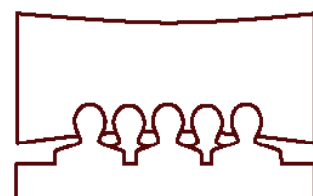


**VOGLIE MATTE, MERLI MASCHI,
PECCATI VENIALI. LA QUESTIONE
SESSUALE NEL CINEMA POPOLARE
ITALIANO DAL MIRACOLO ECONOMICO
ALL'AVVENTO DEL PORNO**

**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



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

**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

ANNATA V
NUMERO 9
gennaio-giugno 2021
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano), caporedattore
Luca Barra (Università di Bologna)
Gianluca della Maggiore (Università Telematica Internazionale UniNettuno)
Angelo Pietro Desole (Università e-Campus)
Cristina Formenti (Università degli Studi di Udine)
Damiano Garofalo (Sapienza Università di Roma)
Dominic Holdaway (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
Paolo Noto (Università di Bologna)
Maria Francesca Piredda (Università Cattolica di Milano)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Via Noto 6 - 20141 MILANO
schermi@unimi.it

*Questo fascicolo è stato pubblicato
con il contributo dei fondi PRIN 2015*

—
This issue was funded by PRIN 2015

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti
a un duplice processo di valutazione*

—
All articles in this issue were peer-reviewed



In copertina:
fotogramma dal film *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971) di Sergio Martino

Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)
Pubblicato da Università degli Studi di Milano
Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

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

SOMMARIO

INTRODUZIONE

Francesco Di Chiara e Gabriele Rigola

- 15 VERSO UNA MEMORIA CULTURALE AUTOASSOLUTORIA.
RUOLI DI GENERE E MASCOLINITÀ NEL *COMBAT FILM* ITALIANO
DEGLI ANNI CINQUANTA
Samuel Antichi
- 37 GAMBE NUDE SU PUBBLICA *PIAZZETTA?*
INTORNO A UN CASO DI CENSURA MANCATA DELLA TV
DELLE ORIGINI (1956)
Luca Barra
- 57 UN OCCHIO AL MERCATO E UNO ALLA MORALE SESSUALE:
LA CENSURA PREVENTIVA DEI COPIONI E L'HORROR ITALIANO
(1956-1974)
Michael Guarneri
- 75 MAKING EROTIC THRILLERS: LABOUR, POWER AND TIME
IN THE ITALIAN CINEMA OF THE 1960S AND 1970S
Andreas Ehrenreich
- 99 CORPI E PELLE IN COPERTINA: BIKINI, TUTE SPAZIALI E NUOVI
MODELLI DI FEMMINILE TRA CINEMA E ILLUSTRAZIONE
Paola Valentini
- 119 «DONNA D'EFFETTO NON LO SARÒ MAI». DE-EROTIZZAZIONE
E MASCHERAMENTO NELL'IMMAGINE DIVISTICA DI RITA PAVONE
SULLA STAMPA GIOVANILE NELLA SECONDA PARTE DEGLI ANNI
SESSANTA (IL CASO «GIOVANI»)
Claudio Bisoni
- 131 JOHNNY DORELLI: «L'IDOLO BIONDO DELLE SIGNORE».
DA CROONER DELL'ITALIA DEL BOOM A CORPO DELLA
COMMEDIA EROTICA ITALIANA
Giulia Muggeo
- 145 ALBERTO CAVALLONE TRA DIVULGAZIONE, MERCIFICAZIONE
E PROVOCAZIONE
Alberto Pezzotta
- 163 FANTOZZI PERVERSO. MASOCHISMO, DESIDERIO INESAUSTO
E ALTRE VIZIOSE AMENITÀ DEL RAGIONIERE E DEI CONGIUNTI
Federico Giordano



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



INTRODUZIONE

Francesco Di Chiara (Università eCampus)

Gabriele Rigola (Università di Genova)

Gli studi dedicati al cinema popolare italiano, tanto in ambito nazionale quanto in ambito internazionale, hanno negli ultimi due decenni subito un notevole impulso e un sempre maggiore interesse, in particolare grazie alla crescente importanza del panorama culturologico. Si è imposta, soprattutto negli studi dedicati alla cultura popolare dal dopoguerra alla fine degli anni Settanta¹, una progressiva “giustificabilità” degli oggetti culturali popolari, soprattutto in riferimento al loro impatto, alla loro diffusione e circuitazione nell’industria culturale e nella società italiana².

È nell’ambito dei *cultural studies* che la ricerca sul cinema popolare – da intendersi nella doppia accezione di prodotto caratterizzato da un successo di massa e di insieme di opere destinate al consumo da parte del pubblico cosiddetto “di profondità” – si è progressivamente concentrata su questioni relative alla sfera sessuale. In questo contesto si sono succeduti lavori incentrati sulle rappresentazioni del corpo e della sessualità nella stagione neorealista e sul loro contributo alla diffusione del cinema italiano nei circuiti distributivi nordamericani³, sulla centralità del cinema degli anni Sessanta e Settanta nel rappresentare e veicolare la trasformazione dei costumi sessuali e, soprattutto, sul ruolo esercitato dal cinema popolare nei mutamenti dei ruoli di genere (in particolar modo della mascolinità), tema al centro di proficue indagini condotte all’interno sia di lavori a stampa⁴ sia di conferenze internazionali.

Questo secondo numero monografico di «Schermi» nato nell’ambito del PRIN *Comizi d’amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)* intende raccogliere ipotesi, acquisizioni e prospettive degli studi citati, che permettano di rilanciare ulteriormente la riflessione sulle modalità di articolazione dei discorsi intorno al cinema popolare in un arco temporale costantemente punteggiato da momenti di svolta nella disciplina della morale sessuale italiana, dal dopoguerra alla fine degli anni Settanta: la legge Merlin (1958), la legge

¹ Cfr. Dei, 2002.

² Mora, 2005.

³ Schoonover, 2012.

⁴ Günsberg, 2005; Manzoli, 2012.

Fortuna-Baslini sulla regolamentazione del divorzio (1970), con il successivo referendum del 1974 che ne sancisce la validità, la legge sul diritto di famiglia (1975), l'istituzione della legge 194 in materia di interruzione volontaria di gravidanza, fino alla diffusione, attraverso l'apertura delle sale a luci rosse, della pornografia cinematografica (1978). Al contempo, questi anni vedono una profonda modificazione nel contesto del sistema dei media italiani, in particolare all'interno dei generi popolari, in rapporto alla sessualità, all'esposizione del corpo, alla rappresentazione delle questioni di genere, del matrimonio e della famiglia: la commedia all'italiana, considerato il genere per eccellenza dell'identità nazionale di questi anni, si sviluppa parallelamente ad altri filoni o generi che rilanciano (o occultano) questi fenomeni attraverso specificità iconografiche, tematiche e stilistiche (l'horror, il thriller, il musical, il mondo movie, il film sexy, l'esotico, la commedia erotica, e così via)⁵. Dagli studi più recenti sul rapporto tra il cinema e i media popolari e la rappresentazione della sessualità emergono alcune direttrici che possiamo qui richiamare e fare nostre. Anzitutto, emerge la necessità di confrontarsi con nuove fonti e lavorare sempre più su un intreccio di materiali da mettere in relazione tra loro. Sotto un profilo metodologico, il numero intende confrontarsi con una nozione estensiva di "popolare", frutto di approcci plurivoci ormai sedimentati, e in questa sede rilanciati dai contributi raccolti nel nostro speciale. L'obiettivo è in primo luogo interrogare fonti eterogenee – oltre ai film – utili ad approcciare fenomeni differenti e anche poco esplorati nella storiografia sulla cultura popolare italiana in rapporto alla sessualità: materiali archivistici, fonti di natura economica e produttiva, paratesti, riviste giovanili, romanzi, archivi televisivi, materiali istituzionali, fotoromanzi, manifesti, copertine di romanzi, e così via. Queste fonti diversificate e molteplici rappresentano uno stimolo per indagare e metabolizzare nuovi archivi (a partire dal database⁶ del progetto PRIN *Comizi d'amore*) e, al contempo, un mezzo per tentare una sistematizzazione di alcune tematiche specifiche e ricorrenti, di alcuni fenomeni utili alla ricostruzione di un quadro sociale, culturale e mediale più ampio e più complesso. Il prodotto popolare è da intendersi anche come deposito di forme, tracce, indizi, e come innesco di discorsi che rilanciano il suo portato e possono essere oggi interrogati attraverso rinnovate prospettive.

Da questo punto di vista il numero monografico si confronta con diversi ambiti di studio e con plurivoci orizzonti di indagine: gli studi sul trauma e sulla memoria, la storia della televisione e dei media, la storia dei generi, la cultura visuale, i *media industry studies*, i *reception studies* e lo studio delle pratiche legate all'*agency* e al *fandom*, e in particolare i due ambiti forse più impiegati negli studi sul popolare, ossia la prospettiva intermediale e gli *star studies*. Pertanto, a partire da queste prospettive, i nove contributi qui raccolti si propongono di fare il punto relativamente sia alle diverse declinazioni assunte dal "popolare" in un trentennio caratterizzato da radicali cambiamenti sul piano dell'evoluzione dello scenario mediale, sia alla centralità della questione sessuale all'interno di questo contesto, in un percorso organizzato lungo un

⁵ Bayman; Rigoletto, 2013; Maina; Zecca, 2014.

⁶ Si fa riferimento al database consultabile on line all'indirizzo sites.unimi.it/comizidamore/accedi

arco cronologico che dagli anni Cinquanta arriva alla fine dei Settanta, e ruota intorno a una serie di nuclei metodologici.

I *memory* e i *trauma studies* sono la base da cui parte Samuel Antichi per effettuare un'analisi del *combat film* dei primi anni Cinquanta: un filone che rilegge, in chiave antitetica rispetto al cinema neorealista e al documentario del primo periodo postbellico, il recente conflitto mondiale all'interno di un progetto ideologico che mira a riabilitare l'immagine della nazione non attraverso il ripudio dell'esperienza bellica ma, al contrario, mediante un suo recupero in una forma fortemente decontestualizzata. Si tratta di un corpus che è stato poco indagato, comparativamente ad altri filoni coevi del cinema nazionale, e che solo di recente è diventato oggetto di studi volti a metterne in luce il contributo alla ridefinizione dei ruoli di genere nel cinema degli anni Cinquanta⁷. In questa prospettiva, Antichi indaga il particolare tipo di mascolinità messa in scena all'interno del filone, inquadrandola come un elemento chiave della costruzione di una memoria culturale autoassolutoria. In netto contrasto con lo smarrimento e la debolezza della figura del reduce del cinema neorealista, che assumendo su di sé la vergogna e il trauma del recente passato fascista dà corpo alla mascolinità in crisi del periodo postbellico, il *combat film* propone un modello maschile ancorato a valori (l'onore, lo spirito di sacrificio, l'obbedienza) radicati nell'ideologia del periodo prebellico ma al tempo stesso presentati come universali e svincolati dall'esperienza fascista, rispetto alla quale rimuove gli elementi più controversi (il soldato italiano non viene mai presentato come aggressore), rendendo così compatibili quegli stessi valori con il sistema culturale dell'Italia degli anni del centrismo, che si va a collocare nel contesto dell'alleanza atlantica.

Il contributo di Luca Barra si situa nello stesso arco cronologico ma muta completamente prospettiva, andando ad aprire un nucleo di saggi che esplorano il tema della sessualità attraverso la lente dei *media industry studies*. Il caso analizzato è quello del celebre scandalo sorto intorno al programma *La piazzetta*, un varietà andato in onda per sole tre puntate nel 1956 e interrotto, secondo la vulgata, a causa dello scandalo creato dal balletto della danzatrice argentina Alba Arnova, le cui calze color carne, non percepibili dagli spettatori a causa della scarsa definizione dell'immagine in bianco e nero della televisione di allora, avrebbero dato al pubblico l'illusione di una parziale nudità. L'indagine di Barra, condotta analizzando le testimonianze dell'epoca attraverso il filtro delle culture della produzione, ripercorre questo episodio ricostruendo i rapporti di forza tra i diversi portatori di interesse, i quali includono, oltre alla dirigenza RAI e alla stessa ballerina, i capocomici Billi e Riva, l'impresario Trinca e il governo democristiano, indispettito dalla satira del duo comico. L'evento diviene così esemplificativo del complesso percorso di istituzionalizzazione della televisione degli esordi, che prevede sia la progressiva acquisizione di competenze tecniche da parte dei professionisti che operano nell'azienda, sia la metabolizzazione del codice di autodisciplina della televisione pubblica da parte degli artisti. Uno scenario conflittuale complesso che sarebbe stato ridotto, nelle riletture dell'evento tramandate dalla stessa RAI, a mito erotico delle proprie origini.

⁷ Cfr. Noto, 2014.

Michael Guarneri si situa nello stesso orizzonte metodologico ma prende come punto di riferimento un genere cinematografico legato a doppio filo a un'iconografia e a tematiche di matrice erotica: l'horror italiano degli anni Sessanta e Settanta, visto qui come punto di osservazione privilegiato per un'analisi dell'evoluzione dell'attività censoria operata, a partire dalla lettura preliminare delle sceneggiature, da parte della DGS. Il lavoro parte da una ricerca d'archivio condotta sui fascicoli, ora conservati presso l'ACS, dei film per i quali veniva richiesto il certificato di nazionalità italiana ai fini di accedere ai benefici previsti dalla legge del 1949 e successive, ed evidenzia un progressivo scollamento di quelle che, fin dall'istituzione della DGS nel 1947, sono le due funzioni assegnate alla revisione preventiva: l'analisi della solidità e delle potenzialità commerciali del progetto e la, generalmente più severa, verifica del suo profilo morale. Guarneri evidenzia come alla frattura intervenuta a livello produttivo all'interno di questo genere tra il 1965 e il 1969 ne corrisponda un'altra che si situa a livello delle pratiche amministrative. Infatti, a partire dalla fine degli anni Sessanta, i funzionari della DGS abbandonano completamente l'esame degli aspetti potenzialmente osceni delle pellicole in lavorazione, per concentrarsi esclusivamente sulla dimensione industriale del progetto: un sintomo non solo dei rapidi mutamenti intervenuti nei costumi sessuali nella seconda metà del decennio Sessanta, ma anche e soprattutto dei mutamenti attraversati dai meccanismi di controllo censorio a partire dall'esperienza dei governi di centrosinistra, sotto i quali viene varata nel 1962 una riforma della censura che di fatto finirà per delegare progressivamente queste funzioni alla magistratura.

Il contributo di Andreas Ehrenreich si concentra ancora sull'horror e sul giallo ma, avvalendosi oltre che della documentazione conservata presso l'ACS anche di interviste realizzate dall'autore con personalità quali Ernesto Gastaldi, Sergio Martino o Romolo Guerrieri, sposta l'attenzione dal rapporto tra industria e istituzioni alle culture della produzione tra gli anni Sessanta e i Settanta. L'analisi condotta sulle categorie temporali relative allo svolgersi delle riprese e soprattutto al percorso di apprendistato funzionale all'accesso alla professione di aspiranti sceneggiatori e registi fa sì che due generi cinematografici nei quali la dimensione erotica conserva un forte valore attrazionale divengano un punto di osservazione privilegiato per esaminare il persistere di gerarchie e squilibri di potere nell'industria italiana dell'epoca, e più in generale per esplorare le dinamiche relative alla presenza, anche nel contesto del cinema italiano dell'epoca, di quella «hope labour»⁸ caratteristica delle industrie culturali avanzate.

Il contributo successivo inaugura invece un ulteriore nucleo, incentrato in particolare sullo studio dei materiali paratestuali. Paola Valentini vi esamina il ruolo del bikini nella cultura visuale degli anni Sessanta, incentrando il suo intervento su due universi discorsivi apparentemente molto distanti, i materiali promozionali delle commedie balneari e le copertine di collane a larga diffusione quali "Cronache del futuro" e "Urania". L'indagine condotta su queste due categorie di oggetti culturali permette di individuare diverse declinazioni

⁸ Kuehn; Corrigan, 2013.

del portato simbolico di un oggetto vestimentario che ha avuto un impatto incalcolabile sulla percezione della sessualità femminile nel periodo postbellico, ed evidenzia un atteggiamento contraddittorio da parte del cinema italiano coevo: laddove esso tende, soprattutto nella commedia, a rimuovere e neutralizzare l'idea stessa del bikini per ridurlo a una progressiva conquista dell'esibizione della nudità femminile, sono invece le immagini che spiccano dalle copertine realizzate da Kurt Caesar, Karel Thole e Carlo Jacono a preparare il terreno, seppur per un breve periodo, per l'emergere di un nuovo modello di corporeità e femminilità che il nuovo indumento contribuisce a costruire. I materiali paratestuali sono al centro anche dei due contributi realizzati da Claudio Bisoni e da Giulia Muggeo, i quali esplorano altrettanti modelli divistici transmediali, Rita Pavone e Johnny Dorelli, soffermandosi sulle polisemie strutturate dei singoli performer⁹, sul loro ruolo e la loro risignificazione nel sistema dei media popolari tra anni Sessanta e Settanta, ma anche sui complessi modelli di femminilità e mascolinità di cui Pavone e Dorelli sono portatori o che rinegoziano in relazione ai mutamenti del contesto sociale. In questo senso, l'indagine sullo *stardom* popolare mette anche in relazione le figure transmediali con le istanze di identificazione e/o idealizzazione delle audience in rapporto alle questioni sessuali. Da questo punto di vista Bisoni esamina, alla luce del concetto di *polisemia strutturata* introdotto da Dyer, la costruzione dell'immagine divistica di Rita Pavone facendo riferimento parallelamente alle sue interpretazioni cinematografiche degli anni Sessanta e alla rubrica *Il mio diario*, da lei tenuta sul periodico «Giovani» nello stesso decennio. L'autore evidenzia così la tensione tra i modelli di femminilità inediti messi in scena dall'attrice/cantante in film come *Rita la zanzara* (1966) di Lina Wertmüller e un parallelo meccanismo di bilanciamento attuato da Pavone attraverso la costruzione di un'immagine divistica spesso più tradizionale sulle pagine della rivista: una tensione che rende conto non soltanto della complessità della figura della performer, ma anche della diffusione irregolare (sul piano sociale e geografico, oltre che generazionale) della rivoluzione dei costumi rappresentata dal Sessantotto. Allo stesso modo, il contributo di Muggeo traccia, monitorando parallelamente le sue interpretazioni cinematografiche, la sua produzione discografica e i discorsi sociali incentrati sulla sua figura, il percorso di evoluzione dell'immagine di Dorelli, dagli esordi in qualità di cantante confidenziale all'approdo alla commedia erotica. Un percorso che ha come snodo principale il personaggio televisivo e cinematografico di Dorelli e come approdo la parallela interpretazione del film *Come perdere una moglie e trovare un'amante* (1978) di Pasquale Festa Campanile e la realizzazione dell'album *Giorgio* (1978), nelle cui tracce si riverbera la costruzione di figure maschili che, come nella commedia, stentano a stare al passo con il mutamento dei costumi sessuali. Chiudono il numero due contributi che, accomunati dalla metodologia dell'analisi testuale, sono dedicati a due oggetti contemporaneamente antitetici e complementari, e che richiamano in causa quella doppia accezione di "popolare" da cui eravamo partiti. La produzione di Alberto Cavallone, oggetto

⁹ Si veda Dyer, 2004; 2009.

dell'indagine di Alberto Pezzotta, è interamente spesa in quelli che vengono definiti "generi popolari" e in particolare nel cinema erotico degli anni Settanta, ma non gode di un buon riscontro al botteghino e ha ambizioni che lo pongono, come d'altra parte avviene per larga parte del coevo cinema europeo di *exploitation*, a cavallo tra pratiche basse e alte ambizioni. La saga di Fantozzi, analizzata da Federico Giordano parallelamente in ambito cinematografico e letterario, è al contrario un fenomeno il cui enorme successo di pubblico caratterizzerà gli ultimi venticinque anni del Novecento. Entrambe le analisi evidenziano la persistenza di un immaginario erotico nel cinema italiano successivo al trentennio qui preso in esame: da una parte attraverso il definitivo trasferimento nell'hardcore delle istanze liberatrici e delle pulsioni di morte che hanno caratterizzato il cinema erotico, sia a livello delle pratiche autoriali, sia a quello del cinema di genere; dall'altra, il persistere anche nel cinema comico di fine millennio di ossessioni, parafilie e perversioni leggibili in filigrana quando non apertamente discorsivizzate.

Nella varietà dei casi di studio affrontati, e al tempo stesso nel loro coagularsi intorno a direzioni di ricerca e fonti inedite o ancora raramente praticate, i saggi qui raccolti evidenziano ancora una volta la produttività della categoria del "popolare" ai fini di una ricognizione dei mutamenti culturali nella storia della società italiana, con l'auspicio di poter ulteriormente contribuire al rilancio di quest'ambito di studi.

Tavola
delle sigle

ACS: Archivio Centrale dello Stato
 DGS: Direzione Generale Spettacolo
 PRIN: Progetto di Rilevante Interesse Nazionale
 RAI: Radiotelevisione Italiana

Riferimenti
bibliografici

Bayman, Louis; Rigoletto, Sergio
 2013, *Popular Italian Cinema*,
 Palgrave Macmillan, London/New York.

Dei, Fabio
 2002, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*,
 Meltemi, Roma.

Dyer, Richard
 2004, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Routledge, London/New York
 2009, *Star*, Kaplan, Torino.

Günsberg, Maggie
 2005, *Italian Cinema. Gender and Genre*, Palgrave Macmillan,
 London/New York.

Kuehn, Kathleen; Corrigan, Thomas F.
 2013, *Hope Labor. The Role of Employment Prospects in Online Social Production*, «The Political Economy of Communication», vol. 1, no. 1, May.

Maina, Giovanna;
 Zecca, Federico (a cura di)
 2014, *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 5.

Manzoli, Giacomo
 2012, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma.

Mora, Emanuela (a cura di)
 2005, *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Vita e Pensiero, Milano.

Noto, Paolo
 2014, «Solo un militare italiano»: *realismo e modelli di genere nel combat film italiano degli anni Cinquanta*, «Annali Online di Ferrara - Lettere», vol. IX, n. 1.

Schoonover, Karl
 2012, *Brutal Vision. The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London.

VERSO UNA MEMORIA CULTURALE AUTOASSOLUTORIA. RUOLI DI GENERE E MASCOLINITÀ NEL *COMBAT FILM* ITALIANO DEGLI ANNI CINQUANTA

Samuel Antichi (Università La Sapienza di Roma)

In the present essay, I will take into account some Italian war films made in the 1950s, such as “Carica eroica” (“Heroic Charge”, 1952, Francesco De Robertis), “I sette dell’Orsa maggiore” (“Hell Raiders of the Deep”, 1953, Duilio Coletti), “Mizar - Sabotaggio in mare” (Mizar, 1954, Francesco De Robertis), “Divisione Folgore” (“Folgore Division”, 1954, Duilio Coletti), “La grande speranza” (“Submarine Attack”, 1954, Duilio Coletti) in order to reflect upon their role in building Italy’s memory of its past as well as the perception of Italian war crimes in public opinion. These productions extend a unifying narrative of the war, consolidating the myth of the “good Italian” (“italiani brava gente”). Through the inclusion of the soldier in collective memory by silencing his role as aggressor, Italian combat films participated and consolidated the process of collective amnesia about the fascist regime and how they influenced the way in which Italian viewers constructed a shared sense of the past.

KEYWORDS

Postwar Italian cinema; Combat film; Memory studies; Trauma studies; Masculinity

DOI

10.13130/2532-2486/14188

I . INTRODUZIONE

Nell’immediato dopoguerra in Italia, nella transizione da un contesto post-autoritario alla nascita della democrazia, viene a mancare un vero e proprio processo di revisione critica del periodo bellico, un ripensamento del rapporto tra regime fascista e storia nazionale. Nonostante in un primo momento, tra il luglio e il novembre 1944 durante il primo governo Bonomi, vennero aperti numerosi provvedimenti a carico di funzionari e amministrativi legati al regime da parte della Corte militare anglosassone e dall’Alto commissariato per le Sanzioni contro il fascismo, il processo di epurazione¹ risultò poco incisivo «di fronte alla resistenza dell’esercito, della corona e dei partiti moderatamente anti-fascisti appoggiati dal governo britannico»².

¹ Sul processo di epurazione in Italia si vedano Mercuri, 1988; Domenico, 1996; Woller, 1997; Canosa, 1999.

² Focardi; Klinkhammer, 2004: 332.

