una grande occasione promozionale, l'inaugurazione da parte dello stilista d'alta moda Yves Saint Laurent della sua prima boutique *prêt-à-porter* sulla *rive gauche*, riporta nuovamente al 1964, data si diceva di grande valore simbolico per questa centralità della moda nel ridefinire codici vestimentari e assetti identitari. Accanto agli stivali, agli occhiali, alle visiere e ai caschi o ai rigidi vestiti a trapezio, magari bucati da oblò o sagomati in lamine argentee, accanto all'uso di plastiche e di metalli che negli stessi mesi André Courrèges mette al centro della sua collezione denominata *Space Age*, ispirata ammette più dai romanzi di Isaac Asimov che dalla corsa alla conquista dello spazio, trionfa ancora una volta il bikini. È *La decima vittima* (1965) di Elio Petri il film che meglio traduce questo approdo finale del cinema a un nuovo modello di femminilità. Non a caso il costumista Giulio Coltellacci, che modella gli abiti dei protagonisti direttamente sull'esempio delle recenti collezioni francesi⁵², mette al centro non solo il bikini, nella celebre scena iniziale del night club, ma appunto la sua dimensione di vestito per l'azione e addirittura, fuor di metafora, quale vera e propria arma per l'aggressione da parte della inedita donna cacciatrice (*fig.5*). Il film libera definitivamente il bikini dalla sua concezione di frammento di tessuto posto a copertura della pelle, poco diverso da quelle strisce bianche di carta che i censori attaccavano sui manifesti. In questa sfuggente manciata di mesi, infatti, il costume dispiega pienamente il suo potenziale, non diversamente da

⁵² Non va dimenticato che questo fenomeno di moda ha un'estesa ricaduta sul cinema e sull'immagine in generale, a partire dagli abiti che lo stesso André Courrèges e Mary Quant realizzano per la serie televisiva britannica *The Avengers* (*Agente speciale*, 1961-1969) ideata da Sidney Newman per la ABC.



Fig. 5 - Fotogramma tratto da "La decima vittima" (1965) di Elio Petri.

quanto, in quello stesso periodo, faranno le coppe a forma di seno in plexiglass inventate dal costumista Gianni Polidori per *Il disco volante* (1964) di Tinto Brass che presto troveranno summa naturalmente nelle creazioni di Paco Rabanne per *Barbarella* (*Id.*, 1968) di Roger Vadim.

La battaglia per un'immagine corporea femminile consapevole e propositiva, consolidata come si è visto nelle pubblicazioni periodiche di fantascienza, resta tuttavia effimera per il cinema italiano. Sulla rivista «Oggi», nei giorni che accompagnano l'uscita del film, la stessa immagine in bikini di Ursula Andress al Masoch Club, vera amazzona pronta a lanciare la sfida agli uomini, misteriosa e sottratta allo sguardo altrui da un appariscente paio di occhiali, viene del tutto negata e occultata e usata per una disamina ed esplicito processo alla sua corporeità. Sentenziano infatti le didascalie accanto ai dettagli anatomici del suo corpo: «Spalle troppo larghe», «Bacino troppo stretto», «Gambe troppo magre»⁵³. Elio Petri dichiarava esplicitamente, in un'intervista in occasione dell'uscita del film, l'oggetto della sua ricerca: «Come dovrebbe essere la donna del futuro», evidente anche nella costruzione del personaggio di Elsa Martinelli⁵⁴, ma l'appello resta nella più parte ignorato.

La forza del corpo femminile attrezzato dal bikini si offre dunque come grande sfida culturale, forse così negato nei discorsi attorno al cinema proprio perché ormai indiscusso complice di uno sguardo che sa cogliere in altre immagini mediatiche la potenza visuale di un nuovo modello femminile. Il cinema e l'ambiente culturale italiano rimanevano, infatti, sicuramente più a proprio agio con le creature del futuro di *Totò nella luna* (1958) di Steno, dove la centralità maschile è indiscussa: «Io sono un corpo e per vivere qua sopra ho bisogno di una corpa», reclamava Totò, chiedendo la trasformazione finale del compagno di avventure cosmiche Tognazzi in una muta e passiva ragazza in bikini spaziale.

⁵³ Chierici, 1965: 21.

⁵⁴ Perrone, 1965.