Con la condanna dei più importanti gerarchi nazisti per crimini contro l'umanità al processo di Norimberga si era giunti a porre le basi per la ricostruzione e ripresa economica dell'Europa, attraverso un patto di silenzio piuttosto che una reale intenzione nel ricercare una giustizia transizionale³. Se da una parte la Germania assunse il ruolo di oppressore, l'Italia adottò la narrazione della resistente. A partire proprio dal paradigma giudiziario di Norimberga e con l'avanzare della Guerra fredda, attraverso specifiche strategie istituzionali mirate a promuovere una pacificazione e una normalizzazione che permettessero l'instaurarsi di un ordine democratico, viene a delinarsi la formazione di una memoria culturale⁴ (collettiva e nazionale) autoassolutoria con il mito identificativo degli "italiani brava gente"⁵. Sebbene il regime avesse adottato politiche di occupazione verso stati stranieri come Etiopia, Albania, Francia, Grecia, Jugoslavia e Unione Sovietica caratterizzate da forme di controllo e di oppressione violenta non dissimili da quelle tedesche, si forma una narrazione, ampiamente condivisa dalle istituzioni e dall'opinione pubblica, secondo cui «le cause profonde della distruzione dell'Europa tra il 1939 e il 1945 potessero risalire esclusivamente al complotto e alla cospirazione demoniaca e banditesca di Hitler e del gruppo di potere nazista»⁶. Attraverso specifiche politiche del ricordo e della rimozione, la nazione non eseguì un processo di revisione critica del periodo bellico omettendo dal racconto storico qualsiasi forma di responsabilità nel conflitto, ergendo, invece, la lotta di Liberazione come mito fondativo della Repubblica, sancito dalla Costituzione stessa⁷.

Il cinema italiano del dopoguerra, inteso non solo come artefatto, dispositivo di memoria atto a raccogliere, preservare e trasmettere informazioni nel corso del tempo, ma come mediatore di memoria, strumento atto a contribuire alla definizione e ridefinizione dei caratteri identitari degli italiani, dell'immaginario collettivo e della memoria culturale, ha riflettuto, attraverso diverse modalità ed espressioni, sulle forme di rappresentazione e di ri-negoziazione del passato storico, consolidando e rafforzando più o meno questo revisionismo.

Nel seguente contributo, il mio obiettivo è quello di esaminare i modelli di mascolinità promossi dal cinema bellico della prima metà degli anni Cinquanta, prendendo in esame un numero ristretto di opere come *Carica eroica* (1952) di Francesco De Robertis, *I sette dell'Orsa maggiore* (1953) di Duilio Coletti, *Mizar - Sabotaggio in mare* (1954) di Francesco De Robertis, *Divisione Folgore* (1954) di Duilio Coletti, *Siluri umani* (1954) di Antonio Leonviola e *La grande speranza*

³ Come sottolinea anche Tony Judt, nel corso della Guerra fredda i Paesi europei si servirono dell'oblio dialogico in modo da poter consolidare un'alleanza militare contro il blocco comunista (Judt, 2005).

⁴ Il concetto di memoria culturale emerge a partire dagli studi di Halbwachs sulla memoria collettiva (Halbwachs, 1950). Per una panoramica sulle molteplici declinazioni del concetto si veda Erll; Rigney, 2009.

⁵ In riferimento al termine si rimanda ad esempio a Fogu, 2006 e Focardi, 1996. Per una riflessione sul topos del "bravo italiano", vero e proprio luogo comune nazionale e il cinema italiano del dopoguerra, si veda Uva, 2014.

⁶ Ponzani, 2013: 442.

⁷ Sulla narrazione della Resistenza come mito unificante della rinascita democratica si vedano ad esempio Gundle, 2000; Portelli, 2003; Ponzani, 2003; Pavone, 2013.

(1954) di Duilio Coletti⁸. La rappresentazione della mascolinità che emerge all'interno di questo corpus cinematografico sembra ri-concettualizzare e superare gli archetipi binari, superando tanto le figure dell'inetto e dell'uomo in crisi quanto il modello maschile propagandato dall'ideologia fascista. L'esaltazione di valori quali disciplina, spirito di sacrificio e amor di patria incarnati dal soldato italiano nei *combat film* degli anni Cinquanta si discosta dalla virilità che contrassegnava il modello fascista, l'immagine dell'eroe che aggredisce ed elimina l'avversario. Inoltre, le figure prese in esame si inseriscono nel processo di "defascistizzazione" della società secondo strategie atte a enfatizzare il mito degli "italiani brava gente", dunque lontane dall'assumere i tratti dei vergognosi simboli della colpevolezza e del trauma del fascismo così come della sconfitta militare. Facendo riferimento al quadro teorico dei *trauma studies* e dei *memory studies* possiamo osservare come alcuni dei valori promossi, concernenti i ruoli di genere e mascolinità, si inseriscano nei processi e nelle dinamiche di ricordo e rimozione, rivestendo un ruolo centrale nella costruzione di una memoria culturale e collettiva che si basa, inevitabilmente, su mediatori e politiche mirate in cui è insito «il rischio della distruzione, della parzialità, della manipolazione e della falsificazione della sua autenticità»⁹, fino alla riscrittura ideologica del passato.

II. LA FIGURA DEL REDUCE COME SOGGETTO TRAUMATIZZATO

In linea con il modello e la retorica del cinema hollywoodiano¹⁰, nella prima metà degli anni Cinquanta, vengono prodotti alcuni film di ambientazione militare dedicati a episodi celebri della Seconda guerra mondiale¹¹, che all'epoca godettero di un certo successo di pubblico¹², cercando di negoziare la spettacolarità propria del genere e il processo di costruzione dei nuovi caratteri identitari individuali e collettivi, tra espiazione e rimozione. «Nonostante il tema bellico abbia attraversato senza soluzione di continuità la produzione cinematografica italiana», come afferma Paolo Noto, il *combat film* è stato uno dei pochi casi in cui il racconto di fatti di guerra si è organizzato «in una produzione di genere dai contorni chiaramente definiti in termini industriali e narrativi»¹³.

Queste produzioni, sulle quali l'attenzione di storici e studiosi non si è ancora focalizzata in maniera approfondita, suggeriscono nuovi spunti di riflessione per esaminare le molteplici e diversificate politiche del ricordo e della rimozione atte a formare e stabilire una memoria culturale autoassolutoria, partendo da un revisionismo storico teso a obliare le responsabilità italiane nella Seconda guerra mondiale. In primo luogo, possiamo notare come il *combat film* proceda in una direzione sensibilmente diversa rispetto ad altre produzioni cinematografiche, di natura prevalentemente documentaria, della prima

⁸ All'interno di questo discorso si potrebbe fare riferimento anche ad altre pellicole come *Penne nere* (1952) di Oreste Biancoli, *La pattuglia dell'Amba Alagi* (1953) di Flavio Calzavara, o *Lupi nell'abisso* (1959) di Silvio Amadio. Ad ogni modo, la scelta dei casi di studio è da ricondursi principalmente alla maggior attinenza tematica delle opere prese in esame.

⁹ Assmann, 1999: 15.

¹⁰ Per quanto concerne il panorama americano si veda Basinger, 1986.

¹¹ Noto, 2016.

¹² Sugli incassi e i dati del box office si rimanda a Casadio, 1998.

¹³ Noto, 2014: 45.

metà degli anni Cinquanta che raccontano fatti di guerra attraverso una chiara narrazione selettiva e parziale, monumentalizzando il biennio compreso tra la sfiducia a Mussolini il 25 luglio 1943 e l'insurrezione del 25 aprile 1945 come il vero volto dell'identità nazionale italiana, erigendo la lotta di Liberazione a elemento fondante della Repubblica e marginalizzando qualsiasi traccia del periodo fascista. Contrariamente, il filone bellico-avventuroso preso in esame rimuove il ricordo della Resistenza, dal momento che i protagonisti in questione prendono parte alla guerra prima dell'armistizio del 1943, schierandosi quindi contro l'esercito alleato.

Gian Piero Brunetta accomuna queste produzioni ai film di argomento garibaldino così come a quelli ambientati durante la Grande guerra, sottolineando come risentano di un comune clima ideologico, dal momento che «il nazionalismo risorgimentale, eroico e positivo, viene trasferito, quasi per proprietà commutativa al soldato della Prima e Seconda guerra mondiale»¹⁴. Riflettendo sul contesto politico e socio-culturale nel quale emerge il *combat film*, Gianluca Fantoni evidenzia due fattori strettamente connessi che ne favoriscono e determinano l'ascesa¹⁵, ovvero «la sconfitta dei partiti di sinistra nelle elezioni nazionali del 18 aprile 1948 e la crisi del neorealismo»¹⁶. Queste produzioni, che vedono sovente il supporto organizzativo e promozionale delle istituzioni politiche e militari, promuovono chiaramente un programma di ideologia nazionalista, anche in funzione antisocialista e anticomunista, appoggiando le forze conservatrici di destra e sostenendo il Patto atlantico. Nonostante sia certamente vero che il *combat film* fa «passare in secondo piano la contingenza storico-geografica della guerra e finanche l'identità del nemico, che diventano astrazioni»¹⁷, come puntualizza Lichtner, queste produzioni attuano un processo di ri-scrittura della storia facendo apparire la causa italiana come legittima¹⁸. Una lettura che risulta quindi essere estremamente problematica piuttosto che apolitica.

¹⁴ Brunetta, 2009a: 188-189.

¹⁵ Nonostante la trattazione di simili eventi ed episodi riconducibili alla recente storia nazionale, come la Seconda guerra mondiale, il cinema bellico degli anni Cinquanta è stato considerato da diversi studiosi, soprattutto per l'uso di stilemi propri di genere, lontano dal modello neorealista. Per una panoramica generale sul cinema italiano degli anni Cinquanta in rapporto anche al neorealismo si veda Noto, 2011.

¹⁶ Fantoni, 2018: 24.

¹⁷ Pesce, 2008: 92.

¹⁸ Per quanto concerne il cinema di ambientazione bellica, Giacomo Lichtner identifica il *faux-war film* come un'altra tipologia distinta, oltre al filone dei *combat drama*. Queste produzioni fanno ancora riferimento a storie di uomini arruolatisi prima dell'8 settembre 1943, mantenendo quindi lo stesso contesto socio-culturale e politico del *combat film*, ma anziché adottare i modelli e le forme di rappresentazione del cinema bellico americano e britannico, impiegano logiche e stilemi propri della commedia tragica. In questi film manca il conflitto e i personaggi sono spesso semplici soldati con la nostalgia di casa che cercano di rimanere in vita. Tra i *faux-war film*, Lichtner annovera alcune produzioni degli anni Sessanta come *I Due Nemici* (1961) di Guy Hamilton, *I due colonnelli* (1963) di Steno e *Italiani brava gente* (1964) di Giuseppe De Santis, così come opere più tarde, tra cui *Scemo di guerra* (1985) di Dino Risi e *Le rose del deserto* (2006) di Mario Monicelli. Cfr. Lichtner, 2013.

Sebbene Brunetta le consideri inefficaci e distanti¹⁹, costruite mediante stereotipi e personaggi che sembrano «figure di presepe», le cui azioni e gesta vengono iscritte «nello spazio delle favole e delle leggende e non in quello della storia presente e appena trascorsa»²⁰, non si può certo trascurare il fatto che queste produzioni rovescino il paradigma narrativo del conflitto, un'epica al contrario che rivaluta il significato storico del coinvolgimento italiano nella Seconda guerra mondiale, trasformando infine la sconfitta in trionfo.

Tuttavia, oltre alla rivisitazione storica degli eventi mostrati, come accennato in precedenza, la figura del soldato che emerge dal *combat film* può offrire interessanti spunti di riflessione nel sottolineare alcuni dei valori promossi concernenti i ruoli di genere. Attraverso l'enfasi data all'elemento umano, lo spirito di sacrificio, la disciplina, il senso del dovere e l'amore di patria, queste produzioni, oltre a riaccendere la fiamma del nazionalismo rafforzando il clima politico conservatore, propongono un modello di mascolinità divergente rispetto alla figura dell'inetto, concettualizzata da Ben-Ghiat a partire dal paradigma formulato da Reich²¹, facendo riferimento alla rappresentazione cinematografica della guerra. Esaminando la rinegoziazione e la riconfigurazione dei modelli di mascolinità nel periodo di transizione tra regime e democrazia, la studiosa prende in esame, in particolar modo, i film *Come persi la guerra* (1947) di Carlo Borghesio²² e *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada. La rappresentazione maschile nella figura del reduce riflette, in maniera evidente, il senso di indebolimento, di smarrimento, di evirazione subiti dall'uomo italiano nel dopoguerra, a seguito del collasso dell'esercito e della nazione intera di fronte all'armistizio del 1943. La «perdita e la deformazione del sé»²³ si manifestano inoltre per l'acquisizione da parte del soldato di un senso di responsabilità dei crimini commessi nel nome di un'ideologia ormai screditata²⁴. Ben-Ghiat parla di una «crisi della mascolinità», «simile a quella diagnosticata dagli storici del periodo post-bellico in Germania e Francia»²⁵.

¹⁹ Facendo riferimento alla mancata contestualizzazione e specificità storica, Zinni cita un articolo di «Cinema Nuovo» in cui, sarcasticamente, si sottolinea come il film sarebbe potuto anche essere ambientato nell'antica Grecia se solo non si fosse usata la TNT ([s.n.], 1955a, in Zinni, 2010: 57). Similmente, in un altro articolo apparso su «Cinema Nuovo» si contesta a Duilio Coletti il fatto di essersi affidato, nel film *Divisione Folgore*, a una costruzione favolosa e non realistica: «avrebbe dovuto porre lo spettatore nella condizione di poter esprimere un giudizio sui fatti che vede e su ciò che sta dietro quei fatti. Senza di che, il film, anche se fosse stato fatto meglio di come è fatto, non è altro che un film d'avventura come i tanti che ci giungono da Hollywood» ([s.n.], 1955b).

²⁰ Brunetta, 2009a: 189.

²¹ Jacqueline Reich delinea la figura dell'inetto, «un uomo in conflitto con un ambiente politico e sessuale instabile e a volte destabilizzante», che domina la rappresentazione della mascolinità nella letteratura e nel cinema italiani a partire specialmente dal secondo dopoguerra (Reich, 2004: 1).

²² Secondo Ben-Ghiat il protagonista del film, Leo Bianchetti (Erminio Macario), è il classico inetto, caratterizzato da «inettitudine militare e inadeguatezze maschiline», uno sfortunato soldato italiano che ha «indossato per quasi un decennio l'uniforme, senza aver assorbito alcuna arte marziale. Il suo talento militare consiste nel farsi fare prigioniero, prima dagli americani e poi, dopo il settembre 1943, dai tedeschi» (Ben-Ghiat, 2005: 336).

²³ Ben-Ghiat, 2005: 352.

²⁴ Rigoletto, 2016.

²⁵ Ben-Ghiat, 2005: 336.

Il reduce risulta essere un soggetto traumatizzato, impossibilitato a raccontare la propria esperienza, a rendere testimonianza e quindi a iniziare un processo di rielaborazione del trauma. A rimanere in silenzio sono anche i concittadini al suo ritorno, in linea con l'intenzione del Paese di reprimere e obliare l'esperienza di guerra, colti da un sentimento di vergogna, dal momento che in lui rivedono gli ideali del regime da loro stessi sostenuti²⁶. Vittime dimenticate, messe in ombra dalle figure dei deportati o dei partigiani, i reduci vengono percepiti come "testimoni fastidiosi" dall'opinione pubblica e dalle istituzioni, elementi di disturbo all'interno di una società che stava provando a cancellare qualsiasi traccia di continuità con il regime, simbolo vergognoso di cosa erano stati e del fallimento dell'ideologia che avevano appoggiato²⁷.

Il prigioniero di guerra risulta una figura ancora più fragile perché porta con sé un doppio trauma, l'emergere di una memoria traumatica a seguito degli atti compiuti in guerra nel nome del regime, forma che potremmo definire *perpetrator trauma*²⁸, così come delle violenze subite durante il periodo di detenzione. Queste sono figure in bilico, a rischio di una nuova vittimizzazione «da donne manipolatrici; [...] da approfittatori e banditi che preservano forme di violenza fascista; da comunità incapaci o riluttanti nell'ascoltare le storie di ex-prigionieri e curarli; e dalle loro stesse violenze, instillate in loro dal fascismo»²⁹. Nonostante i prigionieri di guerra assumano un valore simbolico nell'espiare i peccati degli italiani attraverso la loro sofferenza, la loro redenzione non è un processo immediato e molte volte risulta fallace. La mascolinità militarizzata di una generazione cresciuta secondo le norme fasciste, figure che collegavano la mascolinità con l'atto violento, è spesso impossibile da redimere completamente, come testimonia il caso del personaggio interpretato da Amedeo Nazzari in *Il bandito*. L'uomo, dopo essersi dato a una vita criminale al ritorno dalla guerra, viene ucciso dai carabinieri nonostante, nel finale, decida di non fuggire insieme al resto della banda ma di salvare Rosetta, figlia del suo amico Carlo, compagno di prigionia. In *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis, invece, chi non riesce a superare le proprie crisi viene rimosso dalla scena, mentre altri più fortunati hanno avuto la possibilità di compiere un percorso di transizione diventando mariti e padri, trovando un nuovo scopo nella vita con il lavoro, la costruzione della famiglia o il ritorno alla terra natia. Michele, un reduce che è riuscito a incontrare persone che lo sostenessero e lo appoggiassero al suo rientro dalla prigionia, convince i compagni della cooperativa agricola a non denunciare Alberto, bandito e anche lui ex soldato. L'uomo difende colui che considera non un fuorilegge ma un compagno che ha patito la stessa sorte senza aver avuto ugual fortuna al rientro dal fronte:

²⁶ Sulle difficoltà del dare testimonianza e integrare i racconti da parte dei reduci si vedano ad esempio Lorenzon, 2006; Gribaudo, 2016; Bistarelli, 2007.

²⁷ O'Rawe, 2017.

²⁸ Come afferma Dominick LaCapra, è necessario porre un distinguo tra vittime, carnefici e *bystanders*. «Per vittima non intendiamo una categoria psicologica. È, in maniera variabile, una categoria sociale, etica e politica. [...] Ma non tutti i soggetti traumatizzati sono vittime. C'è anche la possibilità del perpetrator trauma» (LaCapra, 2001: 79).

²⁹ Ben-Ghiat fa riferimento, in questo caso, oltre che al già citato *Il bandito*, a *La vita ricomincia* (1945) di Mario Mattoli e a *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis (Ben-Ghiat, 2005: 354).

«Lo sapete che significa essere a un passo dalla morte per due anni. Ci mangiavamo dalla fame tra di noi. Quando siamo tornati e abbiamo cominciato a morire di fame anche a casa nostra è venuta a tutti la voglia di sparare. Voi non avete nessun diritto di fargliela pagare. Quelli che hanno pensato di farlo fuori è segno che non hanno capito niente di tutto quello che abbiamo sofferto. Noi che siamo stati lontano in prigionia e voi che avete penato qui a casa vostra. [...] Non si può tutta la vita fare i carnefici».

Catherine O'Rawe riflette ancora sul reduce, sottolineando come questa non sia una figura dimenticata, come invece sostiene Sechi³⁰, ma anche in tempi successivi all'immediato dopoguerra sia rintracciabile in decine di film, molti dei quali non presi in esame da critici e studiosi perché, iscrivibili nelle logiche del melodramma, non rispettavano i parametri che «giudicavano (e ancora giudicano) il neorealismo come unico stile cinematografico capace di rappresentare adeguatamente la società italiana del dopoguerra»³¹. Considerare il reduce come una vittima delle atrocità subite dopo l'armistizio durante la prigionia, minimizzando o eliminando la sua responsabilità e il coinvolgimento nella guerra fascista, implica inevitabilmente un ribaltamento di paradigma. Come sottolinea inoltre Lidia Santarelli, per consolidare il mito degli "italiani brava gente", questo rovesciamento di ruoli, da invasori a vittime della violenza militare, si estende all'intero periodo bellico, anche precedentemente al 1943³².

III. MODELLI DI MASCOLINITÀ NEL *COMBAT FILM*

A differenza dei reduci, spesso condannati alla sconfitta e all'impossibilità di una redenzione completa, figure decadenti che rappresentano il fallimento e l'abbandono dell'ideale di virilità del periodo fascista, ex-militari ormai non più in grado di prendersi cura né del prossimo né di sé stessi, il *combat film* delinea un paradigma ricorrente di mascolinità atto a restaurare e promuovere una retorica sul valore, il coraggio, il patriottismo, lo spirito di sacrificio e l'obbedienza. I soldati rappresentati nel filone preso in esame ritornano ad assumere un ruolo attivo e decisionale, fisico, non sono soggetti traumatizzati impossibilitati a testimoniare la propria esperienza.

I film, che cercano di «riattivare l'immaginario popolare verso le eroiche imprese dell'esercito»³³, sono dedicati "all'eroismo del soldato italiano" come si evince esplicitamente, ad esempio, nei titoli di testa di *El Alamein* (1957) di Guido Malatesta, al «Marinaio d'Italia e all'eroismo quale espressione dei più alti valori spirituali dell'essere umano», come viene ripreso in apertura de *I sette dell'Orsa maggiore*, o «ai Caduti dei 91 sommergibili italiani scomparsi nel Mediterraneo e negli oceani durante l'ultima guerra» in *La grande speranza*. Spesso nell'incipit viene sottolineato anche come i fatti narrati siano ispirati a eventi

³⁰ Sechi, 1949.

³¹ O'Rawe, 2017: 123.

³² Santarelli, 2004.

³³ Brunetta, 2009a: 189.

realmente accaduti³⁴, realizzati con la consulenza della Marina militare³⁵. Tuttavia questa cornice, piuttosto che segnare una specificità storica, dal momento che il conflitto viene completamente decontestualizzato, così come trascurati sono il quadro politico e le circostanze che hanno portato l'entrata in guerra, consegna la narrazione al mito, alla leggenda. «Con alcuni autentici protagonisti delle leggendarie imprese dei mezzi d'assalto della Marina Italiana. Per quanto incredibili possano sembrare le vicende di questo film sono realmente accadute», indicano, ad esempio, i titoli di testa de *I sette dell'Orsa maggiore*.

Nel cercar di ridare credibilità e prestigio all'esercito e ai valori legati al mondo militare, il *combat film* celebra il coraggio e l'ardimento dei soldati al fronte, mostrando imprese eroiche che permettono di conquistare addirittura l'ammirazione del nemico. Questo aspetto si evince in maniera esplicita in *I sette dell'Orsa maggiore*, film che racconta le azioni di sabotaggio compiute da una squadriglia speciale della Regia marina italiana (chiamata "Orsa maggiore") ai danni dell'esercito alleato. Nella baia di Alessandria d'Egitto, attraverso dei siluri pilotabili, i cosiddetti "maiali", i sommozzatori italiani riescono ad affondare le corazzate *Valiant* e *Queen Elizabeth* della flotta britannica. Il comandante Silvani riesce «miracolosamente a salvarsi» dall'esplosione di quest'ultima e, «dopo alcuni anni di prigionia mentre l'Italia era in regime di armistizio», viene onorato della medaglia d'oro al valor militare, insieme ai compagni sopravvissuti «del glorioso gruppo dell'Orsa maggiore». «Tale è l'ammirazione per l'eroica impresa da lui compiuta signor ammiraglio che vorrei chiederle l'onore di appuntargli personalmente la medaglia sul petto», domanda Charles Morgan, ora capo della missione alleata d'Armistizio in Italia ma un tempo comandante della nave da guerra *Valiant*. «Le sue parole non onorano soltanto me ma tutti coloro che mi hanno preceduto sulla via di queste imprese e che con il loro sacrificio hanno reso possibile la mia azione», risponde Silvani, promosso a tenente di vascello. Nonostante la prigionia, il tenente non risulta essere un soggetto traumatizzato, dall'identità e dal carattere segnati dalle violenze subite, in linea con la figura del reduce presa in esame precedentemente. Nel contesto nostalgico e conservatore riattivato dal *combat film*, il soldato continua a preservare vigoria, robustezza. Non è visto come simbolo del fallimento del fascismo, un elemento disturbante nella società, che deve redimersi per le azioni compiute e per il ruolo ricoperto in passato, ma viene addirittura premiato dal nemico per le sue imprese.

³⁴ Si veda anche l'intertitolo con cui si apre *Siluri Umani*: «La vicenda di questo film si ispira alle imprese che portarono gli assaltatori della Marina Italiana a violare le munitissime basi del nemico ed in particolare all'azione dei motoscafi d'assalto che la notte del 29 Marzo 1941 forzarono la base navale di Suda».

³⁵ Nei mesi successivi alle elezioni del 18 aprile proliferarono i memoriali e i saggi storici scritti da soldati, molti dei quali arruolatisi nelle forze armate della RSI dopo l'armistizio del 1943. Questi testi furono fonte di ispirazione per i *combat film* degli anni Cinquanta, come quelli scritti da Junio Valerio Borghese, comandante della X Flottiglia MAS, o da Marcantonio Bragadin, ammiraglio della Regia marina. Quest'ultimo è accreditato come co-autore delle sceneggiature di *Siluri umani*, *I sette dell'Orsa maggiore* e *La grande speranza*, tutti film sulla Regia marina, così come di *Divisione Folgore* (Fantoni, 2018). Sul ruolo e l'apporto dello Stato e della Marina militare nella produzione del *combat film* si rimanda a Noto, 2016. Per uno studio approfondito su *I sette dell'Orsa maggiore*, a partire dalla figura dello sceneggiatore Ennio De Concini in rapporto al cinema popolare, si veda Noto, 2017.

L'incontro pacifico tra italiani e inglesi³⁶, vecchi nemici ora uniti da ammirazione e rispetto reciproco, in linea naturalmente con le strategie di politica estera e con l'adesione al Patto atlantico, avviene anche in *Mizar*³⁷. Il film è liberamente ispirato alle vicende di Luigi Ferraro, un ufficiale che prestò servizio come incursore nella Regia marina, decorato con la medaglia d'oro al valore militare: Ferraro è evocato anche dal nome del protagonista, Luigi Ferri (interpretato da Franco Silva). Alla fine della guerra, dopo aver portato a termine diversi incarichi contro la flotta britannica, coadiuvato da una sommozzatrice di nome Mizar (Dawn Addams), Ferri riceve la visita del maggiore Crob (Charles Fawcett), «nemico duro ma leale», nella scuola di subacquea da lui stesso fondata. «Desiderio umano che ha fatto ritrovare in un nuovo clima uomini non più nemici», commenta la *voice over*. Seguendo la sua come modello, anche l'ufficiale inglese aveva creato una scuola di subacquea nella cui aula volle figurassero «le fotografie dei sommozzatori italiani più famosi insieme alla scritta cercate di essere degni di loro», comunica Ferri ai propri studenti.

L'ammirazione da parte dei nemici nei confronti dell'esercito italiano è evidente anche in *La grande speranza*. Il film racconta un episodio che ha coinvolto il sommergibile *Comandante Cappellini* della Regia marina. Il sottomarino, dopo aver affondato alcune navi nemiche, compie una lunga crociera nell'Atlantico al fine di portare in salvo i naufraghi. Nonostante l'iniziale diffidenza e un tentativo di ammutinamento da parte di un marinaio inglese, i prigionieri iniziano ad ammirare la nobiltà d'animo e la generosità della marina italiana che li ha salvati da morte certa. «Sono brava gente questi italiani», commenta un ufficiale nemico. Alcuni, come Robert Steiner (Henri Vidon), appoggiano e sostengono ormai le iniziative di quelli che prima erano nemici. «È terribile, ma è la regola del gioco, bisogna uccidere, come se l'umanità avesse bisogno di questo bagno di sangue. Lei stesso, che ora protesta, al loro posto cosa avrebbe fatto?», risponde l'uomo a un altro prigioniero inglese, giustificando, di fatto, le azioni degli italiani. Durante la festa di Natale i soldati fraternizzano dimenticando qualsiasi conflittualità, «chi è che stabilisce chi sono gli amici e i nemici?», si domanda un prigioniero. A bordo del sommergibile, il comandante (Renato Baldini) decide di far salire anche l'equipaggio di una nave belga appena affondata. Il sottomarino, oltre la propria capienza massima, è costretto a rimanere in superficie per tenere in vita tutti i prigionieri, esponendosi ai cacciatorpedinieri nemici. I soldati italiani sembrano riuscire a trasmettere il proprio spirito di sacrificio anche ai prigionieri inglesi più diffidenti che decidono di lasciare il proprio posto, al sicuro in sala macchine, ai naufraghi belgi, costretti invece a rimanere esposti sul ponte del sommergibile mentre fuori imperversa un temporale. Arrivati alle Azzorre, tutti ringraziano il comandante e l'equipaggio per essere riusciti

³⁶ A differenza dei casi presi in esame, in *Carica eroica* non vi è alcun tipo di riconciliazione e riappacificazione tra i due schieramenti nemici, dal momento che il film mostra lo scontro tra il Regio esercito e le truppe sovietiche, e non quelle britanniche. Manca ogni tipo di comprensione reciproca con i soldati russi, che vengono mostrati, nell'assalto finale, come uomini senza volto, codardi che si nascondono dietro trincee e cespugli (Fantoni, 2018).

³⁷ Un ricongiungimento avviene anche in *El Alamein*. Il soldato Sergio Marchi (interpretato da Gabriele Tinti) riesce a sopravvivere allo scontro con le truppe inglesi e, nonostante sia fatto prigioniero, a ricongiungersi con la propria amata, una cantante inglese. Come segno di riconoscenza, infatti, un soldato britannico che era stato catturato e in seguito liberato da Sergio comunica alla donna il luogo in cui è tenuto prigioniero il compagno italiano.

nell'impresa di farli sbarcare sull'isola. «Vorremmo sapere il nome di chi ci ha salvato la vita. Ho due figli, vorrei pregassero per il suo nome», domanda il capitano della nave belga al comandante. «Al mio posto avreste fatto altrettanto. Ditegli di pregare per un marinaio», risponde. Johnny, un prigioniero inglese, sembra commosso dalla benevolenza e generosità che l'equipaggio italiano ha avuto nei suoi confronti, «non ho mai trovato tanta comprensione come da voi», tanto da voler proseguire con loro il viaggio. «Non c'è un'isola più lontana dove io potrei? ...», domanda al comandante.

Lily Donald (Lois Maxwell), una prigioniera inglese, riscopre e riacquista progressivamente la propria femminilità grazie alle premure, alla dolcezza e tenerezza riservatele dal comandante. «Io sono una donna, non basta una giacca con i bottoni di metallo per fare un soldato», afferma prima di stringere in un abbraccio il capitano. L'amore irrealizzabile tra i due, possibile forse solo in «un'isola lontana», divisi in fazioni nemiche contro il loro volere, oltre a sancire metaforicamente l'avvicinamento al blocco occidentale, sembra redimere le azioni compiute dall'esercito italiano che ha ucciso il compagno della donna a Tobruk. Ogni forma di reticenza e astio ormai è abbandonata e lei sembra aver perdonato il nemico. La comunanza viene rimarcata dalla *voice over* nel finale, mentre il sottomarino avanza in superficie infrangendo le onde: «Così finisce la nostra storia e non importa sapere cosa è accaduto ai nostri personaggi. Importa solo che essi abbiano saputo infrangere nel proprio cuore le barriere del pregiudizio e dell'odio che dividono i popoli. Perché milioni di uomini sentono come loro e come loro sono la grande speranza del mondo di domani».

Il paradigma del “bravo italiano” contrapposto all'immagine del “cattivo tedesco”, sul quale viene riversata da parte delle istituzioni e dell'opinione pubblica tutta la colpa degli abomini compiuti durante la Seconda guerra mondiale, viene rinforzato nel momento in cui le azioni del Regio esercito sembrano non mietere alcuna vittima. I soldati italiani, mostrati più volte mentre vengono feriti o uccisi dal fuoco alleato, non sono mai colti nell'atto di uccidere un nemico. Questo aspetto, oltre che nei casi precedentemente citati, è evidente in *Divisione Folgore*, film che racconta la battaglia di El Alamein focalizzando l'attenzione sui giovani paracadutisti della Divisione Folgore, dal lungo addestramento fino allo scontro nel deserto libico a copertura del fronte italo-tedesco. Le prime immagini mostrano i pochi superstiti delle varie compagnie, ormai feriti e stremati a seguito delle settimane estenuanti di battaglia, aggiornare il colonnello sulle provviste e sulle armi rimaste, così come sulla situazione del numero delle vittime, tracciando un quadro drammatico che non riserva alcuna speranza. È una lotta impari. I soldati italiani sembrano vittime sacrificali, cercano di impedire l'avanzata dei carri armati con cariche esplosive, ma non possono nulla contro la netta superiorità tecnologica degli alleati, che bombardano e uccidono dalla distanza. Solo in un'occasione viene mostrato un commilitone italiano armato di coltello piombare addosso a un soldato britannico ferito e in fin di vita. Tuttavia, l'uomo, colto dall'empatia nei confronti del nemico ormai inerme, decide di non infliggere il colpo finale. I due si sorridono ma a quel punto il soldato italiano viene colpito ed entrambi crollano al suolo morti, uniti quasi in un abbraccio³⁸. Il militare è in grado di solidarizzare con i nemici contro i quali deve combattere

³⁸ Un *topos* che si riscontra anche nei film degli anni Trenta sulla Grande guerra. Si veda ad esempio *Alonge*, 2020.

per motivi di forza maggiore, spesso celati. In *Mizar*, nonostante i ripetuti atti di sabotaggio ai danni della flotta britannica, Ferri non miete alcuna vittima. Anche quando ha la possibilità di uccidere il proprio nemico, il maggiore Crob, colui che gli stava dando la caccia, decide volontariamente di risparmiarlo. A un giovane studente che, in conclusione, gli chiede come mai non abbia tagliato al soldato inglese la manichetta dell'aria, l'ufficiale italiano risponde «Quando sarai un bravo sommozzatore ti renderai conto che sott'acqua tutto è limpido, anche la coscienza».

Al contrario, l'esercito alleato viene spesso dipinto come senza scrupoli, pronto ad attaccare e annientare il nemico, come nel caso della morte di Marion (Eleonora Rossi Drago) in *I sette dell'Orsa maggiore*. La ballerina e informatrice britannica viene uccisa nel momento in cui decide di non rivelare a un ufficiale inglese informazioni sui componenti della squadriglia speciale italiana. L'inclusione nella memoria collettiva della figura del soldato pronto a sacrificarsi per la patria a cui attribuire virtù e onore diviene possibile solo silenziando, oscurando, il ruolo di aggressore. L'appartenenza degli eroi protagonisti ai corpi speciali dell'esercito fascista rimane un fatto secondario e contingente, su cui mai si riflette criticamente. Nonostante venga promosso il concetto che in guerra bisogna solo obbedire³⁹, che richiama esplicitamente il motto fascista "credi, obbedisci, combatti", manca qualsiasi riferimento diretto al regime, alle sue dinamiche e liturgie, così come omesse sono le cause del coinvolgimento italiano nel conflitto⁴⁰. Attraverso un processo di ri-scrittura storica e di costruzione della memoria collettiva, da riferirsi più alla dimensione del silenzio che dell'amnesia, il *combat film* promuove una specifica politica del ricordo o, più precisamente, dell'oblio.

Estendendo la dicotomia ricordo e dimenticanza, delineata da Avishai Margalit⁴¹, per affrontare un processo di revisione e rielaborazione di un passato traumatico, Aleida Assmann individua quattro modelli: oblio dialogico, ricordare per non dimenticare, ricordare per dimenticare, ricordo dialogico. L'utilizzo dell'oblio dialogico, come risorsa e strategia politica, serve a ri-modellare e riconfigurare la memoria nazionale che, come sostiene Assmann, è monologica, tesa ad «aumentare e celebrare una positiva e collettiva immagine di sé»⁴².

Il cinema bellico italiano degli anni Cinquanta, a differenza di produzioni dell'immediato dopoguerra che spesso glorificano la Resistenza e i suoi martiri, identificandoli come vero volto dell'Italia repubblicana, trascurando qualunque tipo di coinvolgimento italiano nella guerra fascista, rivaluta e ribalta le azioni compiute dall'esercito e le legittima, nel momento in cui, dissolvendo la specificità storica del periodo, esse vengono completamente decontestualizzate e staccate dall'immagine del regime. Oltre a mancare un processo di revisione critica atto a prendersi carico e rielaborare i crimini commessi, mostrando un rimorso pubblico o una responsabilità morale, seguendo il terzo modello proposto da

³⁹ «Questi sono gli ordini non c'è altro da dire», afferma spesso il capitano Valerio Bruschi (Fausto Tozzi) in *El Alamein*. Similarmente, nel discorso di apertura del film, il comandante Carlo Ferri (Raf Vallone) in *Siluri umani* comunica preventivamente ai suoi allievi «E sia ben chiaro che non tollererò alcuna trasgressione a questi ordini o ad altri che vi darò. Chi manca o chi sbaglia se ne va all'istante. Mi occorrono pochi uomini decisi a tutto e voi siete molti».

⁴⁰ Lichtner, 2013.

⁴¹ Margalit, 2003.

⁴² Assmann, 2011: 48.

Assmann “ricordare per dimenticare” il *combat film* riconsidera la guerra fascista per presentarla come guerra nazionale che forma e unisce una collettività. Le politiche del ricordo attuate da un portatore della memoria, sia esso un singolo, un insieme o un’istituzione, selettivo nei confronti del trascorso storico e trasmettitore di valori etici che consentono la formazione dei caratteri identitari, implicano e determinano il modo in cui si ripensa al passato traumatico, lo si commemora, lo si costruisce, lo si modifica o rimuove.

La memoria culturale è costruita e modellata dal contesto socio-culturale. Non esiste memoria culturale capace di autodeterminarsi, essa deve necessariamente fondarsi su mediatori e politiche mirate. Contrariamente alla memoria individuale, che si riferisce a un «senso del passato più privato», la memoria culturale (nazionale e collettiva), largamente dipendente da specifiche politiche e forze egemoniche, acquista centralità nel dominio pubblico⁴³.

Secondo questa prospettiva, possiamo anche considerare il trauma come sociologicamente costruito e non «un evento straordinario» che può essere «assimilato o esperito pienamente non nel momento dell’accadimento ma solo ritardatamente, nelle ripetute possessioni di chi lo rivive», come è stato concettualizzato dalla scuola di Yale secondo l’approccio decostruzionista⁴⁴. Seguendo la nozione di trauma culturale elaborata da Jeffrey Alexander, il trauma risulta essere invece un’attribuzione socialmente mediata, «per far emergere il trauma al livello collettivo, la crisi sociale deve diventare crisi culturale»⁴⁵. Separando gli eventi dalle loro rappresentazioni, e dal significato che conseguono per un gruppo sociale, il trauma «non è il risultato di un gruppo che esperisce dolore. È il risultato di un’acuta sofferenza nell’entrare nel cuore del senso stesso di identità di una collettività. Attori collettivi decidono di rappresentare il dolore sociale come minaccia fondamentale al proprio senso identitario, chi sono, da dove vengono e dove vogliono andare»⁴⁶. Un evento che ha determinato uno strappo irripetibile nel sistema di significati collettivamente condivisi porta a determinare una nuova identità futura.

Nella rivalutazione delle imprese militari, intese come atti eroici che acquisiscono legittimità secondo il loro valore, i film presi in esame rigettano la complessità delle esperienze dei soldati, le tensioni che esistevano tra patriottismo e anti-fascismo, l’ideologia e il risentimento contro il regime, il credo cattolico e l’ordine di uccidere. Evitando di raccontare le motivazioni e le convinzioni che hanno spinto i soldati ad arruolarsi, evitando di dover riflettere sull’ampio consenso nei confronti del regime da parte della popolazione, il *combat film* «non restituisce una voce a questi “uomini comuni”, ma, piuttosto, li sfrutta come *emotionally and politically reactionary props*»⁴⁷.

⁴³ Ashplant; Dawson; Roper, 2000: 13.

⁴⁴ Caruth, 1995: 4.

⁴⁵ Alexander; Eyerman; Giesen; Smelser; Sztompka, 2004: 10.

⁴⁶ Alexander; Eyerman; Giesen; Smelser; Sztompka, 2004: 10.

⁴⁷ Lichtner, 2013: 205.

IV. NUOVO IDEALE DI VIRILITÀ, OLTRE LO SQUADRISMO FASCISTA

Nonostante l'inclinazione conservatrice che può far accomunare queste produzioni ai film bellici realizzati tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, come sostiene ad esempio Mino Argentieri, secondo cui «lievissime sono le sfumature che contrassegnano i film del decennio Cinquanta dai loro predecessori del '41, del '42 e del '43»⁴⁸, i *combat film* promuovono un modello di mascolinità differente. Per prima cosa, come abbiamo accennato in precedenza, l'ideale di virilità promosso dal cinema bellico degli anni Cinquanta si discosta dallo squadristo fascista, dall'immagine dell'eroe che aggredisce ed elimina l'avversario. Come riporta Ben-Ghiat, nello squadristo fascista, come in guerra, «la rifondazione della mascolinità è fatta per coincidere con il collettivo ed erotico rito di uccidere e venir uccisi»⁴⁹. Durante la dittatura il concetto di virilità viene associato a simbolo di rigenerazione personale e nazionale, la fondazione di un uomo nuovo, figlio della disciplina e del rigore di regime, energico, sano e fisicamente prestante.

La costruzione dell'idea di virilità fascista⁵⁰ associata alla violenza ha avuto origine e consolidamento nella retorica dell'esperienza bellica, a partire dalla Prima guerra mondiale, portata nel credo quotidiano dallo squadristo negli anni immediatamente successivi. Per gli squadristi la violenza fisica, che umilia e domina l'avversario, è il significato e lo strumento centrale della lotta politica. Il costante indossare uniformi, le marce e l'attenzione all'esercizio fisico facevano già parte di un movimento atto ad affermare un nuovo ordine, già parte della lotta contro un nemico che, prima di essere l'esercito alleato o le minoranze etniche e religiose, era costituito dalla degenerazione e dal decadimento che stavano togliendo linfa vitale alla nazione.

La figura del virile italiano caratterizza vari film che narrano episodi delle campagne coloniali o della Seconda guerra mondiale. I *colonial film* sono costruiti molto spesso intorno alla narrazione di una crisi della mascolinità, pronta a essere redenta nel momento in cui vengono accettati ruoli assegnati dalla Marina o dall'Aeronautica atti a ristabilire una carica di virilità perduta. Nel film *Luciano Serra pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini, il protagonista incarna la figura dell'eroe fascista, l'immagine della virilità nella sua forma idealizzata di mascolinità aggressiva. Reduce della Prima guerra mondiale, l'uomo, frustrato nelle sue aspirazioni ma con il gusto per il rischio, per l'avventura, esperisce un processo di vera e propria rinascita attraverso la battaglia, che lo porta a eliminare debolezza e indulgenza. Il soldato sacrifica la propria vita per salvare quella del figlio uccidendo decine di abissini mentre sventa l'attacco a un treno⁵¹.

Come abbiamo accennato in precedenza, il *combat film*, presentando uno scontro in cui gli italiani non sembrano mietere vittime, non mostra una mascolinità aggressiva nei confronti del nemico. Gli uomini d'azione, oltre a essere rappresentati in situazioni che sottolineano la loro autorità e il loro attaccamento alle istituzioni militari, vengono mostrati in sequenze in cui mettono in scena il loro lato umano, emotivo e vulnerabile, che possa avvicinarli all'uomo comune.

⁴⁸ Argentieri, 1989 (cit. in Noto, 2014).

⁴⁹ Capone, 2000: 215.

⁵⁰ Su questo aspetto, tra i numerosi riferimenti, si rimanda ad esempio a Gentile, 1993; Mosse, 1996; Spackman, 1996; Ellena, 2000; Zamponi, 2000; Bellassai, 2011.

⁵¹ Ben-Ghiat, 2015.

Ad ogni modo, la patria viene messa sempre al di sopra di qualunque amore terreno. L'amore per una donna è realizzabile solo a missione compiuta e non deve impedire o indebolire lo spirito di sacrificio verso la nazione e i propri compagni. «Mogli non ne avete. Nessuna donna vi deve aspettare a casa. Del resto, nessuno potrà uscire di qui senza il mio permesso. E state certi che dovrà passare molto tempo prima che io ve lo conceda. Al di sopra di tutto e di tutti c'è lo scopo che dobbiamo raggiungere», comunica imperativo il comandante Carlo Ferri (Raf Vallone) in *Siluri umani*, nel primo discorso agli allievi della scuola d'assalto della Marina. Nel corso dell'addestramento un soldato muore per un incidente e la vedova chiede spiegazioni al comandante: «Vorrei sapere almeno come è morto. Eravamo così felici. Avevamo fatto molti progetti per dopo, una casetta in campagna, a lui piaceva tanto il silenzio e la pace. Abbiamo dovuto sposarci in segreto sto aspettando un bambino. Quanti sogni, è tutto finito. La guerra me l'ha portato via». Ferri non vuole o non può confessare alla donna come sia morto il soldato, «non posso dirlo, è segreto militare». Monumentalizza comunque la sua fine votata in un gesto eroico, «è morto da valoroso, in mare, come i migliori di noi».

Nonostante i soldati vengano mostrati come figure umane, inclini ad avere passioni e amori come chiunque, si distinguono nel momento in cui ogni forma di legame affettivo viene sacrificata sull'altare della patria. La morte gloriosa ed eroica in battaglia è il fine ultimo e l'unico mezzo per liberare la nazione dagli oppressori e riportare la pace. «Quando noi moriamo in azione non soffriamo. E poi credo che dove andrò ritroverò papà e i miei compagni», scrive alla madre il comandante Silvani in *I sette dell'Orsa maggiore*, prima di prendere parte all'ultima missione. L'uomo confessa di lasciare una moglie e un figlio: «Nessuno doveva saperlo perché a noi non è permesso sposarci. Io l'ho fatto. Quando mio figlio sarà più grande digli che ero un buon marinaio, che amavo la patria. Digli che non gli sono più accanto perché ho voluto aiutare lui e tanti altri bambini e che gli auguro di non vedere più l'orrore di uomini che uccidono altri uomini. Digli che gli ho voluto tanto bene. Non piangere mamma».

Sebbene con l'entrata in guerra si possa riscontrare una maggiore attenzione verso la produzione di propaganda, a differenza di stampa e radio, ma anche delle opere documentaristiche che cercano di restituire un senso di esaltazione per le imprese militari, il cinema di finzione dei primi anni Quaranta non sembra essere strumento diretto di trasmissione dei modelli del fascismo, dal momento in cui viene ridotto il carattere eroico e trionfalistico. In misura più o meno esplicita, queste produzioni fanno piuttosto sentire «il senso progressivo dell'assedio, della caduta delle speranze, del desiderio di pace e l'attesa della fine del conflitto»⁵². Secondo Brunetta, in opere come *Uomini sul fondo* (1941) o *Alfa Tau!* (1942) di Francesco De Robertis, nella trilogia diretta da Roberto Rossellini, *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo dalla croce* (1943), così come in *L'assedio dell'Alcazar* (1940) o *Bengasi* (1942) di Augusto Genina non c'è celebrazione dello spirito guerresco⁵³. I film hanno una struttura corale con personaggi che parlano diversi dialetti, figure comuni, quotidiane che si trovano a compiere imprese straordinarie quasi loro malgrado, lontani dall'ideale

⁵² Brunetta, 2009b: VIII.

⁵³ Brunetta, 2009b.

dell'eroe predestinato⁵⁴. Il cinema bellico degli anni Quaranta pone dunque una ridefinizione del tono epico, della retorica bellica e delle convenzioni narrative del genere proponendo una dimensione anti-spettacolare non dominata dal «culto dell'efficienza sia della macchina militare che della macchina uomo»⁵⁵. Similarmente, anche il cinema bellico dell'immediato dopoguerra, oltre a risvegliare la fiamma di un nazionalismo assopito, oltre ai motivi patriottici atti a celebrare l'eroismo italiano, cerca di trasmettere messaggi pacifisti. Questo aspetto risulta evidente ad esempio in *Divisione Folgore*. Un flashback in apertura racconta del tempo perduto prima dello scoppio del conflitto. «Niente più, la guerra ha distrutto tutto, viveri armi speranze, come sono lontani i giorni tranquilli della pace», indica la *voice over* mentre viene mostrato un religioso, fra Gabriele (Aldo Bufi Landi), al quale è arrivato l'ordine di arruolarsi. L'intenzione pacifista viene rafforzata nel finale in cui viene mostrata una fila sterminata di lapidi dei caduti in battaglia mentre la *voice over* recita: «La tragedia della folgore è finita. Il fragore della battaglia si è spento nella pace della morte che fa vano ed inutile ogni odio. Ma questa ordinata distesa di croci nelle sabbie non più deserte sia esempio di eroismo, di sacrificio e di dovere, e monito di chi visse a chi vive perché l'umanità, nel segno di Cristo, ritrovi il dono dell'amore». Il finale di *Siluri umani*, allo stesso modo, inneggia a un futuro senza conflitti, «la loro morte gloriosa ed eroica possa insegnare agli uomini di oggi il valore del coraggio e dell'umana esistenza in un mondo senza guerre e senza sangue». Nonostante nel *combat film* del dopoguerra, analogamente alle produzioni dei primi anni Quaranta, come sostiene Brunetta, i motivi del patriottismo e dell'eroismo assumano una dimensione astorica, dal momento che le azioni vengono inserite in un conflitto completamente decontestualizzato, in queste ultime sono presenti dinamiche e pratiche proprie della liturgia e cultura fascista. Si veda ad esempio *Alfa Tau!*⁵⁶ dove si possono notare i manifesti di propaganda nella pensione in cui si reca il protagonista e dove gli ufficiali della marina e i soldati semplici utilizzano il saluto romano.

V. CONCLUSIONI

Il *combat film* degli anni Cinquanta promuove un modello alternativo di mascolinità, differente dalla figura dell'inetto e del reduce come soggetto traumatizzato così come dalla virilità propagandata dall'ideologia fascista. I personaggi dei casi di studio presi in esame non risultano essere né simboli vergognosi del regime, condannati alla sconfitta e all'impossibilità di redenzione, né vittime della ventennale dittatura mussoliniana, della sconfitta sul campo o della condizione di prigionia. Anche quelli che sembrano molto lontani dal corrispettivo di eroe nazionale, giovani impauriti che cercano in tutti i modi di chiedere l'esenzione

⁵⁴ Per queste ragioni alcuni studiosi hanno evidenziato una sorta di «legame genetico che [...] questi film intrattengono con il fenomeno destinato a segnare la storia del cinema italiano a partire dall'immediato dopoguerra, vale a dire il cosiddetto neorealismo cinematografico». Manzoli, 2018.

⁵⁵ Brunetta, 2009b: 139.

⁵⁶ Il film è prodotto dal Centro Cinematografico della Marina, così come *Uomini sul fondo* e *La nave bianca*.

e tornare a casa, come avviene ad esempio in *El Alamein*⁵⁷, vengono trasformati completamente dal conflitto, pronti a lasciare alle spalle amori e sogni che avevano prima della chiamata alle armi, pronti a sacrificarsi per i propri compagni. Queste produzioni promuovono la rinascita dei valori patriottici e militari, attraverso un'umanità fondata su caratteri universalmente condivisi propri della retorica del cinema bellico. La dimensione universale viene raggiunta nel momento in cui i film si concentrano sull'eroismo e sullo spirito di sacrificio dei soldati, omettendo e obliando la contingenza storica della guerra, un conflitto combattuto per principi più alti. Non è necessario conoscere le motivazioni o i credi politici ma bisogna continuare a combattere con tutte le proprie forze, seguendo i valori e le responsabilità che la divisa comporta.

Viene a mancare, dunque, un bisogno etico e civile che porti a sostituire la mascolinità militarizzata del regime, nel periodo di transizione tra la fine della dittatura e la nascita della Repubblica, mostrando un disfacimento dell'unità familiare e pubblica così come il fallimento e l'abbandono dell'ideale di virilità fascista. Nonostante siano evidenti alcuni elementi che accomunano il cinema bellico dei primi anni Quaranta e le produzioni dell'immediato dopoguerra, elementi rintracciabili e iscrivibili nella retorica propria del genere, queste ultime promuovono comunque un processo di defascistizzazione, riconfigurando e rielaborando, più che sostituendo, la mascolinità aggressiva promossa dal fascismo. Gli uomini d'azione non sono violenti, non mietono vittime. La loro non è una guerra d'aggressione ma sembrano combattere esclusivamente per difendere la patria e di conseguenza la sua popolazione, mai mostrata comunque sotto minaccia, così come per portare la pace. Il *combat film* consolida ed enfatizza il mito degli "italiani brava gente", intesi non nella caratterizzazione persistente che da invasori li rende ignare e innocenti vittime della guerra e della dittatura, ma come leali, onesti, benevoli e generosi soldati pronti a fraternizzare con un nemico che li ammira proprio per i valori che incarnano e riescono a trasmettere⁵⁸. Anziché promuovere un processo che possa condurre «ad un'assunzione di responsabilità del soggetto nei confronti della propria storia»⁵⁹, il corpus di film preso in esame, ribaltando il paradigma narrativo del conflitto, attua una ri-scrittura facendo apparire la causa italiana come legittima.

Impiegando specifiche politiche del ricordo e della rimozione, il cinema bellico della prima metà degli anni Cinquanta provvede a una formazione della memoria culturale, manipolata per fini ideologici e politici, che genera inevitabilmente un patrimonio traumatico. Invece di scartare o negare ciò che risulta problematico, come il coinvolgimento italiano nello scoppio della Seconda guerra mondiale, queste produzioni trasfigurano il racconto storico, un passato che non risulta più difficile da sostenere ma, contrariamente, da glorificare a vantaggio di un'identità da preservare e affermare.

⁵⁷ Uno dei soldati decide di strappare la lettera di esonero, ricevuta per posta, non appena sente il capitano discutere sulla drammaticità della situazione in cui si trova il reggimento.

⁵⁸ Sulla percezione e rappresentazione della guerra e della figura del soldato da eroe a vittima nella cultura italiana del dopoguerra si veda Mondini, 2012.

⁵⁹ Jedlowski, 2002: 112.

Tavola
delle sigle

MAS: Motoscafo Armato Silurante
RSI: Repubblica Sociale Italiana

Riferimenti
bibliografici

Alexander, Jeffrey; Eyerman, Ron; Giesen, Bernard; Smelser, Neil; Sztompka, Piotr (eds.)
2004, *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley.

Alonge, Giaime
2020, *Un'ambigua leggenda. Cinema italiano e Grande Guerra*, il Mulino, Bologna.

Argentieri, Mino
1989, *I fantasmi della storia*, «La scena e lo schermo», a. II, n. 3-4.

Ashplant, Timothy; Dawson, Graham; Roper, Michael (eds.)
2000, *The Politics of War Memory and Commemoration*, London, Routledge.

Assmann, Aleida
1999, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, Munich; trad. it. *Ricordare, Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002.

2011, From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past, in Martin Modlinger, Philipp Sonntag (eds.), *Other People's Pain Narratives of Trauma and the Question of Ethics*, Peter Lang, Bern 2011.

Basinger, Jeanine
1986, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Wesleyan University Press, New York.

Bellassai, Sandro
2011, *L'invenzione della virilità: Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma.

Ben-Ghiat, Ruth
2005, *Unmaking the fascist man: masculinity, film and the transition from dictatorship*, «Journal of Modern Italian Studies», vol. 10, n. 3.
2015, *Italian Fascism's Empire Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Bistarelli, Agostino
2007, *La storia del ritorno: i reduci italiani del secondo dopoguerra*, Bollati Boringhieri, Torino.

Brunetta, Gian Piero
2009a, *Il cinema neorealista italiano. Da «Roma città aperta» a «I soliti ignoti»*, Laterza, Roma/Bari.
2009b, *Il cinema italiano di regime. Da «La canzone dell'amore» a «Ossessione». 1929-1945*, Laterza, Roma/Bari.

Canosa, Romano
1999, *Storia dell'epurazione in Italia: le sanzioni contro il fascismo 1943-1948*, Baldini e Castoldi, Milano.

Capone, Alfredo
2000, *Corporeità maschile e modernità*, in Sandro Bellassai, Maria Malatesta (a cura di), *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, Bulzoni, Roma 2000.

Caruth, Cathy
1995, *Trauma: Exploration in Memory*, John Hopkins University Press, Baltimore/London.

Casadio, Gianfranco

1998, *La guerra al cinema. I film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1997. Dalla Seconda guerra mondiale alla Resistenza*, vol. II, Longo, Ravenna.

Domenico, Roy Palmer

1996, *Processo ai fascisti 1943-1948: storia di un'epurazione che non c'è stata*, Rizzoli, Milano.

Ellena, Liliana

2000, *Mascolinità e immaginario nazionale nel cinema italiano degli anni trenta*, in Sandro Bellassai, Maria Malatesta (a cura di), *Genere e mascolinità, Uno sguardo storico*, Bulzoni, Roma 2000.

Erll, Astrid; Rigney, Ann (eds.)

2009, *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, De Gruyter, Berlin.

Fantoni, Gianluca

2018, *Brotherhood of Arms: Atlanticism, Patriotism and Sublimation of War in 1950s Italian War Movies*, in Laura Anne Salsini, Thomas Cragin (eds.), *Resistance, Heroism, Loss: World War II in Italian Literature and Film*, The Fairleigh Dickinson University Press/Rowman & Littlefield, Lanham (Maryland).

Focardi, Filippo

1996, "Bravo italiano" e "cattivo tedesco": riflessioni sulla genesi di due immagini incrociate, «Storia e memoria», a. I, n. 1, 1996.

Focardi, Filippo; Klinkhammer, Lutz

2004, *The question of Fascist Italy's war crimes: The construction of a self-acquitting myth (1943-1948)*, «Journal of Modern Italian Studies», vol. 9, n. 3.

Fogu, Claudio

2006, "Italiani brava gente". *The Legacy of Fascist Historical Culture on Italian Politics of Memory*, in Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner, Claudio Fogu (eds.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Duke University Press, Durham (North Carolina).

Gentile, Emilio

1993, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma/Bari.

Gribaudo, Gabriella

2016, *Combattenti, sbandati, prigionieri: esperienze e memorie di reduci della Seconda Guerra mondiale*, Donzelli, Milano.

Gundle, Stephen

2000, *The "Civic Religion" of the Resistance in Post-War Italy*, «Modern Italy», vol. 5, n. 2, November.

Halbwachs, Maurice

1950, *La mémoire collective*, Les Presses universitaires de France, Paris; trad. it. *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 2007.

Jedlowski, Paolo

2002, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano.

Judt, Tony

2005, *Postwar. A History of Europe since 1945*, Penguin, Harmondsworth.

LaCapra, Dominick

2001, *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland).

Lichtner, Giacomo

2013, *Fascism in Italian Cinema Since 1945, The Politics and Aesthetics of Memory*, Palgrave Macmillan, New York.

Lorenzon, Erika

2007, *Gli Internati Militari Italiani e la memoria di una storia "producente"*, in David Celetti, Elisabetta Novello (a cura di), *La memoria che resiste*, Cierre, Sommacampagna.

Manzoli, Giacomo

2018, *Cinema e fascismo*, «E-Review», vol. 6.

Margalit, Avishai

2003, *The Ethics of Memory*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).

Mercuri, Lamberto

1988, *L'epurazione in Italia 1943-1948*, L'Arciere, Cuneo.

Mondini, Marco

2012, *Una guerra ancora nobile. Miti guerrieri nell'Italia dell'età posteroica (1945-61)*, «Storica», a. XVI, n. 53.

Mosse, George

1996, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, Oxford.

Noto, Paolo

2011, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino.

2014, *"Solo un militare italiano": realismo e modelli di genere nel combat film italiano degli anni Cinquanta*, «Annali Online Lettere - Ferrara», vol. 9, n. 1.

2016, *Lo Stato come produttore: interessi storici e intervento pubblico nei film di guerra degli anni '50*, «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», a. XII, n. 12.

2017, *La costruzione di un prodotto popolare: il caso de «I sette dell'Orsa Maggiore»*, in Christian Uva (a cura di), *Ennio De Concini. Storie di un italiano*, Edizioni di Bianco e Nero/Centro Sperimentale di Cinematografia/Iacobelli, Roma 2017.

O'Rawe, Catherine

2017, *Back for good: melodrama and the returning soldier in post-war Italian cinema*, «Modern Italy», vol. 22.

Pavone, Claudio

2013, *A Civil War: a History of the Italian Resistance*, Verso, London.

Pesce, Sara

2008, *Memoria e immaginario: la seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Le Mani, Recco.

Ponzani, Michela

2003, *Il mito del secondo Risorgimento nazionale. Retorica e legittimità della Resistenza nel linguaggio politico istituzionale: il caso delle Fosse Ardeatine*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», vol. XXXVII.

2013, *Per l'onore d'Italia, per l'unità del popolo. Il mausoleo delle Fosse Ardeatine e la memoria della Resistenza nell'Italia repubblicana*, in Francesco Bartolini, Bruno Bonomo, Francesca Socrate (a cura di), *Lo spazio della storia. Studi per Vittorio Vidotto*, Laterza, Roma/Bari 2013.

Portelli, Alessandro

2003, *The Massacre at the Fosse Ardeatine, History, Myth, Ritual, and Symbol*, in Katharine Hodgkin, Susannah Radstone (eds.), *Contested Pasts: The Politics of Memory*, Routledge, New York 2003.

Reich, Jacqueline

2004, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis.

Rigoletto, Sergio

2016, *Masculinity and Italian Cinema Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

[s.n.]

1955a, *Recensione Siluri Umani*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 55, 25 marzo.

1955b, *Recensione Divisione Folgore*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 54, 10 marzo.

Santarelli, Lidia

2004, *Italian war crimes in occupied Greece*, «Journal of Modern Italian Studies», vol. 9, n. 3.

Sechi, Lamberto,

1949, *Il cinema ha capito i reduci?*, «Cinema», nuova serie, a. I, n. 6.

Spackman, Barbara

1996, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Uva, Christian

2014, *Storia*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano: Forme di rappresentazione e forme di vita*, Mimesis, Milano 2014.

Woller, Hans

1997, *I conti con il fascismo. L'epurazione in Italia 1943-1948*, il Mulino, Bologna.

Zamponi, Falasca Simonetta

2000, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley.

Zinni, Maurizio

2010, *Fascisti di Celluloide. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Marsilio, Venezia.

GAMBE NUDE SU PUBBLICA PIAZZETTA? INTORNO A UN CASO DI CENSURA MANCATA DELLA TV DELLE ORIGINI (1956)

Luca Barra (Università di Bologna)

The article deals with one of the first “scandals” connected to the sexual sphere on Italian television, just out of its experimental period: the apparent nude (actually a pink leotard, hidden by the stage lights and the black and white) of dancer Alba Arnova in the variety show “La piazzetta” (1956). This story highlights the tension between the incident to be concealed and the need to discuss the rules of a newborn medium. More broadly, it underlines the dialogue between Italian traditional avanspettacolo, the model of “US-like” commercial television, the European public service ideal, and Catholic control.

KEYWORDS

Alba Arnova; Italian television; Television history; Variety shows; Censorship

DOI

10.13130/2532-2486/15138

I. UN CASO ESEMPLARE

La sera di giovedì 29 novembre 1956, sull'unico canale di una televisione italiana partita ufficialmente da poco meno di tre anni, dopo l'edizione principale del *Telegiornale* (alle 20.45) e una puntata del quiz *Lascia o raddoppia?* (1955-1959) condotto da Mike Bongiorno (alle 21), alle 21.50 va in onda per la terza volta un varietà «settimanale illustrato» di Riccardo Billi e Mario Riva, intitolato *La piazzetta*. Tra i numeri che compongono lo spettacolo, ne appare uno in cui la protagonista femminile, Alba Arnova, *vedette* della compagnia teatrale, mostra le sue abilità nel ballo con l'aiuto di due altri danzatori. Lei dice al primo: «lo studio ballo classico, e voglio ballare classico». Lui, curioso, risponde: «scusi, questo ballo classico posso impararlo anch'io?». Intanto lei si slaccia la gonna bianca del tutù e gliela passa, restando con il corpetto nero, e i due accennano qualche passo. Il semplice dialogo prosegue: «prova!», «tutto qui?», «quasi», «ma è facile! Mica male questo ballo classico», «ah, così mi piace». Solo a questo punto Arnova si getta tra le braccia dell'altro ballerino, le parole finiscono, la musica cambia, e la scenetta introduttiva lascia spazio al gesto di bravura, all'esibizione nel passo a due. Si tratta di una manciata di minuti, inseriti in mezzo agli sketch, alle battute e alle rubriche del breve programma, e di questo momento si sarebbe con ogni probabilità persa memoria se non ci fosse stato l'imprevisto: sotto alla gonna che sparisce rapida, infatti, Alba Arnova indossa calze color carne, ma queste – una volta riprese dalla

telecamera, e trasmesse su televisori ancora in bianco e nero, con immagini tremolanti e a bassa risoluzione – finiscono per dare l'impressione della nudità, e per rendere i movimenti della ballerina particolarmente "oltraggiosi" (figg. 1-3). La sua abilità tecnica e artistica diventa una ragione di polemica, un segnale della corruzione televisiva dei costumi.

Quasi alla fine del terzo anno di trasmissioni regolari, cominciate ufficialmente il 3 gennaio 1954 dopo circa un quinquennio sperimentale, la televisione italiana affronta insomma quella sera, con quel ballo e quelle gambe solo in apparenza nude, il suo primo scandalo. Un particolare sfuggito a chi ha messo in piedi lo spettacolo, una censura mancata, «un clamoroso *qui pro quo* visivo»¹ e un «fattaccio»² che finisce per generare ampie polemiche e numerosi dibattiti, per poi imprimersi nella memoria condivisa: come riportano le storie della televisione italiana, lo «scandalo legato a un primo (falso) "nudo" televisivo»³ nasce dal fatto che «secondo le norme di autodisciplina la Arnova risultava provocatoria e immodesta»⁴, con la colpa di «aver dato l'impressione di un'intenzionale nudità del suo corpo»⁵. Da un lato, il caso di questo ballo mostra quanto, in questi primi anni della televisione, la sfera sessuale e il senso del pudore fossero al centro di attenzioni molteplici, da parte dell'istituzione e del pubblico, della politica e dei giornali: la recente adozione di norme di autodisciplina da parte del medium, con il cosiddetto "codice Guala", dal nome del direttore generale che lo ha adottato (non senza interferenze vaticane), si intrecciava a un attento controllo di quanto andava in onda, tra la diffidenza verso la nuova forma espressiva e, al tempo stesso, già una forte consapevolezza del suo potenziale, del suo fascino per tanti spettatori. Da un altro punto di vista, inoltre, questo scandalo è anche un esempio efficace delle frizioni, dei tentativi, dei possibili inciampi nella negoziazione delle regole di un mezzo di comunicazione ancora molto giovane: il ricorso a contenuti e generi precedenti, la loro rimediatazione nello schermo e nel palinsesto televisivo, le conseguenze impreviste e gli aggiustamenti necessari per mettere a punto un linguaggio originale trovano eco nel dibattito pubblico sull'estetica, sulle funzioni e sugli effetti del nuovo strumento.

L'incidente de *La piazzetta* è un punto fermo nella storiografia della televisione: un aneddoto curioso ma importante di un approccio "avventuroso" alle vicende dei suoi primi anni; un evento memorabile pur in un periodo di cui molto è andato perduto per le difficoltà di registrazione e la scarsità di repliche; un luogo comune che finisce per agire quasi da metonimia per una "paleo-televisione" casta e controllata; e un ricordo *ex post* che a poco a poco si semplifica, con la scomparsa di alcuni dettagli e la stratificazione di altri, fino a diventare un simbolo, un'icona. L'importanza di questo momento, però, non si limita a simili letture puntiformi e cronachistiche: si tratta infatti, anche, di una vicenda molto indicativa delle tante tensioni molteplici e contraddittorie di un periodo cruciale, degli scontri ora espliciti e ora invece sotterranei che contribuiranno a definire gli anni e i decenni successivi. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, in parallelo alla progressiva diffusione dei televisori nelle case degli italiani, si consuma infatti lo scontro politico tra una visione creativo-manageriale del medium e uno sguardo pedagogico

¹ Caroli, 2003: 41.

² Caroli, 2003: 41.

³ Grasso, 2019: 112.

⁴ Grasso, 2019: 121.

⁵ Monteleone, 2003: 347.



Fig. 1-3 - Alcuni momenti del balletto "scandaloso" di Alba Arnova. (Fonte: Teche RAI).

e cattolico sui suoi contenuti. Pulsioni tra loro opposte danno vita a un'offerta che procede a tentoni, cambiando spesso strada, cercando almeno in un primo periodo di individuare un impossibile equilibrio fra la tradizione teatrale italiana, incluso lo spettacolo leggero del varietà, dell'avanspettacolo e del teatro di rivista⁶, il modello della televisione commerciale all'americana⁷, rappresentato soprattutto dal quiz, l'ideale europeo del servizio pubblico basato sui tre pilastri reithiani di «educare, informare, intrattenere»⁸ e la forte attenzione cattolica, insieme progettuale e censoria, ai mezzi di comunicazione di massa⁹. Il balletto incriminato di Alba Arnova, non a caso, intercetta (direttamente o indirettamente) tutte queste direttrici, ed è un'occasione in cui questa tensione esplose non solo dietro le quinte, ma sulla scena pubblica. Nel periodo di transizione costituito insieme dagli ultimi anni sperimentali e dai primi ufficiali della televisione italiana, prima di una compiuta istituzionalizzazione del medium¹⁰, anche le calze color carne e le polemiche conseguenti fanno parte di una più ampia dinamica di esperimenti e tentativi. Questo articolo tenta pertanto di ricostruire nel dettaglio una vicenda, quella del balletto di Arnova e della successiva sospensione del programma *La piazzetta*, andando oltre le poche righe che di solito le sono riservate, per approfondire il caso e contestualizzarne sia le ragioni sia le trasformazioni successive. Si farà ricorso alle fonti della ricerca storica: quello che resta del programma e altri materiali fotografici e audiovisivi a disposizione negli archivi, a cominciare dalle Teche RAI; le ricostruzioni contemporanee e successive della stampa e dell'*house organ* della RAI, il «Radiocorriere TV»; le testimonianze dei protagonisti coinvolti nel caso, come riportate dai giornali o presenti nelle rievocazioni successive. E si tenterà, con qualche azzardo, di applicare a una vicenda passata, per quanto possibile, la prospettiva caratteristica dei *media production studies*, in modo da comprendere almeno in parte il dietro le quinte, tracciare un percorso di carriera, includere tra i fattori le culture produttive e distributive coeve¹¹. Nonostante l'impossibilità, a distanza di molto tempo, di accedere a più che poche tracce indiziarie, «assemblare materiali disorganici, allargare lo sguardo e non fermarsi alle criticità»¹² aiuta comunque a «sapere qualcosa di più [di quella televisione] partendo proprio dal modo in cui le persone che [l'hanno fatta] ne hanno scritto e parlato»¹³. La totalità di questi discorsi raccolti *ex post* ha natura pubblica, recando traccia sia delle necessità di auto-difesa dei protagonisti sia di inevitabili esigenze di natura (auto)promozionale e di immagine, ma questo dato di fatto è almeno parzialmente bilanciato dal confronto tra più voci distinte e soprattutto dalla possibilità di riconoscere, in questa fase iniziale, una maggiore sincerità ancora *im-mediata*. Infine, uno scavo come questo vuole soprattutto problematizzare alcuni luoghi comuni via via consolidatisi nella memoria.

⁶ Si veda Costanzo; Morandi, 2004; sui rapporti tra spettacolo leggero e cinema, in una trattazione che si chiude con la partenza della televisione ma è utile anche per i primi anni successivi, il riferimento è Valentini, 2002.

⁷ Un testo fondamentale è Bettetini, 1980. Si vedano inoltre Gundle, 1986; Menduni, 2007; Barra, 2013.

⁸ Un approfondito raffronto tra le esperienze europee si trova in Bourdon, 2011.

⁹ Sull'articolato rapporto tra «controllo» e «progetto» cattolici si veda Scaglioni, 2013.

¹⁰ Barra; Penati; Scaglioni, 2011.

¹¹ Caldwell, 2008.

¹² Di Chiara, Noto, 2016: 115.

¹³ Di Chiara, Noto, 2016: 104.

II. IL CONTESTO

Lo scandalo, e il suo ricordo, hanno come prima conseguenza quella di appiattare un'intera biografia professionale su un singolo momento, trascurando i passi precedenti e quelli successivi dell'artista. Alba Fossati, vero nome di Arnova, nasce il 15 marzo 1930 in Argentina, da genitori italiani. Dopo due anni come prima ballerina al Teatro Colón di Buenos Aires, sceglie di partire per l'Italia e vi arriva nel 1949. Trova subito ingaggi sia al cinema sia in teatro. Nella prima metà degli anni Cinquanta, partecipa a circa venti film: tra questi, si possono almeno indicare *Tototarzan* (1950) di Mario Mattoli, *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica, dove interpreta la statua che prende vita, *Altri tempi (Zibaldone n. 1)* (1952) di Alessandro Blasetti, il film-opera *Aida* (1953) di Clemente Fracassi, *Una donna prega* (1953) di Anton Giulio Majano, la coproduzione franco-italiana *La Dame aux camélias (La signora dalle camelie, 1953)* di Raymond Bernard, o ancora *Cento anni d'amore* (1954) di Lionello De Felice. Nel frattempo diventa la prima donna e *vedette* di alcune compagnie di teatro leggero, danzando negli spettacoli di Renato Rascel, di Wanda Osiris, di Walter Chiari, di Riccardo Billi e Mario Riva. Ed è in questa veste che richiama le prime attenzioni da parte della cronaca di spettacoli. Nel 1955, il milanese «Corriere d'Informazione» le dedica un primo profilo, raccontando che la ballerina è reduce da un incidente, avvenuto in scena al Teatro Sistina di Roma, ma che ciò non le ha impedito né di portare a termine la sua esibizione né di proseguire la tournée con la compagnia, continuando a esibirsi nelle sere previste, nonostante le due costole fratturate, grazie a «un'ingessatura elastica: una specie di strettissimo bendaggio»¹⁴. Fin dal titolo si sottolineano lo «stoicismo» e la dedizione di Arnova¹⁵. A distanza di poche settimane, un ulteriore imprevisto non intacca la sua abnegazione: «la tartassatissima ballerina è afflitta anche da un'influenza [...], ma nemmeno questo nuovo inconveniente è valso a far desistere Alba Arnova dalla stoica decisione di non disertare, nemmeno per una sera, la compagnia di Rascel»¹⁶. È l'occasione per un nuovo profilo, che insiste sulle origini italo-argentine, sottolinea la nostalgia di casa, l'ancor giovane carriera e i piani per il futuro. All'inizio dell'anno successivo, il 28 gennaio 1956, Arnova si sposa, dopo un anno di fidanzamento, con il musicista e direttore d'orchestra Gianni Ferrio. Ancora una volta, gli articoli si concentrano, oltre che su bellezza e bravura, sullo spirito di sacrificio: «Luna di miele? Alba Arnova non potrà usufruire subito di questa antica e bella tradizione. Non può lasciare la compagnia di Wanda Osiris, della quale costituisce una "attrazione"»¹⁷. Vita privata e lavoro si intrecciano.

Accanto al cinema e al teatro, fin dalla partenza delle trasmissioni ufficiali, Arnova frequenta anche la televisione, sia pure con presenze sporadiche. Già nel 1954 è coinvolta nel programma *Entra dalla comune*, condotto da Armando Pizzo e impegnato a raccontare agli spettatori il mondo del teatro (fig. 4).

¹⁴ [s.n.], 1955: 2

¹⁵ [s.n.], 1955: 2

¹⁶ L. Bar., 1955: 8

¹⁷ L. Bar., 1956: 7.

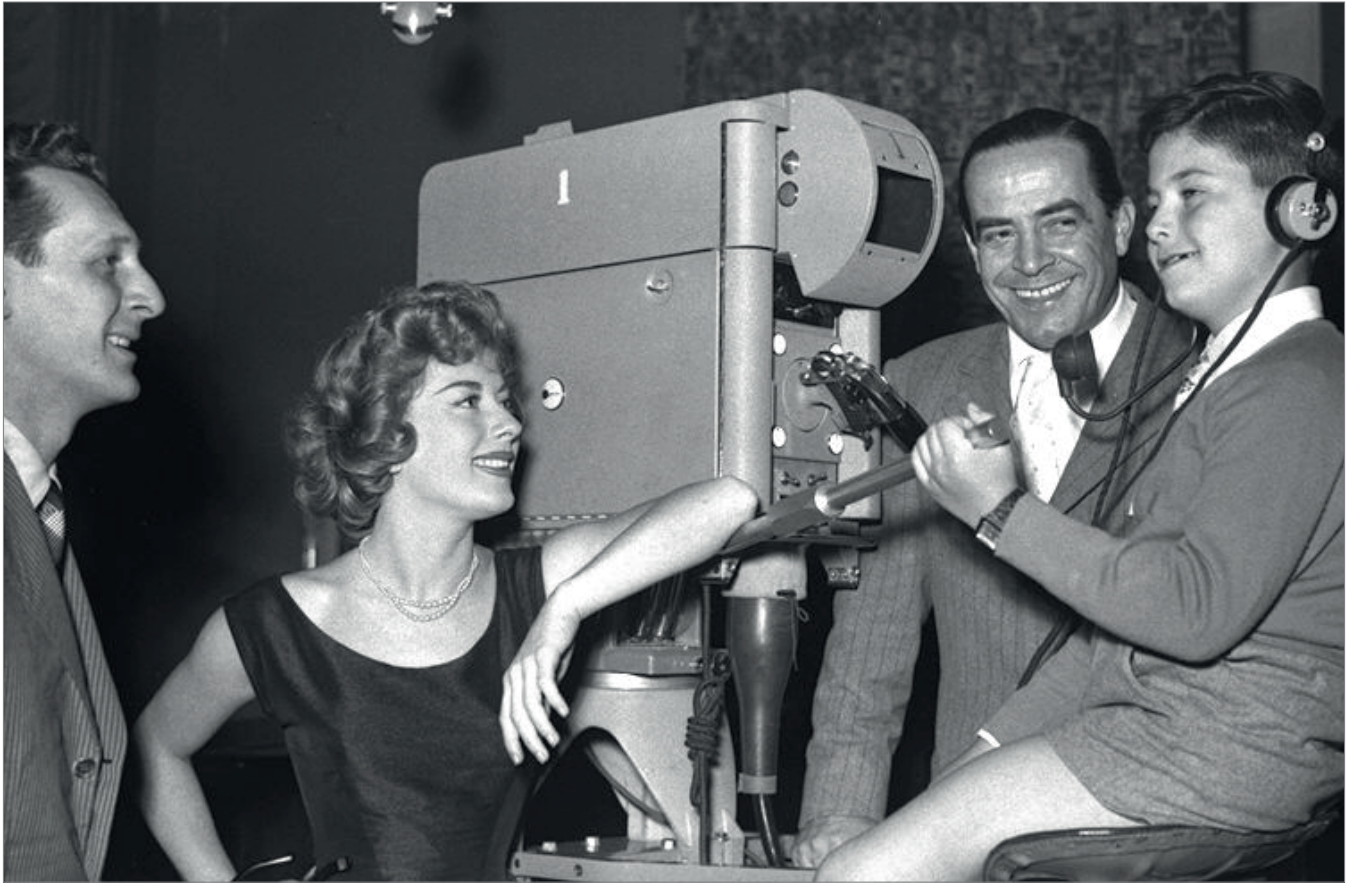


Fig. 4 - Alba Arnova, Carlo Dapporto con il figlio Massimo e il conduttore Armando Pizzo dietro le quinte di "Entra dalla comune".
(Fonte: Teche RAI).

L'anno successivo partecipa a una puntata nel nuovo ciclo del varietà *Un, due, tre* (1954-1959), e la sua presenza è anticipata da una foto sul «Radiocorriere TV» (fig. 5) dove, come scrive la didascalia, Arnova «prende confidenza con la tv»¹⁸, affacciandosi a un medium nuovo per tutti, addetti ai lavori compresi.

È però proprio *La piazzetta* (1956) a fornire ad Arnova lo spazio e l'occasione per un esordio televisivo più ampio, non limitato a una partecipazione saltuaria bensì come parte del cast fisso. La prima puntata del programma, in diretta dal Teatro Valle di Roma, è trasmessa giovedì 15 novembre, subito dopo la seconda annata di *Lascia o raddoppia?*, in una collocazione quindi visibile ed estremamente popolare, a completare la serata dedicata allo spettacolo leggero. Il titolo richiama un «luogo di passaggio e di convegno, ove si intrecciano i pettegolezzi e fioriscono le malignità, ove le notizie della cronaca bianca e nera, spicciola e grossa, vengono decantate, giudicate e commentate in chiave di benevola satira dei tempi e dei costumi, dei luoghi e dei personaggi»¹⁹: la piazza è lo spazio privilegiato per le chiacchiere, la comicità tranquilla, la satira leggera tipiche del teatro di rivista. Nei quaranta minuti di trasmissione, gli sketch traggono spunto dall'attualità, declinando sulla cronaca più vicina i numeri classici e offrendo una certa freschezza nei riferimenti e nelle battute: «un teatro che verrà servito in tavola ai telespettatori appena uscito dal forno della cronaca quotidiana»²⁰. Al centro del varietà, scritto da Marcello Marchesi, Vittorio Metz e Dino Verde, c'è la coppia comica rodada formata da Riccardo Billi e Mario Riva, e «i balletti, le

¹⁸ g.m.t., 1956: 14.

¹⁹ g.s., 1956: 39.

²⁰ g.s., 1956: 39.



*Fig. 5 - La foto di Alba Arnova a corredo dell'annuncio della sua partecipazione a "Un, due, tre".
(«Radiocorriere TV», a. XXXIII, n. 30, 22 luglio 1956).*

performance canore e le pantomime sono funzionali agli sketch dei due popolari comici, titolari anche delle due rubriche fisse che compongono il programma»²¹. Le musiche sono curate dal maestro Lelio Luttazzi, le coreografie da Gisa Geert, la ripresa televisiva da Stefano De Stefani.

Nell'articolo di presentazione della prima puntata pubblicato dal «Radiocorriere TV»²² non appare alcun riferimento ad Arnova, che però si trova, in virtù dell'ordine alfabetico, in cima al cast riportato dal tamburino dei palinsesti, insieme, tra gli altri, a Paolo Ferrari e a Nino Manfredi. Sempre il settimanale edito dalla RAI riporta il programma nelle griglie di programmazione delle due settimane successive, giovedì 22 e 29 novembre, sempre alle 21.50. È proprio in questa terza puntata che ha luogo quel balletto prima descritto, e da lì il nome di Alba Arnova diventerà, involontariamente, molto più conosciuto.

III. ECCO LO SCANDALO

Devono passare alcuni giorni dalla trasmissione, in verità, prima che i quotidiani diano spazio a questo balletto, all'involontaria impressione di nudità e alle sue conseguenze. Lo scandalo non è immediato, ma cresce nelle retrovie prima di esplodere nella dimensione pubblica. Solo all'inizio della settimana successiva, lunedì 3 dicembre, alcuni articoli si affacciano sui giornali della sera: a riportare tra i primi la notizia sono il «Corriere d'Informazione» e «Stampa sera», raccogliendo qualche voce e malumore e aprendo la strada, per la mattina seguente, ai reportage più ampi dei quotidiani a loro collegati. Si ipotizza la quasi certa sospensione della rubrica e si riporta di colloqui di Billi e Riva con i dirigenti RAI. Le dichiarazioni pubbliche sono affidate a Mario Riva, che alterna la serietà dovuta a un momento grave a espressioni da cui traspare la sua furba bonomia, ben nota ai lettori e agli spettatori²³. Da un lato, sottolinea come il problema nasca da un costume di scena forse innocuo ma poco adatto alle necessità della televisione: «è vero che si tratta dello stesso costume che la soubrette indossa in teatro, ma è anche vero che la vastità del palcoscenico fa sfuggire particolari che lo schermo televisore avvicina»²⁴. Le possibilità del teatro e quelle della televisione divergono, e i professionisti cominciano a impararlo. Dall'altro, per mettere al riparo se stesso e tutta la compagnia, cerca una via di fuga, addossando l'intera responsabilità dell'accaduto alla prima ballerina, sottolineando lo sbigottimento provato in scena e spiegando di aver compiuto alcune azioni già da prima che lo scandalo portasse l'impresa televisiva a prendere provvedimenti: «Comunque tengo a far presente che il costume succinto sorprese anche noi e che prima ancora che la Rai decidesse di sospendere la rivista stessa, l'impresario Trinca inviò una lettera di scuse alla RAI-TV ed una lettera di biasimo alla Arnova con la quale le comunicava che la riteneva responsabile di tutti i danni che potessero derivare alla compagnia»²⁵. Impresario e capocomici abbandonano subito la *vedette*.

²¹ Grasso, 2019: 122.

²² g.s., 1956: 39.

²³ Sulla costruzione della figura divistica di Mario Riva nei primi anni della televisione, si veda Muggeo, 2020.

²⁴ Riva in [s.n.], 1956a: 11.

²⁵ Riva in [s.n.], 1956a: 11.

La mattina successiva, i quotidiani riportano ulteriori elementi. In primo luogo, con una certa ipocrisia, si giustifica la decisione di parlare con ampiezza di dettaglio di questo caso pruriginoso riferendosi alle proteste di telespettatori e associazioni, innesco di una polemica che va discussa e riportata: compaiono allusioni all'interesse del Parlamento per il caso e riferimenti più precisi alle reazioni di ambienti vicini all'Azione cattolica²⁶ e de «L'Osservatore Romano», che commenta il programma spiegando come alle consuete battute siano stati aggiunti «lazzi da scimmie ubriache»²⁷. Politica e religione si intrecciano e in buona parte si confondono, contribuendo (anche pubblicamente) a orientare i vincoli e gli obiettivi di un servizio pubblico ancora tutto da costruire e di un medium che si sta inserendo lentamente, in punta di piedi e con estrema cautela, nelle case di milioni di italiani. Questa dimensione di reazione polemica si arricchirà, anche in racconti successivi, di ulteriori dettagli: dirà la stessa Arnova che «venne fuori il finimondo [...], al telefono m'insultarono, mi spedirono anche pezzi di stoffa per farmi le mutande»²⁸. Un secondo punto chiarisce la reale natura della chiusura del programma, che non è una censura o una cessazione, ma semmai un mancato rinnovo: «non si tratta di una sospensione, ma soltanto di un contratto non perfezionato [...]». Al termine delle tre teleproiezioni, sarebbe stata studiata la possibilità di continuare la rubrica, non più una volta la settimana, ma ogni quindici giorni»²⁹. L'accordo con la compagnia e l'impresario era per sole tre puntate, eventualmente rinnovabili in seguito, passando da un appuntamento settimanale a due appuntamenti mensili. Un'evidenza è data dal «Radiocorriere TV» che, impaginato e stampato in anticipo, non riporta *La piazzetta* nei palinsesti della settimana successiva. Lo scandalo legato ad Alba Arnova diventa la ragione del mancato rinnovo, o semplicemente ne costituisce la scusa. In un periodo di prove, tentativi ed errori, la televisione si appoggia in abbondanza a impresari e compagnie teatrali, trasmettendone gli spettacoli filmati, ma spesso per così dire “senza impegno”, con contratti di breve durata, decisioni prese man mano, programmazioni contenute e sporadiche. Martedì 4 dicembre è anche il giorno in cui Arnova prende finalmente la parola. Prima contribuendo agli articoli mattutini con una dichiarazione in cui spiega l'errore, dovuto a una limitata conoscenza del mezzo televisivo, e ne condivide la responsabilità con gli altri addetti ai lavori coinvolti nel programma: «si tratta [...] di una calzamaglia rosa, completata da un costume di velluto nero. Non prevedevo, né altri del resto l'anno preveduto, che sullo schermo televisivo non si notasse la trama della calza, per cui è sembrato che non l'avessi. D'altra parte, io non sono un tecnico della tv e non posso sapere quali siano le sorprese del video. Non mi sembra, quindi, di aver violato alcun regolamento»³⁰. In parallelo all'ingresso del televisore nelle case, un simile addomesticamento si rende necessario anche sul versante produttivo, inciampando, imparando, stabilendo regole. Nel pomeriggio, inoltre, Arnova chiama a raccolta alcuni giornalisti, in una specie di conferenza stampa in cui indossa il costume di scena (*fig. 6*).

²⁶ [s.n.], 1956c: 6.

²⁷ Lo riporta anche «La Nuova Stampa», dando maggiore visibilità alle osservazioni del quotidiano vaticano: a.n., 1956: 7.

²⁸ Arnova in Grasso, 2018: 47.

²⁹ [s.n.], 1956c: 6.

³⁰ Arnova in [s.n.], 1956c: 6.



Fig. 6 - Alba Arnova posa davanti ai giornalisti indossando il costume usato in scena. («Corriere d'Informazione», 4-5 dicembre 1956).

Spiega ancora Arnova: «il mio costume non era né indecente, né immorale [...]. Si tratta di un “tutù” che ho indossato tante volte in teatro e che sia il mio impresario, sia il mio capocomico, avevano visto in più occasioni»³¹. Di fronte alle accuse di Riva e alla lettera dell'impresario Trinca, la ballerina difende la sua buona fede e spiega quanto le responsabilità siano condivise, avanzando la pretesa di scuse scritte e la minaccia di azioni legali contro la compagnia teatrale, a difesa della verità dei fatti e della sua onorabilità³². E sottolinea inoltre come l'omissione di controllo non sia legata soltanto alle figure artistiche e produttive esterne, ma alla stessa RAI: la decisione di andare in scena con quel costume, già usato nelle prove, vista l'inadeguatezza di quello previsto, troppo grande, è stata infatti avallata anche dal regista De Stefani³³.

Da questa polemica emergono così non soltanto il precisarsi del rapporto tra il mezzo televisivo e la sua audience e le pressioni censorie legate a questioni di morale pubblica interne ed esterne alla RAI, ma anche tensioni che oppongono la tradizione dello spettacolo teatrale e la sua rimediazione da parte del piccolo schermo, i professionisti che si affacciano a questa ribalta e l'istituzione che la offre loro, i ruoli apicali e quelli più operativi sia internamente alla compagnia sia dentro ai palazzi e agli studi RAI. Di fronte alle molte raffigurazioni interlocutorie, a prendere nettamente posizione contraria alla censura è «l'Unità»: «a giudizio

³¹ Arnova in [s.n.], 1956f: 6.

³² [s.n.], 1956g: 7.

³³ [s.n.], 1956d: 12.

dei censori, scandalizzati come i vecchioni che nella leggenda guardavano la bella Susanna, la danzatrice si sarebbe mostrata in un costume da balletto “invisibile”³⁴. E dopo le precisazioni di Alba Arnova pure i termini dello scontro interno alla compagnia teatrale e le frizioni con il servizio pubblico televisivo finiscono per essere fortemente ridimensionati, così da sopire ogni contrasto. Sarà di nuovo Mario Riva a formulare una dichiarazione conciliante, ancora una volta ripresa dai giornali, in una sorta di ritirata strategica: allora «l’incidente che ha causato la soppressione della rubrica è avvenuto per un concatenarsi di disgraziate coincidenze»³⁵, Arnova si è trovata in una situazione di emergenza e ha usato un costume di fortuna in seguito alla mancanza di quello appropriato, il regista RAI ha approvato tutto, e persino le lettere dell’impresario – Riva lo dice scherzando, ma fino a un certo punto – sono state mandate per chiedere scusa di qualcosa che non si è commesso. Lo scontro interno alla compagnia teatrale rientra molto in fretta, la RAI si prende la sua porzione di colpa ma è in una posizione di forza e non rinnova il contratto al programma, e soprattutto Alba Arnova, possibile capro espiatorio, non ha accettato di fare da vittima sacrificale e si è difesa abilmente. La polemica sparisce in fretta dalla scena pubblica, in una sorta di congiura del silenzio da parte di tutti i protagonisti. Ma proprio da questa scomparsa veloce comincia anche la sua trasfigurazione nel ricordo, la creazione del mito.

IV. INTORNO ALLO SCANDALO, DOPO LO SCANDALO

Al racconto sopra riportato dello scandalo, delle prime reazioni, dell’attribuzione delle colpe, si devono poi aggiungere almeno un’omissione importante, per così dire una dimenticanza opportuna, e una serie di imprecisioni in qualche modo anch’esse funzionali alla leggenda, ma differenti dalla verità storica.

Il primo aspetto è legato a un interesse della politica per *La piazzetta* che, in realtà, non riguarda il balletto e la nudità apparente di Arnova ma altri elementi del programma. Fin dal primo giorno in cui la notizia arriva sui giornali, «Stampa sera» allude anche ad altre possibili ragioni della sospensione: «Sui motivi di tale decisione erano corse le voci più disparate, non escluso quella secondo la quale la soppressione era dovuta a uno sketch eseguito giovedì, in cui gli attori tiravano in ballo un ministro»³⁶; Mario Riva liquida subito la questione, smentendola proprio mentre annuncia le lettere di Trinca alla RAI e ad Arnova. Nei giorni successivi, alcuni articoli riservano altro spazio a questa ulteriore “pista”, riportando alcune voci in modo indiretto o persino smentendole nello stesso momento in cui le pubblicano e dando la colpa a «pungenti battute che, nel corso della trasmissione di giovedì scorso, sarebbero state rivolte all’indirizzo di una personalità politica, la quale, irritata, si sarebbe subito mossa per far sospendere lo spettacolo. La stessa personalità si sarebbe, invece, divertita moltissimo»³⁷. Solo l’ampio articolo pubblicato da «La Nuova Stampa» riporta questi fastidi dando un nome al politico, identificato in Paolo Emilio Taviani, allora ministro della Difesa – «una prima ipotesi afferma che la rivistina è stata sospesa in seguito al risentimento, palesato con discreta compitezza, di una nota personalità politica, “toccata” troppo

³⁴ [s.n.], 1956e: 2.

³⁵ Riva in [s.n.], 1956f: 6.

³⁶ [s.n.], 1956b: 7.

³⁷ [s.n.], 1956c: 6.



Fig. 7 - Alba Arnova
e Gino Cervi in
"Momento magico".
(Fonte: Teche RAI).

ironicamente da certe battute. (Chi ha visto la trasmissione ricorderà che tale personalità era il Ministro Taviani)»³⁸ – per poi spiegare che a motivare la chiusura de *La piazzetta* sono «due cause, entrambe plausibili, valide l'una e l'altra (o tutt'e due insieme) a provocarla»³⁹. Le formule sono sempre implicite, fortemente dubitative. Le battute incriminate, legate alla freschezza dei riferimenti scelta come cifra specifica del programma, non sono neppure accennate, solo alluse, decodificabili esclusivamente dal lettore che si trovava davanti allo schermo. Non c'è mai alcun riferimento nei titoli, concentrati solo sulla calzamaglia di Arnova. E l'ipotesi che si è affacciata nei primi articoli sulla vicenda scompare senza lasciare più traccia in quelli successivi, e non lascia segni neppure nelle testimonianze e nei ricordi a distanza di tempo. Ma il dubbio che le vere ragioni del mancato rinnovo del programma stiano nella sua satira legata all'attualità ben più che in un costume di scena sbagliato rimane forte, lasciando a quest'ultimo il ruolo di semplice pretesto, di utile diversivo cavalcato opportunamente da impresario e capocomici, o comunque di concausa. Probabilmente, il problema sessuale nasconde in realtà un tentativo politico riuscito di tenere sotto controllo la comicità. In momenti successivi, inoltre, al racconto dello scandalo si aggiungono ulteriori approssimazioni. Una prima "leggenda" collega al caso Arnova le dimissioni

³⁸ a.n., 1956: 7.

³⁹ a.n., 1956: 7.

di Filiberto Guala, che però erano avvenute qualche mese prima, il 27 giugno 1956, quando Guala aveva lasciato il suo posto per essere sostituito da Marcello Rodinò di Miglione come amministratore delegato e da Rodolfo Arata come direttore generale. Che sia per il ballo di Arnova o per le battute che hanno infastidito Taviani, *La piazzetta* ha infranto le regole del codice che da Guala prende il nome, ma è andata in onda troppo tardi per influire sulla carriera del *grand commis* di Stato (e futuro frate trappista). A contribuire alla confusione sono le testimonianze di molto successive di alcuni protagonisti di questa storia, a partire da Ettore Bernabei, direttore generale RAI dal 1961 al 1974, che racconta «un complotto con tutti i crismi», nel 1956, con un finto funzionario che chiede alle ballerine di togliersi le sottane prima di andare in onda, e pertanto scatenare la reazione degli ambienti vaticani contro Guala⁴⁰, ma che finisce per sovrapporre e confondere più episodi distinti, caso Arnova compreso, in una «congiura dei mutandoni», dove «avrebbe messo insieme piccoli e grandi scandali [...] e consegnato alle stampe una storia verisimile»⁴¹, affidandosi però a una memoria fallace⁴². Il racconto “avventuroso” finisce insomma per prevalere sull’analisi storica, sulla sequenza dei fatti.

Infine, un’altra imprecisione riguarda la successiva scomparsa di Alba Arnova dagli schermi televisivi in seguito alla censura, che in realtà ha modalità più sfumate, di progressivo diradarsi. Senza sottovalutare il sicuro impatto di una polemica che l’ha vista al centro dell’attenzione, si deve però aggiungere anche la successiva riconfigurazione del suo mestiere tra ribalta e retroscena, con ruoli non soltanto da ballerina ma anche da coreografa, spesso in coppia con il marito Gianni Ferrio. Lo scandalo e le scelte personali e professionali si intersecano, insomma, in una presenza in RAI più sporadica, ma che comunque prosegue. Nel 1958 Arnova partecipa al programma radiofonico del marito, *Ventiquattresima ora*, e la sua presenza è rilanciata dal «Radiocorriere TV»⁴³. Nel 1960 è protagonista stabile di *Momento magico* (fig. 7), trasmissione in onda tra il 6 febbraio e il 4 giugno, appuntamento settimanale o quindicinale della seconda serata del sabato, dopo *Il Musicchiere* (1957-60) e *Lucy ed io* (*I Love Lucy*, 1951-57, in Italia 1960), con l’orchestra di Ferrio e la regia di Enzo Trapani. Accreditata come ballerina e coreografa, «Arnova ricorrerà in ogni trasmissione e integrerà il racconto del personaggio di turno con i suoi balletti»⁴⁴, coinvolta così in duetti con Giorgio Albertazzi, Lea Padovani, Gino Cervi, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni, Titina De Filippo, Paolo Stoppa, Virna Lisi, Aroldo Tieri, Delia Scala, Mario Riva (*sic*), Carla Gravina e Domenico Modugno.

La sua carriera prosegue al cinema e in teatro, e la stampa, sia generalista sia specializzata, ne racconta la figura divistica e il rapporto con il marito, presentandola nuovamente al lettore italiano come una star argentina ma «italianissima»⁴⁵, riportandone le vacanze estive tra Madrid e Diano Marina⁴⁶, o seguendo la sua vita personale e artistica nelle risposte date da Lelio Luttazzi alle lettere sul «Radiocorriere TV».

⁴⁰ Bernabei; Dell’Arti, 1999: 98.

⁴¹ Grasso, 2019: 185-187.

⁴² Caroli, 2003: 42-50.

⁴³ [s.n.], 1958: 21.

⁴⁴ Lugato, 1960: 46.

⁴⁵ L. Bar., 1957: 11.

⁴⁶ [s.n.], 1959: 7.



Fig. 8 - Un frammento del ballo di Arnova trasmesso nella puntata speciale di "Milleluci" (6 aprile 1974) per la celebrazione del ventennale della televisione italiana. (Fonte: RAI Play).

V. RILETTURE SUCCESSIVE

Già a pochi anni dalla chiusura de *La piazzetta*, questo scandalo diventa un troppo ricorrente nei discorsi sulla censura televisiva. Nel 1959, ad esempio, «Noi donne» spiega ai suoi lettori il segreto codice di autodisciplina operante in RAI, riportandone alcuni stralci e collegandovi un po' di esempi. Alba Arnova compare quando si fa riferimento alla moralità, con la norma – «Art. 6, par. F. Le vesti e gli indumenti non debbono consentire nudità immodeste che offendano il pudore o che abbiano carattere lascivo» – e con l'esempio del «ballo con la "calzamaglia" color carne»⁴⁷. Ma lo stesso programma è messo qui in relazione anche con la censura politica: l'«Art. 1, par. E. Non deve essere consentita alcuna offesa all'onore della nazione», che come effetto rende «proibita la rivista di Billi e Riva per uno sketch in cui si scherza sull'on. Taviani, ministro all'epoca della trasmissione»; e poi l'«Art. 4, par. E, cap. 2°. Deve evitarsi ogni offesa ai capi di stato esteri, alle bandiere e ai simboli nazionali» e «anche per quest'articolo, unitamente al precedente, è abolita la rivista *La piazzetta*»⁴⁸. Si tratta però di una delle ultime occorrenze della dimensione di carattere politico, che negli anni successivi sparisce: in un'altra rassegna dei casi di censura, nel 1963, si fa solo riferimento al «caso di Alba Arnova che danzava senza tutù e in calzamaglia chiara, sì da dare l'impressione di essere svestita: il ciclo di trasmissioni fu bruscamente interrotto»⁴⁹. Nel decimo anniversario della televisione italiana, nel 1964, la vicenda de *La*

⁴⁷ Cipriani, 1959: 32-33.

⁴⁸ Cipriani, 1959: 32-33.

⁴⁹ Fantin, 1963: 5.

piazzetta inizia a imporsi come un evento memorabile di una storia aneddotica, come un momento che si è fissato nel ricordo: «si ebbero episodi assurdi: perché un riflesso di luce aveva fatto sembrare inesistente la calzamaglia della ballerina Alba Arnova ne *La piazzetta* furono soppresse di colpo la rivistina e la danzatrice (sul video)»⁵⁰. I dubbi svaniscono, i confini si smussano, le cose intricate si semplificano: la ballerina è cacciata, il programma chiuso, la polemica e poi la censura riguardano solo il corpo apparentemente nudo. Con il passare del tempo, prevale una dimensione di curiosità, di nostalgia, persino di rimpianto per tempi più ingenui e ormai scomparsi. La sensibilità cambia, e si aggiunge una certa attenzione pruriginosa. Il caso è ricordato quando si racconta il mestiere del sarto televisivo, spiegando la scomparsa del colore rosa negli schermi ancora in bianco e nero⁵¹. Il primo nudo sul piccolo schermo⁵² o le evoluzioni nelle rappresentazioni femminili⁵³ diventano altre occasioni in cui rispolverare l'antico, buffo precedente.

Una sintesi efficace è rappresentata dal segmento che la puntata speciale di *Milleluci* (6 aprile 1974) celebrativa del ventesimo anniversario della televisione dedica a ripercorrere i casi di censura da parte del piccolo schermo (fig. 8). L'ospite Alberto Lupo, tra le conduttrici Mina e Raffaella Carrà, introduce un breve filmato che racconta «gli incubi che la femminilità troppo aggressiva ha provocato nella televisione». In ordine cronologico e con tono scherzoso, affidandosi a una serie di rime, si parte proprio dallo scandalo de *La piazzetta*: «Alba Arnova in calzamaglia / scatenò la gran battaglia / molto grave fu l'evento / sparse panico e spavento / il terror per quella danza / corre ancor di stanza in stanza». Si preserva così il ricordo del caso, e insieme lo si riguarda con il distacco riservato a una fase ormai superata.

Molte occasioni di celebrazione della storia televisiva italiana finiscono da lì in poi per includere questa memoria, come simbolo di un momento aurorale o all'interno di liste compilate negli anniversari. Gli stessi programmi che ripercorrono le evoluzioni della televisione in chiave divulgativa tornano frequentemente a raccontare una vicenda ogni volta più netta, pulita, senza sfumature. E anche alla morte di Alba Arnova, avvenuta l'11 marzo 2018 a quasi 88 anni, molti giornali si sono riferiti esclusivamente alla «ballerina dello scandalo»⁵⁴.

VI. CONCLUSIONI

Scavare sotto e attorno al mito che si è venuto a costruire nel corso degli anni ha consentito di mettere in luce una traiettoria più complessa, un percorso di vita e carriera ricco, un nucleo di tensioni profonde ben più articolate della sola polemica di superficie, e in larga misura da essa coperte. La ricostruzione di carattere storico aggiunge dubbi e ipotesi, complica una versione dei fatti troppo semplice e così collega la leggenda a uno scenario più ampio, a una fase precisa, a fenomeni di lungo periodo. Al tempo stesso, un approccio attento, per quanto possibile, alle culture produttive e al loro emergere su una dimensione pubblica, nello scontro tra danzatrice e compagnia o nel rapporto sbilanciato tra impresari e istituzione, aiuta a dare conto almeno in parte del continuo dialogo tra obiettivi, pratiche e

⁵⁰ V.B., 1964: 11.

⁵¹ Rispoli, 1968: 32-34.

⁵² E.A., 1973: 3.

⁵³ Si vedano, ad esempio, Palumbo; Sotis, 1976: 5 e Biagi, 1979: 2.

⁵⁴ [s.n.], 2018: 42.

decisioni differenti e dell'inevitabile sovrapposizione tra le logiche editoriali e creative e i tanti aspetti di carattere organizzativo, gestionale, istituzionale. L'approfondimento e la contestualizzazione, prima e dopo, dello scandalo che ha portato alla chiusura de *La piazzetta*, dei suoi presupposti e delle sue implicazioni, aiuta a mettere in evidenza alcuni temi di carattere generale, utili nella ricostruzione storiografica delle evoluzioni della televisione italiana (e non solo) e del suo ruolo all'interno del più ampio sistema dell'intrattenimento.

Rispetto al periodo in cui hanno avuto luogo l'inciampo e le polemiche, questo esempio mostra molto bene quanto il linguaggio televisivo e le pratiche della sua produzione siano stati spesso appresi in un percorso di prova ed errore, procedendo per tentativi, attraverso l'incontro e scontro tra varie opzioni e tra differenti potenzialità. Vale certo per i costumi di scena e la loro resa a video, ma vale anche rispetto alla scrittura degli sketch e dell'intero programma, alla disposizione degli elementi sul palco, alle scelte di ripresa e regia, alla collocazione in palinsesto, alla gestione della comunicazione all'esterno: così come ogni tassello contribuisce all'insieme, allo stesso modo le possibili sbavature in una fase si riverberano sul resto, con effetti di composizione molteplici (dalla somma di fattori al cambio di *frame*). Quello che troppo spesso viene letto come un testo univoco è il risultato di una continua negoziazione tra soggetti differenti, con obiettivi diversi, entro relazioni sempre in qualche modo di potere. Soprattutto in una fase aurorale come l'esordio delle trasmissioni ufficiali italiane, allora, tali elementi finiscono per essere più visibili, impiegati senza ancora piena consapevolezza, e perciò più "scoperti" e interessanti. Anche questo caso aiuta a distinguere un primo momento nella storia del mezzo, differente dal successivo istituzionalizzarsi e canonicizzarsi della cosiddetta "paleo-tv", mostrando le increspature di un'industria che nei primi anni è tutt'altro che monolitica, in una guerra carsica ma costante tra le esigenze dello spettacolo e quelle dell'educazione, tra lo sguardo aziendal-liberale e le influenze vaticane, tra il modello statunitense, il servizio pubblico di matrice europea e un certo paternalismo cattolico: la guerra sarà poi vinta in un secondo tempo, ma esempi come le forme di interazione con il pubblico a casa o la chiusura dopo poche puntate di *Duecento al secondo* (1955)⁵⁵, o appunto la polemica intorno a *La piazzetta*, indicano uno scenario ben più contraddittorio, instabile, molteplice e vitale di quanto arriverà con la direzione generale di Bernabei.

Rispetto ai passaggi successivi della storia, che diventa oggetto di discorso costante, icona e mito, il caso di Alba Arnova mostra inoltre come ogni tentativo di rimozione di quanto si è sbagliato sia sempre e solo parziale, inevitabilmente incompleto: magari privilegiando gli aspetti erotici su quelli politici (come del resto, probabilmente, era nelle intenzioni), ma lo scandalo finisce per rendere memorabile se stesso, e dopo le prime prese di posizione spesso cambia di segno, si stempera nel ricordo e nella nostalgia, si carica di sottotesti ironici o affettivi, costruisce la sua leggenda mediante un'iterazione costante. Quel momento sbagliato, che doveva sparire, finisce per essere uno dei frammenti conservati e degli snodi sempre citati in ogni ricostruzione storica o memoriale, punto fisso dentro un flusso che scorre senza sosta e che in larga parte è perduto. Il luogo comune smussa i contorni della verità storica e finisce per diventare allusione, metonimia, o addirittura brand. Ma sotto al luogo comune ci sono comunque le storie di più soggetti, lo scontro tra posizioni diverse, e l'intera carriera di una danzatrice italo-argentina.

⁵⁵ Su questo si veda Barra; Penati; Scaglioni, 2011.

Riferimenti bibliografici

a.n.

1956, *Soppresso uno spettacolo alla tv per una ballerina poco vestita. "La piazzetta" con i comici Billi e Riva*, «La Nuova Stampa», 4 dicembre.

Barra, Luca

2013, *Un'americana a Roma. Intrecci televisivi tra Italia e Stati Uniti*, in Aldo Grasso (a cura di), *Storie e culture della televisione italiana*, Mondadori, Milano 2013.

Barra, Luca; Penati, Cecilia; Scaglioni, Massimo

2011, *Images du public. La construction du public à travers le processus d'institutionnalisation de la télévision italienne à ses débuts (1953-1955)*, in Gilles Delavaud, Denis Marechal (éd.), *Télévision: le moment expérimental*, Editions Apogée, Rennes 2011.

Bernabei, Ettore; Dell'Arti, Giorgio

1999, *L'uomo di fiducia. I retroscena del potere raccontati da un testimone*, Mondadori, Milano.

Bettetini, Gianfranco (a cura di)

1980, *American Way of Television. Le origini della tv in Italia*, Sansoni, Milano.

Biagi, Enzo

1979, *Non sparate (solo) sulla Rai*, «Corriere della Sera», 18 giugno.

Bourdon, Jérôme

2011, *Du service public à la télé-réalité. Une histoire culturelle de télévisions européennes*, INA, Paris; trad. it. *Il servizio pubblico. Storia culturale delle televisioni in Europa*, Vita e Pensiero, Milano 2015.

Caldwell, John T.

2008, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham (North Carolina).

Caroli, Menico

2003, *Proibitissimo. Censori e censurati della radiotelevisione italiana*, Garzanti, Milano.

Cipriani, Ivano

1959, *Censura senza volto alla tv*, «Noi donne», a. XIV, n. 15, 12 aprile.

Costanzo, Maurizio; Morandi, Flaminia

2004, *Lo chiamavano varietà*, Carocci, Roma.

Di Chiara, Francesco; Noto, Paolo

2016, *Appunti per una storia un po' meno avventurosa. Produzione e cinema italiano 1945-1965*, in Luca Barra, Tiziano Bonini, Sergio Splendore (a cura di), *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, Unicopli, Milano 2016.

E.A.

1973, *Venerdì scorso in Italia il primo nudo alla tv. Sui teleschermi senza panni addosso*, «Corriere della Sera», 4 febbraio.

Fantin, Gino

1963, *Tv. Sono tutti censori*, «Corriere d'Informazione», 24-25 gennaio.

g.m.t.

1956, *Torna "Un, due, tre" in nuova edizione*, «Radiocorriere TV», a. XXXIII, n. 30, 22 luglio.

g.s.

1956, *La piazzetta*, «Radiocorriere TV», a. XXXIII, n. 44, 28 ottobre.

Grasso, Aldo

2018, *Quel balletto di Alba Arnova, primo dei grandi "scandali" Rai*, «Corriere della Sera», 22 marzo.

2019, *Storia critica della televisione italiana*, in collaborazione con Luca Barra e Cecilia Penati, Il Saggiatore, Milano.

Gundle, Stephen

1986, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*, «Quaderni storici», nuova serie, a. XXI, n. 2, agosto.

L. Bar.

1955, *Alba Arnova nostalgica*, «Corriere d'Informazione», 21-22 marzo.

1956, *La rivista. Alba Arnova si sposa*, «Corriere d'Informazione», 21-22 gennaio.

1957, *Alba Arnova italianissima*, «Corriere d'Informazione», 7-8 marzo.

Lugato, Giuseppe

1960, *Momento magico. Dedicato ai più noti attori del cinema e del teatro*, «Radiocorriere TV», a. XXXVII, n. 5, 31 gennaio.

Menduni, Enrico

2007, *I caratteri nazionali e l'influenza americana nella nascita della televisione in Italia*, «Memoria e Ricerca», n. 26.

Monteleone, Franco

2003, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Marsilio, Venezia.

Muggeo, Giulia

2020, *Star domestiche. Le origini del divismo televisivo in Italia*, Kaplan, Torino.

Palumbo, Carlo; Sotis, Lina

1976, *Finì in Parlamento la calzamaglia di Alba. Storia di vent'anni di gambe in tv*, «Corriere della Sera», 5 novembre.

Rispoli, Franco

1968, *I sarti della telemoda. Personaggi dietro le quinte della televisione*, «Radiocorriere TV», a. XLV, n. 12, 17 marzo.

[s.n.]

1955, *Stoicismo sulla passerella. Con due costole fratturate Alba Arnova recita e balla*, «Corriere d'Informazione», 15-16 marzo.

1956a, *Per un costume dell'Arnova. Scandalo su "La piazzetta"*, «Corriere d'Informazione», 3-4 dicembre.

1956b, *Dalla direzione della tv. Sospesa "La piazzetta" per un abito succinto*, «Stampa Sera», 3-4 dicembre.

1956c, *La Rai-Tv non ha ancora deciso se continuare la rubrica "La piazzetta"*, «Corriere della Sera», 4 dicembre.

1956d, *Ecco l'Arnova nella "Piazzetta"*, «Corriere d'Informazione», 4-5 dicembre.

1956e, *Susanna tra i vecchioni ossia: la tv censura l'Arnova*, «l'Unità», 4 dicembre.

1956f, *La polemica per "La piazzetta". Il costume dell'Arnova era stato approvato dal regista tv*, «Corriere della Sera», 5 dicembre.

1956g, *Per la sospensione della rubrica televisiva. Il costume dell'Arnova finirà in tribunale?*, «Stampa Sera», 5-6 dicembre.

1958, *24a ora trombettiera*, «Radiocorriere TV», a. XXXV, n. 41, 12 ottobre.

1959, *Cronaca degli italiani in vacanza. Alba Arnova in viaggio per Madrid*, «Corriere d'informazione», 7-8 agosto.

2018, *Addio ad Alba Arnova, ballerina dello scandalo*, «Corriere della Sera», 14 marzo.

2018, *Addio ad Alba Arnova, ballerina dello scandalo*, «Corriere della Sera», 14 marzo.

Scaglioni, Massimo

2013, *Cavalcare la tigre. Tv italiana e culture storiche*, in Aldo Grasso (a cura di), *Storie e culture della televisione italiana*, Mondadori, Milano 2013.

V.B.

1964, *La televisione italiana compie oggi dieci anni*, «Corriere della Sera», 3 gennaio.

Valentini, Paola

2002, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare, 1924-1954*, Vita e Pensiero, Milano.

UN OCCHIO AL MERCATO E UNO ALLA MORALE SESSUALE: LA CENSURA PREVENTIVA DEI COPIONI E L'HORROR ITALIANO (1956-1974)

Michael Guarneri (Università di Bologna)

The article deals with a form of film censorship enacted from the late 1910s to the mid-1970s by the Italian state: the so-called “preventive censorship”, i. e. the pre-shooting check of the screenplays that Italian producers wanted to turn into movies. In particular, the article focuses on the preventive censorship of Italian horror cinema, showing that, in addition to fighting obscene representations of the sexual sphere, the Italian state was an attentive observer of the horror business from 1956 (when the first Italian horror film was put into production) to 1973-1974 (when preventive censorship was discontinued).

KEYWORDS

Censorship; Italian horror cinema; Obscenity; Screenplay; Sex

DOI

10.13130/2532-2486/14101

I. INTRODUZIONE

Per “censura preventiva dei copioni” (d’ora in poi, più brevemente, “censura preventiva”) si intende la revisione delle sceneggiature dei film da realizzare in Italia, effettuata da funzionari statali prima dell’inizio della lavorazione. La censura preventiva venne introdotta dal governo radical-liberale Nitti I nel 1919¹, a poco più di un lustro dal varo – voluto dai governi liberali Giolitti IV e Salandra I – della censura amministrativa del film finito a cura di commissari di pubblica sicurezza presso il ministero dell’Interno². Nell’ottobre 1919 il ministro dell’Interno fu «autorizzato a sottoporre a revisione i copioni [...] dei soggetti destinati a essere tradotti in pellicole cinematografiche per la rappresentazione al pub-

¹ Regio decreto n. 1953 del 9 ottobre 1919, in «Gazzetta ufficiale del Regno d’Italia», n. 259, 31 ottobre 1919.

² Per una puntuale ricostruzione delle vicende legate all’introduzione della censura amministrativa in Italia tra il 1913 (Legge n. 785 del 25 giugno 1913, in «Gazzetta ufficiale del Regno d’Italia», n. 163, 14 luglio 1913) e il 1914 (Regio decreto n. 532 del 31 maggio 1914, in «Gazzetta ufficiale del Regno d’Italia», n. 162, 9 luglio 1914) si vedano Argentieri, 1974: 9-22 e il saggio di Guglielmo Parisani *Censura, governo e parlamento* pubblicato nel 2014 sul sito «Cinecensura.com», http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/06/censura-governo-parlamento_parisani.pdf (ultima consultazione: 21 giugno 2021).

blico»³, e per ogni copione sottoposto a revisione fu stabilita «una tassa fissa di lire 100»⁴, in parte destinata all'assistenza di orfani e invalidi. Nei primi mesi del 1920 si stabilì inoltre che «nessuna pellicola cinematografica potrà essere ammessa» alla censura amministrativa del film finito «se non sia stato sottoposto al preventivo esame» di una delle apposite commissioni presso il ministero dell'Interno «il relativo copione [...] contenente la particolareggiata descrizione delle varie azioni e l'indicazione delle singole didascalie»⁵. Infine, nel settembre 1923 venne approvato un regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche che, oltre a recepire le norme censorie elaborate tra il 1913 e il 1920, ammoniva così i produttori italiani: «La Ditta, a tutto suo rischio, ha facoltà di presentare il copione contemporaneamente alla domanda di nulla osta per la revisione della pellicola»⁶. È il principio efficacemente sintetizzato dall'espressione “prevenire è meglio che tagliare”, una massima applicata per tutto il periodo fascista e per oltre un ventennio di storia repubblicana⁷.

Durante il fascismo, i passaggi delle competenze sulla cinematografia dal ministero dell'Interno al sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda e dal suddetto sottosegretariato al ministero per la Stampa e la Propaganda, poi rinominato ministero per la Cultura popolare, non introdussero modifiche sostanziali all'impianto censorio di epoca liberale⁸. Una stretta censura si ebbe con il tentativo di disciplina dell'esercizio dell'attività di produzione cinematografica seguito allo scoppio della Seconda guerra mondiale. In particolare, nel novembre 1939 la censura preventiva venne rafforzata grazie a una legge secondo cui «chiunque intenda produrre [in Italia] una pellicola cinematografica destinata alla rappresentazione nel Regno o all'esportazione, dovrà ottenere, prima di iniziarne la lavorazione, il nulla osta del Ministero della Cultura Popolare»⁹. Attraverso l'espedito del nulla osta per la produzione di pellicole cinematografiche, il fascismo fece della censura preventiva l'obbligatorio step iniziale di un iter burocratico disseminato di barriere atte a bloccare progetti ideologicamente non allineati e/o professionalmente deficitari. L'approvazione del copione da parte del ministero della Cultura popolare era infatti condizione indispensabile affinché un produttore potesse (1) ottenere il permesso di iniziare la lavorazione del film; (2) ottenere il certificato di nazionalità italiana con relativi benefici

³ Articolo 2 del Regio decreto n. 1953 del 9 ottobre 1919.

⁴ Articolo 3 del Regio decreto n. 1953 del 9 ottobre 1919.

⁵ Articolo 2 del Regio decreto n. 531 del 22 aprile 1920, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 109, 8 maggio 1920.

⁶ Articolo 2 del Regolamento del Regio decreto n. 3287 del 24 settembre 1923, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 259, 6 novembre 1924.

⁷ Si veda il saggio di Enrico Gaudenzi *Prevenire è meglio che tagliare. La precensura nel cinema italiano* pubblicato nel 2014 sul sito «cinecensura.com», http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/Prevenire-%C3%A8-meglio-che-tagliare_E-Gaudenzi.pdf (ultima consultazione: 21 giugno 2021).

⁸ Regio decreto n. 1565 del 18 settembre 1934, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 235, 6 ottobre 1934; Regio decreto n. 1834 del 24 settembre 1936, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 246, 22 ottobre 1936; Regio decreto n. 752 del 27 maggio 1937, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 125, 1 giugno 1937. Per la censura cinematografica in epoca fascista si veda Venturini, 2015: 46-57, 186-197.

⁹ Articolo 1 della Legge n. 2125 del 30 novembre 1939, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 31, 7 febbraio 1940.

economici (finanziamenti statali, ristorni sugli incassi e premi di qualità)¹⁰; (3) sottoporre il film finito alla censura amministrativa, il cui nulla osta era necessario per far uscire il film nelle sale italiane ed eventualmente esportarlo. Nell'Italia repubblicana, la censura preventiva, formalmente abolita nell'ottobre 1945¹¹, mantenne un ruolo importante grazie al sottosegretario alla presidenza del Consiglio dei Ministri Paolo Cappa, in carica dal luglio 1946 al giugno 1947, e al suo successore Giulio Andreotti, in carica fino al gennaio 1954 (con la fine della Seconda guerra mondiale e la proclamazione della Repubblica, le competenze del ministero per la Cultura popolare sulla cinematografia vennero affidate ad appositi uffici prima presso la presidenza del Consiglio dei Ministri e poi, dal 1959, presso il ministero del Turismo e dello Spettacolo). Attraverso una serie di leggi volte tanto a far prosperare economicamente l'industria cinematografica italiana quanto a porla sotto il controllo ideologico della DC, Cappa e Andreotti resero sostanzialmente obbligatorio, per il produttore italiano di un determinato film da realizzarsi e distribuirsi in Italia, ottenere dallo Stato (cioè da funzionari statali in orbita democristiana) il certificato di nazionalità italiana¹². Sebbene, tra i documenti che i produttori dovevano presentare prima dell'inizio della lavorazione per ottenere un certificato di nazionalità provvisorio, la sceneggiatura fosse facoltativa (a norma di legge era il soggetto cinematografico a essere obbligatorio)¹³, Cappa e Andreotti dotarono lo Stato di poteri coercitivo-ricattatori tali che, per evitare incomprensioni, ritardi, blocchi, tagli e divieti disastrosi per l'esito commerciale dei film, i produttori preferivano dare fin da subito ai funzionari statali un'idea il più chiara possibile del contenuto delle opere in cantiere – un'idea che solo la sceneggiatura poteva dare. Reintrodotta *de facto* dai democristiani nel secondo dopoguerra attraverso il già ricordato principio "prevenire è meglio che tagliare", la censura preventiva si incaricava, come in epoca liberale e in epoca fascista, di controllare che le sceneggiature dei film italiani (1) non urtassero la sensibilità morale del popolo italiano, specialmente in campo sessuale e religioso; (2) non offendessero la patria, le sue istituzioni e i suoi alleati internazionali; (3) non fomentassero l'odio di classe; (4) fossero redatte con un minimo di competenza professionale. La censura preventiva fu attiva fino al 1973-1974, biennio in cui – per quanto si è potuto verificare tramite controlli a campione nei fascicoli

¹⁰ Per il sostegno statale alla produzione cinematografica in epoca fascista si vedano Corsi, 2001: 19-31; Venturini, 2015: 42-46, 77-85, 134-142, 162-165.

¹¹ Si veda l'articolo 2 del Decreto legislativo luogotenenziale n. 678 del 5 ottobre 1945, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 132, 3 novembre 1945: «Le norme sull'esame preventivo dei soggetti dei film [...], e la legge [...] sulla concessione del nulla osta preventivo per la produzione dei film, sono abrogate».

¹² Quaglietti, 1980: 52-94; Corsi, 2001: 37-59; Di Chiara; Noto, 2020: 88-93.

¹³ Si veda l'articolo 6 della Legge n. 958 del 29 dicembre 1949, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 301, 31 dicembre 1949: «Le imprese produttrici nazionali, che intendono beneficiare delle provvidenze previste dalla presente legge, debbono preventivamente denunciare alla Presidenza del Consiglio dei Ministri l'inizio di lavorazione del film [...] e presentare, nel contempo, il soggetto del film, il piano di finanziamento ed il piano di lavorazione, l'elenco del personale tecnico ed artistico con le relative mansioni, nonché ogni altro elemento necessario per l'accertamento della nazionalità del film».

produttivi custoditi presso l'Archivio Centrale dello Stato¹⁴ – il personale ministeriale smise di emettere giudizi sulle sceneggiature.

Sintetizzato il quadro storico-normativo della censura preventiva in Italia, ci si concentrerà ora sul “controllo qualità” e sul “controllo oscenità” eseguiti dai funzionari statali sulle sceneggiature del cinema horror italiano. Per “controllo qualità” si intende la valutazione, se non dell'artisticità, almeno del potenziale commerciale-spettacolare dei progetti cinematografici di volta in volta proposti (un giudizio qualitativo estremamente negativo avrebbe potuto ostacolare la produzione nel caso i produttori avessero richiesto corposi finanziamenti statali – una pratica a dire il vero poco comune per la realizzazione di film dell'orrore). Per “controllo oscenità” si intende la ricerca di possibili offese penalmente rilevanti al comune sentimento del pudore¹⁵, essendo l'horror italiano un genere fortemente contraddistinto da elementi attrazionali di carattere sexy, specialmente per quanto riguarda l'esibizione del corpo femminile¹⁶. Il periodo preso in considerazione va dal 1956 al 1974: nel 1956, all'interno di un'industria sotto il pieno controllo democristiano, venne infatti realizzato quello che sia la critica del tempo sia gli odierni studiosi di cinema italiano considerano il primo film horror “made in Italy”, *I vampiri* (1957) di Riccardo Freda¹⁷; il 1974, invece, è l'ultimo anno in cui è possibile trovare giudizi sulle sceneggiature nei fascicoli produttivi raccolti nei citati fondi del ministero del Turismo e dello Spettacolo. L'arco temporale 1956-1974 include due distinte fasi del cinema horror italiano. La “prima fase” consta dei film realizzati tra il 1959 e il 1965, che in ambientazione ottocentesca, inizio novecentesca o contemporanea impiegano un armamentario gotico di vampiri, spettri e scienziati pazzi nel tentativo di sfruttare il successo italiano e mondiale di *Dracula* (*Dracula il vampiro*, 1958) di Terence Fisher e altre pellicole horror della casa di produzione inglese Hammer. La “seconda fase” ha inizio a partire dal 1969, dopo un arresto quasi totale della produzione orrorifica italiana dovuto allo scemare dell'interesse per l'horror sul mercato internazionale nel 1965-1966. In questa “seconda fase”, l'imitazione-rielaborazione del ciclo gotico della Hammer lascia progressivamente il posto a una produzione ispirata a nuovi successi internazionali come *Rosemary's Baby* (*Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York*, 1968) di Roman Polanski, *Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968) di George Romero, *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) di Dario Argento e *The Exorcist* (*L'esorcista*, 1973) di William Friedkin¹⁸.

¹⁴ I controlli a campione hanno riguardato i fondi ACS: “ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1946-1965 - Concessione certificato di nazionalità (CF 16-5000)”; “ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1966-1994 Concessione certificato di nazionalità (CF 5001-10000)”; e “ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1966-1994, Coproduzioni (CO)”.

¹⁵ Si veda l'articolo 529 del Codice penale, secondo cui «si considerano osceni gli atti e gli oggetti che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore».

¹⁶ Curti, 2011: 117-159; Pezzotta, 2014; Guarneri, 2020: 77-103.

¹⁷ [s.n.], 1957b; Marinucci, 1957; Mora, 1978: 290; Troiano, 1989; Di Chiara, 2009: 39, 51; Venturini, 2014: 5-60, 103-112.

¹⁸ Per una periodizzazione del cinema horror italiano in due fasi separate dalla cesura di metà anni Sessanta si vedano Di Chiara, 2009: 39-43; Curti, 2011: 33-45, 295-306, 312-365; Venturini, 2014: 43-77.

II. IL “CONTROLLO QUALITÀ”

Dal 1956 al 1974 i giudizi qualitativi della censura preventiva sull'horror italiano sono sostanzialmente unanimi: i film horror italiani sono opere d'imitazione perlopiù puerile e maldestra di modelli stranieri, adatte a un pubblico culturalmente sprovvisto. Così, la sceneggiatura del film-capostipite di Freda, *I vampiri*, viene definita un «polpettone imbastito sulla falsariga di certa grossa e popolare letteratura francese e inglese dell'Ottocento» a base di «vecchie streghe», scienziati pazzi e «cadaveri sottratti ai cimiteri»¹⁹. La sceneggiatura di un successivo tentativo di cimentarsi con l'horror da parte di Freda non ha maggiore successo: secondo i funzionari ministeriali, in *L'orribile segreto del dr. Hichcock* (1962),

il personaggio del protagonista necrofilo costituisce una trovata che conferisce alla storia una certa originalità – originalità che peraltro si esaurisce in partenza, in quanto il copione successivamente non fa altro che ricalcare schemi risaputi, senza tralasciare alcuna delle situazioni che sono ormai di prammatica nei film dell'orrido, dalla cripta alla Dracula [...] alle porte che misteriosamente si socchiudono.²⁰

L'ultima preda del vampiro (1960) di Piero Regnoli viene ugualmente criticato in sede di censura preventiva per via di

una certa sciattezza nell'impostazione delle situazioni e nello studio dei personaggi [...]. Comunque il soggetto mantiene il suo modesto assunto, adoperando coscienziosamente tutti gli elementi congeniali ai film sui vampiri, aggiungendo solo come spunto originale dei gatti-vampiri, che peraltro restano innocui nelle gabbie a loro destinate.²¹

Alla metà degli anni Sessanta, in concomitanza con la fine della “prima fase” dell'horror italiano, la censura preventiva prova persino a suggerire un rimedio contro la mancanza di originalità del filone gotico nostrano nato sulla scia di *Dracula* di Fisher. Questo rimedio, probabilmente sulla scorta dei grandi incassi fatti registrare da *Tempi duri per i vampiri* (1959) di Steno nelle sale di prima e seconda visione italiane,²² consiste nella commistione di orrore e commedia. Scrivono infatti i funzionari ministeriali a proposito della sceneggiatura di *La vendetta di Lady Morgan* (1965) di Massimo Pupillo:

I film dell'orrido costituiscono un genere che sta ormai [...] mangiando la sua stessa coda. A forza di escogitare situazioni orripilanti, che superino quelle escogitate nei precedenti film dello stesso tipo, i soggettisti [...] sono costretti a spararle talmente grosse da sconfinare nell'assurdo, anche sul piano della fantasia, e quindi nel comico. È quello che [...] è accaduto agli autori del presente copione, impostato con cura e redatto e sviluppato con impegno

¹⁹ ACS, Fondo ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1946-1965 - Concessione certificato di nazionalità (CF 16-5000), CF 2548, busta 167.

²⁰ ACS, CF 3923, busta 339.

²¹ ACS, CF 3389, busta 276.

²² Rondolino; Levi, 1967: 151.

tecnico, popolato di personaggi convenzionali [...], ma dalla fisionomia ben dettagliata. Con tutto ciò, quando si verifica la situazione del castello popolato esclusivamente di defunti [...], il film realizza, anziché il vertice dell'orrido, una quasi perfetta parodia della formula che si è inteso attuare. Non è da escludersi [...] che [...] il film possa risultare spettacolarmente funzionale, in quanto venga preso più o meno sul serio dagli spettatori più semplici e formi invece oggetto di sincero spasso per quelli meno sprovveduti. Se questo avvenisse [...], potrebbe dirsi che, col presente copione, è stata addirittura inaugurata una nuova forma di carattere bivalente che, avendo successo, sarebbe indubbiamente a sua volta largamente sfruttata.²³

Pur esprimendo un giudizio come al solito poco lusinghiero, il testo appena citato si fa notare per il tentativo di uscire dalla logica meramente burocratica della revisione-recensione del singolo film, e di fornire una consulenza a metà strada tra *script advisor* e *market analyst* tendente a costruire un minimo di progettualità in un'ottica industriale. La prospettiva strategico-manageriale adottata dalla censura preventiva nei confronti della sceneggiatura di *La vendetta di Lady Morgan* risulta però essere un unicum nelle decine di fascicoli produttivi di film dell'orrore consultati per il presente saggio, a testimonianza dello scarso interesse dello Stato italiano per i destini del genere horror.

Sebbene dotati di budget più cospicui rispetto alle pellicole italiane al 100%, i film dell'orrore realizzati in regime di coproduzione tra Italia e altri Paesi europei non ottengono giudizi migliori rispetto a quelli sopraelencati. La sceneggiatura della coproduzione italo-spagnola *La cripta e l'incubo* (1964) di Camillo Mastrocinque

intende creare uno dei tanti film del terrore a cui, dopo l'ondata delle pellicole vampiresche, si vorrebbe dar credito per ravvivare lo stanco interesse di certe platee [...]. In realtà tutto è così poco credibile [...] che anche certi effetti raccapriccianti [...] rischiano di incorrere nel ridicolo, o quantomeno in un assurdo del tutto surrealistico, neutralizzando, almeno in buona parte, quegli elementi orrorosi su cui sembra puntare [il film].²⁴

Neanche la sceneggiatura della coproduzione italo-spagnolo-tedesca *Il conte Dracula* (1970) di Jesús Franco entusiasma i funzionari ministeriali:

Se, come suol dirsi, Parigi è sempre Parigi, anche Dracula, personaggio mitico e incorreggibile, è sempre Dracula. [...] Ovviamente, ritenendo che il nome e la figura di Dracula e le imprese già perpetrate dal mostro nel corso di precedenti film abbiano tutt'ora il potere di interessare e attirare il pubblico, gli autori della presente sceneggiatura, senza sforzarsi per inventare qualcosa di nuovo, si sono limitati a rieditare elementi e situazioni note.²⁵

L'assoluta mancanza di originalità viene imputata anche a un tentativo italo-francese di portare sullo schermo l'altro mostro sacro del cinema horror, la

²³ ACS, CF 4960, busta 548.

²⁴ ACS, CF 4351, busta 419.

²⁵ ACS, Fondo ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1966-1994, Coproduzioni, CO 634.

creatura del dottor Frankenstein: «C'è modo e modo di creare un film dell'orrore e quello scelto» da *Il mostro è in tavola, barone... Frankenstein* (1973) di Paul Morrissey «non appare tra i più riusciti, vuoi per la pochezza dell'intreccio, vuoi per la mancanza di sequenze in possesso di un minimo di originalità e di genuina suspense». La sceneggiatura, infatti, «si trascina [...] fiaccamente [...], rispolverando in maniera [...] anodina e superficiale la figura del lugubre Frankenstein», dimodoché «il destino commerciale dell'iniziativa» dipende unicamente dalla «efficacia spettacolare» delle «immagini da Grand Guignol»²⁶.

Torniamo ora ai film italiani al 100%, spostandoci nella *poverty row* dell'horror gotico dei primi anni Settanta, «un'escrescenza tarda e imbastardita, da un lato fin troppo smaliziata, dall'altro senza più alcuno spunto formale o sperimentale degno di nota, del corpus produttivo tramontato a metà del decennio precedente»²⁷. Nella sceneggiatura di *La notte dei dannati* (1971) di Filippo Walter Ratti

non ha rilievo l'approfondimento psicologico dei personaggi: gli effetti spettacolari sono ottenuti con sistemi di più sicura presa sul pubblico. Così, abbondano tutti i più sfruttati elementi del genere, dalle finestre che sbattono alle ombre misteriose, dalle allucinazioni [...] alle sequenze orride e grondanti sangue. Il risultato non dovrebbe essere dei migliori, ma non dovrebbe mancare di richiamare una certa porzione di pubblico.²⁸

La sceneggiatura di *L'amante del demonio* (1972) di Paolo Lombardo

si sviluppa senza eccessiva fantasia e con una certa stanchezza; qualche scena erotica e qualcun'altra di notevole crudeltà costituiscono gli elementi spettacolari più appariscenti della pellicola [...]. Nel complesso, dunque, il film non offre nulla che possa attirare in qualche modo lo spettatore appena un po' evoluto.²⁹

La sceneggiatura di *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento...* (1973) di Renato Polselli appare ai funzionari ministeriali come un picco negativo all'interno della mediocrità generale del genere horror:

Raramente capita di imbattersi – pur nel novero di opere non certo eccelse quali sono in genere quelle dedicate ai vampiri e ai riti infernali – in lavori così sconclusionati come il presente. Privo di quel sia pur minimo substrato logico che sarebbe lecito attendersi, lento e slegato nel suo svolgimento, [...] del tutto carente sotto il profilo della fantasia e dell'originalità, il film si regge solo su un'interminabile serie di violenze a innocenti fanciulle e sulle più fruste soluzioni di un genere che, a questo livello, si può definire senza tema d'errore come puramente "estivo".³⁰

²⁶ ACS, Fondo ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1966-1994 - Concessione certificato di nazionalità (CF 5001-10000), CF 6535, busta 779.

²⁷ Curti, 2011: 300.

²⁸ ACS, CF 6048, busta 723.

²⁹ ACS, CF 6051, busta 724.

³⁰ ACS, CF 6266, busta 748.

Appena più mite il giudizio sulla sceneggiatura di *Mania* (1973) di PolSELLI:

Renato PolSELLI, che già ha firmato precedenti film dell'orrore di livello alquanto scarso, si ripresenta con una nuova pellicola [...] apparentemente più organica e curata delle precedenti. Infatti, pur considerando che il lavoro è basato unicamente su una lunga serie di facili effetti (o effettacci), quali le porte che si schiudono misteriosamente, le ombre allucinanti, le urla improvvise e agghiaccianti, si deve riconoscere [...] che tali elementi sono di sicura presa emotiva e spettacolare (almeno per gli spettatori più ingenui).³¹

Pressoché identico è il giudizio su *Dracula terrore d'oltretomba*, film scritto da Luigi Batzella nel 1972-1973 e mai realizzato per problemi economici:

Il povero Dracula, da anni cucinato in tutte le salse da pellicole di svariata levatura, continua a non trovar pace. Eccolo tornare in "vita" (si fa per dire) in questa ennesima avventura, [...] un filmetto senza pretese confezionato alla buona con elementi [...] raccogliatici, il cui fine unico ed evidente è quello di far correre qualche brivido estivo per la schiena degli spettatori più ingenui e impreparati.³²

Come si è cercato di dimostrare attraverso numerose e ampie citazioni, nell'arco temporale 1956-1974 i giudizi dei funzionari statali sulla qualità delle sceneggiature del cinema horror italiano non sono solo uniformi nel contenuto (l'horror "made in Italy" è un bene surrogato di scarso valore, consumato da un pubblico ristretto e non troppo sofisticato), ma anche nel tono (tra il blasé e lo sprezzante) e nella forma (lunghe e sinuose frasi che procedono per enumerazioni e iperboli), il che suggerisce, se non un unico autore, perlomeno una "regia" unica. Si può ipotizzare, ad esempio, che il singolo funzionario leggesse la sceneggiatura a lui assegnata e la valutasse secondo le linee guida fornite dai suoi superiori (per il "controllo qualità" poteva trattarsi di categorie come "originalità", "verosimiglianza", "approfondimento psicologico dei personaggi" ed "efficacia dei dialoghi"). Non è irragionevole pensare che la valutazione del singolo funzionario venisse poi rivista e messa in forma di *capsule review* da un collega di più alto grado prima di diventare il parere ufficiale espresso da un organismo statale. Tuttavia, i giudizi della censura preventiva reperibili nei fascicoli produttivi sono tutti anonimi e disponibili solo in bella copia. Quando conservate e consultabili³³, le sceneggiature di film horror inviate dai produttori ai revisori non contengono indizi sull'identità degli addetti alla censura preventiva, né note manoscritte o bozze di giudizio che permettano di fare luce sul *modus operandi* della burocrazia statale – solo qualche sottolineatura, spesso a matita blu. Attualmente non è dunque possibile identificare e profilare gli agenti concreti dei discorsi, né ricostruire l'iter che porta alla redazione del testo finale.

³¹ ACS, CF 6555, busta 785.

³² ACS, CF 6546, busta 804.

³³ Presso l'ACS le sceneggiature originali dei film sono conservate separatamente rispetto ai fascicoli produttivi, e non sempre risultano accessibili perché andate perdute/distrusse oppure depositate presso altri complessi archivistici.

III. IL “CONTROLLO OSCENITÀ”

Come dimostra il fatto che quasi tutti i film horror italiani messi in cantiere tra il 1956 e il 1974 vengono poi effettivamente realizzati al di là dei giudizi statali perlopiù negativi sulla qualità delle sceneggiature, i produttori possono benissimo non curarsi del responso del “controllo qualità”. Più difficile, invece, è ignorare i commenti della censura preventiva riguardanti la morale sessuale perché l’offesa al comune sentimento del pudore tramite pubblici spettacoli – al contrario della mancanza di originalità, talento e professionalità – è un reato penalmente perseguibile, soprattutto per pellicole che, per origine autoriale e destinazione merceologica, non possono invocare la speciale causa di esclusione della punibilità prevista dall’articolo 529 del Codice penale («Non si considera oscena l’opera d’arte o l’opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto»).

Alla luce di ciò, ritorniamo al film-capostipite dell’horror italiano. Scrivono i funzionari incaricati della revisione della sceneggiatura de *I vampiri*: «Sotto il profilo della revisione si richiama l’attenzione sulla scena in cui l’infermiere zoppo tenta di possedere Loretta»³⁴. Di conseguenza, nel film finito sottoposto al vaglio della censura amministrativa, l’infermiere zoppo prende tra le braccia e strattona Loretta per cloroformizzarla e impedirle di chiedere aiuto alla polizia, non per cercare di violentarla. Similmente, secondo i funzionari che revisionano la sceneggiatura de *Il mostro dell’Opera* (1964) di Polselli, il film prospetta diversi rilievi «dal lato morale», tra cui la seguente scena «senz’altro inaccettabile»: «Giulia arriva sulla pista [da ballo] che si popola all’improvviso di [ragazzi] bruciati e ragazze in bikini, le ragazze si rotolano per terra, i [ragazzi] non le degnano di uno sguardo e ballano tra di loro, le [ragazze] a terra finiscono per ballare tra di loro»³⁵. Così, nel film finito sottoposto al vaglio della censura amministrativa, la scena in questione è diversa da quella prevista in sceneggiatura. Essa mostra un balletto corale ambientato in una sorta di *demi-monde* parigino in cui ragazzi e ragazze (queste ultime in maglioncino e calzamaglia anziché in bikini) ballano a coppie rigorosamente eterosessuali.

Al contrario dei due precedenti esempi, relativi a “correzioni” circoscritte, *Amanti d’oltretomba* (1965) di Mario Caiano subisce modifiche piuttosto corpose da parte della produzione in seguito all’intervento della censura preventiva. Intitolata *Orgasmo*, la sceneggiatura del film

si ricollega al nutrito filone [...] dell’orrore, ma ne differisce per i molteplici scabrosi particolari, sapientemente elaborati con forti dosi di morboso sexy. [...] È difficile trovare in un solo film una simile profusione di oscenità e di perversimento, perché se è vero che il più delle volte la fortuna di simili mediocri prodotti è legata alla ripetuta esposizione di grazie muliebri, è altrettanto vero che la presente sceneggiatura, piena com’è di ricorrenti e ossessive oscenità, sembra davvero il parto di un’ispirazione anch’essa malata.³⁶

³⁴ ACS, CF 2548, busta 167.

³⁵ ACS, CF 3590, busta 300.

³⁶ ACS, CF 4857, busta 524.

Nel prologo della sceneggiatura l'aristocratica Muriel tradisce il marito Stephen con il giardiniere David. Scoperta la tresca, Stephen interrompe i due amanti «nell'attimo in cui l'ondata dell'estasi sta per travolgere i loro sensi»³⁷ e inizia a torturarli ferocemente. Poi Stephen dà ai due amanti un potente afrodisiaco e li conduce nella camera nuziale. Sul talamo Stephen possiede la moglie Muriel eccitata dall'afrodisiaco davanti agli occhi di David, che è anch'egli in balia dell'afrodisiaco. Raggiunto l'orgasmo, Stephen abbandona Muriel alle voglie di David e, mentre i due hanno un rapporto sessuale, Stephen si diverte a guardare e a dare loro scosse elettriche di sempre maggiore intensità. Quando i due amanti sono sul punto di raggiungere l'acme della passione, Stephen li fulmina con una scossa letale. Nel finale della sceneggiatura è il fantasma di Muriel a condurre Stephen nella camera nuziale: lei indossa una vestaglia rossa e ipnotizza Stephen mostrandogli «il seno nudo e ondeggiante»³⁸. I due consumano un amplesso e, al termine di esso, il fantasma di Muriel dà fuoco a Stephen, compiendo la sua vendetta. Messa in allarme dal sopracitato giudizio della censura preventiva, la produzione getta acqua sul fuoco durante riprese e montaggio: il più che esplicito titolo *Orgasmo* diventa il più poetico *Amanti d'oltretomba*; spariscono il voyeurismo di Stephen e l'afrodisiaco; il rapporto sessuale tra Stephen e Muriel per eccitare David diventa un bacio che Stephen dà a Muriel mentre David urla di smetterla; spariscono il rapporto sessuale tra Muriel e David e le scosse elettriche che il voyeur Stephen somministra loro durante l'amplesso; spariscono il seno nudo di Muriel nel finale e il rapporto sessuale prima del rogo in cui perisce Stephen.

Il giudizio sulla sceneggiatura della coproduzione italo-francese *Il sangue e la rosa* (1960) di Roger Vadim merita di essere riportato per esteso:

Il lavoro si ispira alla lontana al genere vampiresco, ma ne nobilita la tematica con la ricerca di preziosità stilistiche e con annotazioni psicologiche, con esplorazioni del regno del subcosciente. Artisticamente il lavoro rivela indubbe qualità, mentre moralmente non ci si può esimere da qualche riserva sulla morbosità di talune scene, come nel sogno surrealistico, e sulla natura delle attrazioni fra Carmilla e Giorgia che peraltro, dato il tono piuttosto complesso della realizzazione, potranno essere valutate unicamente sul visivo. Sin d'ora appare molto probabile la necessità di un divieto ai minori.³⁹

Il testo appena citato è una perfetta illustrazione del funzionamento della censura preventiva come protettrice di interessi economici, custode della moralità e catena di trasmissione delle direttive statali dalla riproduzione all'uscita del film. Come evidenziato nei numerosi servizi scandalistici dedicati a Brigitte Bardot e/o Vadim apparsi a partire dal 1956 su riviste italiane come «Oggi», «Noi donne» e «ABC»⁴⁰, nella seconda metà degli anni Cinquanta l'autore francese primo marito di B.B. si è fatto un nome in Europa e negli Stati Uniti scrivendo e dirigendo film di grande scandalo (e di enorme successo commerciale) per la rappresentazione del sesso e del corpo femminile. Alla luce del curriculum

³⁷ Caiano; De Agostini, 1964: [s.p.].

³⁸ Caiano; De Agostini, 1964: [s.p.].

³⁹ ACS, CF 3236, busta 256.

⁴⁰ [s.n.], 1956; Chiaretti, 1958; [s.n.], 1961a; [s.n.], 1961b; [s.n.], 1961c; [s.n.], 1961d.

cinematografico di Vadim, i funzionari incaricati di revisionare la sceneggiatura de *Il sangue e la rosa* non hanno dubbi che egli si appresti a realizzare un film problematico dal punto di vista della morale sessuale per bissare i suoi precedenti campioni d'incassi. Allo stesso tempo, però, i funzionari non possono ignorare che *Il sangue e la rosa* è una ricca produzione finanziata da minimo garantito Paramount, da girarsi a Cinecittà in Technicolor e sistema panoramico, con star internazionali (da consuntivo, il costo totale del film si aggira sui 340 milioni di lire, spese di edizione e lancio escluse). Dunque, il progetto de *Il sangue e la rosa* viene approvato con riserva, lodandone l'artisticità ma facendo presagire divieti e tagli in caso di eccessi sul versante della *sexploitation*. La censura amministrativa farà poi propri tutti i suggerimenti della censura preventiva, ordinando per l'edizione italiana (1) l'eliminazione del bacio saffico tra Carmilla e Giorgia dal trailer del film; (2) l'eliminazione dal film di alcuni fotogrammi in cui appaiono seni nudi o semiscoperti, specialmente nella suddetta scena del sogno surrealistico; (3) il divieto ai minori degli anni sedici, contro cui la produzione fa vanamente appello una volta effettuati i tagli richiesti⁴¹.

Questi gli esempi riguardanti il pionieristico *I vampiri* e la "prima fase", che va dal 1959 al 1965. Nel periodo post-1968, ovvero nella "seconda fase" dell'horror italiano, l'operato della censura preventiva cambia sensibilmente. Se dal 1956 alla metà degli anni Sessanta il "controllo qualità" delle sceneggiature va di pari passo con il "controllo oscenità", dalla fine degli anni Sessanta la censura preventiva si occupa unicamente di valutare il potenziale commerciale-spettacolare dei film horror italiani in cantiere. L'individuazione di possibili offese penalmente rilevanti al comune sentimento del pudore prima della pubblica proiezione è dunque affidata in toto alla censura amministrativa, la quale, a partire dal 1962, ha visto il proprio campo d'azione limitato per legge alla sola tutela del buon costume⁴². Che, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, finisca l'era del "prevenire è meglio che tagliare" appare chiaro rileggendo i sopracitati giudizi su *L'amante del demonio*, *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento...* e *Mania*, in cui i funzionari ministeriali non pongono mai l'attenzione sulla marcata componente sessuale di alcune scene (nella sceneggiatura di *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento...* si menziona persino lo stupro di una giovane donna «con un tizzo acceso»⁴³ durante un rito orgiastico).

Paradigmatico è il caso de *L'amante del demonio*, la cui sceneggiatura descrive nel seguente modo una messa nera. In una grotta piena di botti di vino crapulano «due donne grasse, vestite di tuniche cenciose [...] che lasciano vedere abbondantemente le loro nudità». Due uomini barbuti trascinano nella grotta due fanciulle terrorizzate, Eva e Wilma. Le donne grasse spogliano le due vergini sacrificali e iniziano a «bacciarle lascivamente in tutte le parti del corpo». Eva e Wilma «si difendono sempre più debolmente, e quando le diaboliche arti delle due donne grasse riescono a possedere in pieno i loro sensi, esse si abbandonano al piacere». Nel frattempo, una «negra completamente nuda» esegue «una danza infernale». Eccitati, i due uomini barbuti si gettano su Eva e Wilma, e

⁴¹ Nulla osta n. 33435 del 25 novembre 1960.

⁴² Si veda l'articolo 6 della Legge n. 161 del 21 aprile 1962, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 109, 28 aprile 1962: «La Commissione di primo grado dà parere contrario, specificandone i motivi, alla proiezione in pubblico, esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume».

⁴³ Polselli, 1971: [s.p.].

«le due donne grasse si uniscono alla negra per riprendere la celebrazione del loro rito inbadista [sic]. Inquadrature 75, 76, 77 e 78 a disposizione della regia per la sequenza finale dell'orgia»⁴⁴. Il passaggio – inclusa la reticenza sull'orgia finale, che allude al softcore più spinto – non desta alcuna reazione nei funzionari incaricati di revisionare la sceneggiatura, i quali si limitano a rilevare che «qualche scena erotica e qualcun'altra di notevole crudeltà costituiscono gli elementi spettacolari più appariscenti della pellicola»⁴⁵. Evidentemente, all'inizio degli anni Settanta, è di prassi delegare il “controllo oscenità” alle commissioni addette alla revisione del film finito. Per la cronaca, la censura amministrativa ordinerà il taglio di 181 metri (circa sette minuti) di scene di sesso da *L'amante del demonio*, tra cui un accoppiamento *more pecudum* tra due personaggi secondari, gran parte del sabba nella grotta e gran parte di un rapporto sessuale tra la protagonista e il demonio in una chiesa sconsecrata, al punto che la durata del film nell'edizione italiana risulterà inferiore agli 80 minuti⁴⁶.

Un esempio forse ancora più eclatante del venir meno del “controllo oscenità” da parte della censura preventiva nei primi anni Settanta è dato dal confronto tra il giudizio sulla sceneggiatura di *Danza macabra* (1964) di Antonio Margheriti e quello sulla sceneggiatura del suo remake *Nella stretta morsa del ragno* (1971), sempre diretto da Margheriti. Nel 1963 la censura preventiva ammonisce così il produttore di *Danza macabra*:

La storia alla Poe è [...] integrata dalla presenza di un personaggio morbosamente equivoco, la lesbica Giulia, tutt'altro che usuale nei racconti del celebre scrittore. Ma questa inclusione deve essere avvenuta come una concessione ai gusti delle platee contemporanee, una concessione, ripetiamo, di carattere morboso ed equivoco, che si incentra in una scena di basso gusto, quella in cui Giulia si getta con lussuria su Elisabetta. Su tale scena dirà poi la sua parola la competente commissione di censura.⁴⁷

Otto anni dopo, il personaggio della lesbica Giulia non viene nemmeno menzionato dai funzionari ministeriali incaricati di revisionare il copione di *Nella stretta morsa del ragno*, sebbene la sceneggiatura sottoposta alla loro attenzione sia pressoché identica a quella di *Danza macabra*:

Fosco film dell'orrore che [...] si richiama esplicitamente a [...] Poe [...] e [...] sciorina un'ampia sequela di effetti che, per quanto spesso [...] scontati, non mancheranno di produrre l'effetto voluto sugli spettatori: la vicenda, infatti, è ambientata in un tetro castello e in pieno Ottocento, tra tombe scoperchiate, cigolii sinistri, fantasmi [...], mentre una fosca storia d'amore, gelosia e morte, un pizzico di [...] parapsicologia e [...] vampirismo forniscono lo sfondo [...] all'intera vicenda [...], che, seppure non si presenta atta a conseguire un successo di ampia portata, verrà comunque accolta con favore dagli appassionati del genere.⁴⁸

⁴⁴ Lombardo, 1970: [s.p.].

⁴⁵ ACS, CF 6051, busta 724.

⁴⁶ Nulla osta n. 59307 del 29 novembre 1971.

⁴⁷ ACS, CF 4215, busta 392.

⁴⁸ ACS, CO 840.

IV. CONCLUSIONI

L'idea che si ricava dai giudizi qualitativi è quella di uno Stato che, dal punto di vista estetico-culturale, disprezza l'horror italiano in quanto sottoprodotto imitativo di modelli stranieri, ma che in pratica "lascia fare" i produttori perché si tratta di un genere minore, poco o per nulla redditizio sul mercato interno in quanto fruito principalmente durante la "stagione morta" estiva da un minuscolo bacino d'utenza di *aficionados*, peraltro considerati alla stregua di *minus habentes*⁴⁹. I film horror italiani, «domestic films made for export»⁵⁰, sono lasciati liberi dallo Stato di contendersi l'esigua fetta di mercato interno ed eventualmente di fare buoni affari con compagnie di distribuzione estere dati i bassi costi di produzione in Italia. In questo, il discorso della censura preventiva sull'horror italiano coincide con quello svolto dalla critica cinematografica italiana anni Cinquanta e Sessanta⁵¹. L'analisi si fa però più complessa con il passaggio dal "controllo qualità" al "controllo oscenità", perché qui ogni considerazione di natura commerciale si scontra col fatto che in Italia l'offesa al comune sentimento del pudore è un reato penalmente perseguibile. Ecco che bisogna dunque aggiungere qualche asterisco alla sopracitata attitudine statale a "lasciar fare" i produttori di pellicole orrorifiche: come si è dimostrato esponendo i casi di *I vampiri*, *Il mostro dell'Opera*, *Amanti d'oltretomba* e *Il sangue e la rosa*, tra il 1956 e il 1965 la censura preventiva individua e reprime sul nascere i tentativi dell'horror italiano di premere troppo sul pedale della *sexploitation*, agendo da collaboratrice, quando non anticipatrice, della censura amministrativa del film finito. Nel fare ciò, la censura preventiva permette allo Stato di dettare al comparto produttivo le condizioni (relative alla morale sessuale, nei casi qui presi in esame) per cui il prodotto-film possa passare senza perdite di tempo, denaro e possibilmente metraggio attraverso le varie fasi della filiera, dall'ideazione allo sfruttamento commerciale nelle sale. In effetti, come detto in apertura di saggio, la censura preventiva, formalmente abolita nell'ottobre 1945, continua a esistere *de facto*, equiparata a un servizio di "valutazione del rischio" e "facilitazione" offerto dallo Stato ai produttori prima dell'inizio della lavorazione (il che spiega la differenza tra la retorica della censura preventiva e quella della censura amministrativa, con la prima che "richiama l'attenzione", "rileva" e "suggerisce", e la seconda che "ordina" e "vieta"). Ora, sul perché tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta la censura preventiva abdichi alle sue funzioni di "controllo oscenità", e sul perché essa cessi del tutto a partire dal biennio 1973-1974, si possono solo fare ipotesi vista l'assenza di leggi in materia dopo il 1945. Da un punto di vista giuridico che considera il comune sentimento del pudore un concetto eminentemente storico-relativistico⁵², si può ipotizzare una sorta di progressiva obsolescenza della censura preventiva, fino alla definitiva estinzione negli anni Settanta. È infatti

⁴⁹ Per i magri incassi dell'horror italiano in Italia tra il 1957 e la metà degli anni Settanta si vedano Mora, 1978: 298; Di Chiara, 2009: 39-43; Guarneri, 2020: 54-60, 63-68.

⁵⁰ Di Chiara, 2016.

⁵¹ [s.n.], 1957a; [s.n.], 1960a; [s.n.], 1960b; Fink, 1960; Quarantotto, 1960; Zanotto, 1961; Brega, 1963; Fofi, 1963; Savioli, 1964; Pirro, 1965; Quarantotto, 1965; Fink, 1966; Quarantotto, 1969. Per l'atteggiamento della critica cinematografica italiana nei confronti dell'horror nazionale nel corso degli anni Settanta si veda Noto, 2016.

⁵² Mazzanti, 1965: 242-244.

storicamente acclarato che, sin dai tardi anni Quaranta, ha luogo una lenta ma inesorabile erosione del comune sentimento del pudore in Italia e che, all'inizio degli anni Settanta, la cosiddetta "scalata al sesso" – per quanto ferocemente combattuta da alcune porzioni dell'opinione pubblica, della politica, del governo e della magistratura – è un fatto assodato (se non compiuto) nel cinema come in gran parte dell'universo mediale italiano, editoria *in primis*⁵³. Da un punto di vista politico, si può poi ipotizzare che il varo del centro-sinistra nel dicembre 1963 abbia influito sulle nomine dei funzionari del ministero del Turismo e dello Spettacolo negli anni a venire, inserendo magari tra gli addetti alla censura preventiva funzionari in quota socialista di vedute meno sessuofobe rispetto ai colleghi democristiani (allo stato attuale è però impossibile identificare i revisori delle sceneggiature dato che essi, come si è detto, emettono giudizi anonimi). Infine, da un punto di vista più pragmatico, va considerato che dal 1969 al 1976 inclusi in Italia si realizzano 1926 film (280 solo nel 1972)⁵⁴, un ritmo di produzione impressionante, che potrebbe aver suggerito ai dirigenti del ministero del Turismo e dello Spettacolo di ottimizzare i tempi di lavoro concentrando il "controllo oscenità" unicamente sul prodotto finito, tramite la censura amministrativa ed eventualmente tramite pubblici ministeri e giudici.

⁵³ Cosulich, 1969; Brunetta, 1993: 32-38; Ortoleva, 2009: 162-212; Maina, 2019; Desole, 2020: 88-123.

⁵⁴ Nowell-Smith et al., 1996: 158-160.

Tavola
delle sigle

ACS: Archivio Centrale dello Stato
 DC: Democrazia Cristiana
 DGS: Direzione Generale Spettacolo

Riferimenti
bibliografici**Argentieri, Mino**

1974, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.

Brega, Gian Piero

1963, *Film sadici e film sadiani*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1963. Il cinema è diventato maggiorenne*, Feltrinelli, Milano 1963.

Brunetta, Gian Piero

1993, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma.

Caiano, Mario; De Agostini, Fabio

1964, *Orgasmo*, sceneggiatura originale del film *Amanti d'oltretomba*, Biblioteca Luigi Chiarini, Roma.

Chiaretti, Tommaso

1958, *Ritrattino di un'attrice. Di Brigitte ce n'è una sola*, «Noi Donne», a. XIII, n. 24, 15 giugno.

Corsi, Barbara

2001, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.

Cosulich, Callisto

1969, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova.

Curti, Roberto

2011, *Fantasmid' amore: il gotico italiano tra cinema, letteratura e TV*, Lindau, Torino.

Desole, Angelo Pietro

2020, *L'immagine oscena: giurisprudenza della fotografia erotica nell'Italia del Dopoguerra*, Quinlan, San Severino Marche.

Di Chiara, Francesco

2009, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, UNIFE Press, Ferrara.

2016, *Domestic Films Made for Export: Modes of Production of the 1960s Italian Horror Film*, in Stefano Baschiera, Russ Hunter (eds.), *Italian Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

Di Chiara, Francesco; Noto, Paolo

2020, *Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962*, «L'Avventura», a. VI, n. 1, gennaio-giugno.

Fink, Guido

1960, *Occhi senza volto*, «Cinema Nuovo», a. IX, n. 147, settembre-ottobre.

1966, *Nostalgia dei mostri*, «Cinema Nuovo», a. XV, n. 180, marzo-aprile.

Fofi, Goffredo

1963, *Terreur en Italie*, «Midi-Minuit Fantastique», a. II, n. 7, settembre.

Guarneri, Michael

2020, *Vampires in Italian Cinema, 1956-1975*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Lombardo, Paolo

1970, *L'amante del demonio*, sceneggiatura originale dell'omonimo film, Biblioteca Luigi Chiarini, Roma.

Maina, Giovanna

2019, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano.

Marinucci, Vinicio

1957, *I vampiri*, «Momento sera», 31 maggio.

Mazzanti, Manlio

1965, *Osceno*, in Antonio Azara, Ernesto Eula (a cura di), *Novissimo digesto italiano*, vol. XII, UTET, Torino 1965.

Mora, Teo

1978, *Storia del cinema dell'orrore*, vol. II, t. 2, Fanucci, Roma.

Noto, Paolo

2016, *Italian Horror Cinema and Italian Film Journals of the 1970s*, in Stefano Baschiera, Russ Hunter (eds.), *Italian Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

Nowell-Smith, Geoffrey;**Hay, James; Volpi, Gianni**

1996, *The Companion to Italian Cinema*, BFI, London.

Ortoleva, Peppino

2009, *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano.

Pezzotta, Alberto

2014, *Il boom? È gotico (e anche un po' sadico)*, «Bianco e Nero», a. LXXV, n. 579, maggio-agosto.

Pirro, Ugo

1965, *Da "Caltiki" a "Un pugno di dollari"*, «I problemi di Ulisse», a. XVIII, vol. 9, n. 56, ottobre.

Polselli, Renato

1971, *Le orride orge del Conte Dracula*, sceneggiatura originale di Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento..., Biblioteca Luigi Chiarini, Roma.

Quaglietti, Lorenzo

1980, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma.

Quarantotto, Claudio

1960, *Non calpestate il cinema*, «Il Borghese», a. XI, n. 32, 11 agosto.

1965, *Orrore all'italiana*, «Il Borghese», a. XVI, n. 32, 12 agosto.

1969, *Orrore all'italiana cercasi*, «Il Borghese», a. XX, n. 40, 28 settembre.

Rondolino, Gianni;**Levi, Ornella (a cura di)**

1967, *Catalogo Bolaffi del cinema italiano: Tutti i film del dopoguerra (1945-1965)*, Bolaffi, Torino.

[s.n.]

1956, *Il marito di Brigitte non è abbastanza romantico*, «Oggi», a. XII, n. 44, 1 novembre.

1957a, *I vampiri*, «Gazzetta del Popolo», 7 aprile.

1957b, *I vampiri*, «La Notte», 16-17 aprile.

1960a, *L'orrore fatto in casa*, «Mascotte», a. VII, n. 8, 20 marzo.

1960b, *L'amante del vampiro*, «ABC», a. I, n. 3, 26 giugno.

1961a, *Le confessioni di Roger Vadim*, «ABC», a. II, n. 20, 14 maggio.

1961b, *Le confessioni di Roger Vadim 2*, «ABC», a. II, n. 21, 21 maggio.

1961c, *Le confessioni di Roger Vadim 3*, «ABC», a. II, n. 22, 28 maggio.

1961d, *Le confessioni di Roger Vadim 4*, «ABC», a. II, n. 23, 4 giugno.

Savioli, Aggeo

1964, *La vergine di Norimberga*, «l'Unità», 3 giugno.

Troiano, Francesco

1989, *L'horror*, in Claver Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989.

Venturini, Alfonso

2015, *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci, Roma.

Venturini, Simone

2014, *Horror italiano*, Donzelli, Roma.

Zanotto, Piero

1961, *Il film terrifico e galattico*, «Centrofilm», a. III, nn. 27-28, novembre-dicembre.

MAKING EROTIC THRILLERS: LABOUR, POWER AND TIME IN THE ITALIAN CINEMA OF THE 1960S AND 1970S

Andreas Ehrenreich

(Martin Luther University Halle-Wittenberg)

Using the example of the Italian film industry of the 1960s and 1970s and, in particular, popular erotic thriller cycles, the article focuses on different types of time periods closely associated with film production: the shooting stage and the phase of apprenticeship for newcomers. These labour temporalities were fraught with hierarchical tensions and power imbalances. Directors appropriated the length of film shooting as a means of occupational distinction. Under the pretext of apprenticeship, experienced mentors took advantage of moneyless trainees who lacked a personal network of supportive film practitioners. Apprentices weathered through this period in anticipation of fairly compensated freelance work.

KEYWORDS

Time; Creative labour; Giallo; Gothic horror; Production studies

DOI

10.13130/2532-2486/14215

I. INTRODUCTION

As conceptions of morality were relaxing and state censorship was transforming¹, erotic content became more and more important in the Italian cinema of the 1960s and 1970s. Despite Italy's firm Catholic roots², all kinds of films – be they exploitation, middlebrow or art-house productions – relied increasingly on the permissive representation of sexuality. The proliferation of film titles dripping with sexual innuendo attests to this development which constituted a wider trend in Italy's media culture³. This was clearly visible in popular genre cinema and its varied film cycles, a realm that had always depended on titillating stories in order to attract audiences⁴. The erotic thriller constituted a significant element of contemporary lowbrow film culture. Basically, in the 1960s and 1970s

¹ For an account of this transformation, see Di Chiara and Noto, 2020.

² See Giori and Subini, 2017.

³ Film critics monitored sceptically the phenomenon. See Negri, 1972.

⁴ See Brizio-Skov, 2011; Manzoli, 2012; Bayman and Rigoletto, 2013.

there were two categories of erotic thrillers: Gothic horror films and gialli⁵. From the late 1950s until the mid-1960s, many Italian producers invested in Gothic horror films populated by vampires, ghosts and other supernatural entities. In the wake of Hammer's *Dracula* (Terence Fisher, 1958), these movies were violent and, above all, sexy. Usually, they had a historical setting. When the home-grown horror cycle proved economically unsustainable in the mid-1960s, it was replaced by a suspenseful genre with a more modern look. Instead of eerie narratives of monsters, mad scientists and cobwebby castles, audiences started to prefer gialli, contemporary-set thrillers about serial killing and other crimes. From the late 1960s until the mid-1970s, indigenous zeitgeisty thrillers, which were just as sexualised as their Gothic predecessors, thrived on the Italian cinema market. Combining displays of sex and violence, Gothic horrors and gialli presented a darker take on the ongoing sexual liberation in the wake of the economic miracle. Alongside salacious comedies⁶, erotic thrillers epitomise the surge of risqué content in Italian film culture during an era of social and political upheaval.

The article aims to shed light on the ways in which sexy Italian thrillers were made and place emphasis on the meaning of time within this process. For about 20 years, labour issues have been at the core of creative industries and media production studies⁷. Like other forms of work, filmmaking practices are strongly determined by temporal logics⁸. From a time-related perspective, film production can be grasped as a sequence of distinct working phases (writing, financing, shooting, post-production) or, focusing on the experience of the individual worker, as a succession of career stages (apprenticeship, establishment, middle career etc.) which, in its entirety, form a professional biography. As in any branch of trade, the temporal regimes at work in the film industry of the 1960s and 1970s were not neutral phenomena, but they were rife with issues of politics and power.

Thinking of filmmaking and temporality, widespread occupational problems such as excessive working hours come to mind. Here, however, seemingly inconspicuous manifestations of labour time will be explored: the duration of film shoots and the stage of apprenticeships which was mandatory for many young

⁵ For more extensive studies of the Italian horror films and thrillers, see Koven, 2006; Venturini, 2014; Baschiera and Hunter, 2016; Kannas, 2017, 2020; Guarneri, 2020.

⁶ See Rigola, 2019.

⁷ See McRobbie, 1998, 2015; Banks, 2007, 2017; Caldwell, 2008; Holt and Perren, 2009; Mayer, Banks and Caldwell, 2009; McKinlay and Smith, 2009; Hesmondhalgh and Baker, 2011; Szczepanik and Vonderau, 2013; Conor, Gill and Taylor, 2015; Banks, Conor and Mayer, 2016; Barra, Bonini and Splendore, 2016; Curtin and Sanson, 2016; Hill, 2016; Duffy, 2017; Maxwell, 2017; Krauss and Loist 2018; Cucco and Di Chiara, 2019; Deuze and Prenger, 2019; Gill, Pratt and Virani, 2019; and Gundle, Schoonover and Baschiera, 2020. Beyond the long-standing interest in the work of actors and directors, recently a wider variety of film professions has attracted attention. See Spicer, 2006; Kemper, 2009; Corsi, 2012; Spicer and McKenna, 2013; Conor, 2014; Spicer, McKenna and Meir, 2014; Banks, 2015; Roussel and Bielby, 2015; McKenna, 2016; Roussel, 2017; Salzberg, 2020.

⁸ Lately, there has been a surge of scholarly interest in temporal dimensions of creative labour. See Adkins, 2013; Banks, 2014, 2019; De Verdalle, 2015; Vonderau, 2016; and Serafini and Banks, 2020. For an economic perspective on time and the media industries, see Albarran and Arrese, 2003. Time has also been examined as a significant factor that shapes media industry research. See Ryfe, 2016.

practitioners. While the shooting period is an integral part of an organisational-technical understanding of film production, the length of apprenticeships represents an essential element of work biographies. In terms of their temporal traits, these phenomena are opposed diametrically. Whereas a film's shooting length is a precisely defined amount of time, apprenticeship periods are characterised by a high degree of informality and an unclear duration. Both notions share a certain matter-of-fact quality. What could be more trivial in the working world than time schedules and apprenticeship positions for entry-level workers? This article seeks to challenge the perception that such temporalities are perfectly ordinary. By pinpointing their inherent socio-political tensions, I will demonstrate that these practical time regimes were tied up with questions of authorship, hierarchy and ownership.

My investigation of 1960s and 1970s erotic thriller production is based on a number of semi-structured interviews with practitioners⁹ and archival research for which I consulted film files preserved at Archivio Centrale dello Stato in Rome¹⁰. Beginning with a case study of giallo shooting periods, I will discuss the effects of time constraints during the production phase and the association of shooting length and quality in trade discourses. The second part of the argument investigates the apprenticeship stages of budding filmmakers, analysing the work experience of a young screenwriter during the Gothic horror wave around 1960.

II. FILM SHOOTING AND TIME MANAGEMENT

When trying to comprehend the temporal dimension of producing erotic thrillers, a film's shooting schedule is an obvious starting point. Breaking down a screenplay by logistic criteria, the shooting schedule allocates actors and locations in an efficient way in order to save working days. The compilation of such plans has always been an essential time management device in the cost-intensive business of fiction filmmaking. In 1960s and 1970s Italy, film crews usually worked six days a week. In my sample of 92 gialli¹¹, the average shooting process

⁹ For this article, I interviewed seven practitioners who worked in the Italian film business during the 1960s and 1970s. While this kind of evidence cannot account for the industry in its entirety, the interviews allow worthwhile and exclusive insights into historical labour practices. For a reflection on interviewing in production research, see Bruun, 2016.

¹⁰ Producers who wanted their films to be recognised as national and benefit from state support had to submit an application to the Ministry of Tourism and Entertainment which monitored the domestic industry. For each film, the ministry created a file which contains documents and correspondence with the production company. Today, these records are accessible at Archivio Centrale dello Stato.

¹¹ When drawing up the sample, I considered canonical entries to the cycle (e.g., *L'uccello dalle piume di cristallo*, Dario Argento, 1970) as well as obscure examples (e.g., *Yellow - Le cugine*, Gianfranco Baldanello, 1969). Like any generic grouping, this selection is arbitrary, as film genres defy conclusive categorisation. Also, the choice depended on the availability of archival records. Although the Archivio Centrale dello Stato possesses material about a great number of Italian films from the 1960s and 1970s, not every single production is documented there.

took 7.1 weeks (see Table 1)¹². *Interrabang* (Giuliano Biagetti, 1969) and *Amore e morte nel giardino degli dei* (Sauro Scavolini, 1972) were made in only three weeks, the shortest amount of time out of the entire sample. However, such extremely tight schedules were exceptional, as producers usually financed four weeks even when they had little money. This pertains to *Yellow - Le cugine* (Gianfranco Baldanello, 1969), *5 bambole per la luna d'agosto* (Mario Bava, 1970), *Delirio caldo* (Renato Polselli, 1972), *Un bianco vestito per Marialè* (Romano Scavolini, 1972), *Giochi erotici di una famiglia per bene* (Francesco Degli Espinosa, 1975) and *Nude per l'assassino* (Andrea Bianchi, 1975). These eight films' shooting periods ranged from 20 to 26 days excluding Sundays and holidays. Every day, the filmmakers had to create at least between 3.5 and 4.5 minutes of suitable material in order to compile a running time of 90 minutes. All the films made in just three or four weeks were realised in a similar way: their producers were strongly inclined to choose few locations at close quarters. Thereby, they avoided transferring the entire crew from one location to another which could take up one or more working days of longer projects.

For instance, *Un bianco vestito per Marialè* was planned as an Italian-Spanish co-production with five weeks of filming in both countries. Initially, Giorgio Ferroni was listed as the director. When the co-production fell apart due to problems with the Spanish censorship authority, principal photography – which was instead to be carried out entirely in Artena and the Roman Safa Studios – was curtailed by a week and Ferroni was replaced by Romano Scavolini. 16 days into the shooting, when the crew should have moved on to the studios according to the official schedule, the Italian Ministry of Tourism and Entertainment received a complaint from a union which accused the producers of working exclusively on location in Palazzo Borghese in Artena without recording live sound¹³. Renting a domestic studio and hiring a sound recordist were preconditions for receiving state support. This demonstrates that producers were keen to reduce labour and studio costs and save time by executing the entire work in a single location. In contrast to projects realised with a great deal of time pressure, there existed well-organised productions which commanded ample financial and temporal resources. Director Lucio Fulci was given 12 weeks to stage *Non si sevizia un paperino* (1972) which represents the sample's longest filming period. Then, there were several high-budget projects shot in 11 weeks: *Un tranquillo posto di campagna* (Elio Petri, 1968), *