Tavola
delle sigle

ABC: American Broadcasting Company
 AIP: American International Picture
 CSC: Centro Sperimentale di Cinematografia
 DGC: Direzione Generale per il Cinema
 M.G.M.: Metro Goldwyn Mayer
 MiBACT: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
 RAI: Radiotelevisione Italiana
 SirBec: Sistema Informativo Regionale dei Beni Culturali

Riferimenti
bibliografici

- A.S.**
 1964, *Non vedremo più sullo schermo attori mentre fumano sigarette*, «La Stampa Sera», 16 agosto.
- Azara, Liliosa**
 2018, *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958-68)*, Donzelli, Roma.
- Baroni, Maurizio**
 2018, *Pittori di cinema*, Lazy Dog, Milano.
- Belting, Hans**
 2008a, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C.H. Beck, München; trad. it. *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
 2008b, *Per una iconologia dello sguardo*, in Roberta Cogliatore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Due punti, Palermo 2008.
- Buszek, Maria Elena**
 2006, *Pin-Up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, Durham/London.
- Chierici, Maurizio**
 1965, *È la donna più affascinante del mondo?*, «Oggi», a. XXI, n. 50, 16 dicembre.
- Cometa, Michele**
 2020, *Cultura visuale. Una genealogia*, Cortina, Milano.
- Contatore, Aristide**
 1961, *Futuro nero col bikini*, «Giornale dello Spettacolo», a. XVII, n. 13, 1 aprile.
- De Monchaux, Nicholas**
 2011, *Spacesuit: Fashioning Apollo*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts).
- Eugeni, Ruggero**
 2016, *Vacanza*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 3, Mimesis, Milano 2016.
- Fanara, Giulia**
 2015, *Sulla sabbia c'era lei... Nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom*, «L'Avventura», a. I, n. 1, gennaio-giugno.
- Federici, Eleonora**
 2015, *Quando la fantascienza è donna*, Carocci, Roma.
- Ferretti, Gian Carlo; Iannuzzi, Giulia**
 2014, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Minimum fax, Roma.
- Fullwood, Natalie**
 2015, *Bodies, Bikinis, and Bras: Beaches and Nightclubs*, in Natalie Fullwood, *Cinema, Gender, and Everyday Space. Comedy, Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York 2015.

Giacovelli, Enrico

1995, *La commedia all'italiana*, Gremese, Roma.

Gipponi, Elena

2017, *In bikini a righe blu: il ruolo della commedia balneare nella transizione del cinema italiano al colore*, in Federico Pierotti, Paola Valentini, Federico Vitella (a cura di), *Cinema italiano: tecniche e pratiche*, «Quaderni del CSCI», a. XVIII, n. 13.

Gobetti, Ada

1957, *Il mito della donna sul viale del tramonto*, in Guido Aristarco (a cura di), *Il mito dell'attore: come l'industria della star produce il sex symbol*, Dedalo, Bari 1983.

Grifoni, Clara

1946a, *Italiane che lavorano*, «Corriere d'informazione», 27 giugno.
1946b, *Belle sulla spiaggia*, «La Stampa», 15 agosto.

Iannuzzi, Giulia

2014, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano.

Lathers, Marie

2010, *Space Oddities: Women and Outer Space in Popular Film and Culture, 1960-2000*, Continuum, New York.

Lombardo, Goffredo

1959, *Editoriale*, «Mondo sommerso», a. I, n. 1, luglio.

Parigi, Stefania

2019, *La "ricostruzione" delle vacanze. Mare e spiagge negli schermi dei primi anni Cinquanta*, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma Tre Press, Roma 2019.

Perrone, Aldo

1965, *Come dovrebbe essere la donna del futuro*, «Giornale dello spettacolo», a. XXI, n. 20, 22 maggio.

Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio

2016, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino.

[s.n.]

1961a, *Processati tre distributori di film per manifesti ritenuti "immorali"*, «La Stampa», 26 febbraio.

1961b, *Assoluzione per manifesti di cinque film*, «L'Unità», 28 febbraio.

S.G.

1964, *Litiga con Yul Brinner che gli contende la parte*, «La Stampa Sera», 8 dicembre.

Shary, Timothy

2005, *Teen Movies: American Youth on Screen*, Wallflower/Columbia University Press, New York.

Uva, Christian

2019, *Italiani alla deriva. Note su cinema e maschi da spiaggia nell'epoca del boom*, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma Tre Press, Roma 2019.

2021, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Marsilio, Venezia.

Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de

1886, *L'Ève future*, M. de Brunhoff, Paris.

Williams, Linda

1989, *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles.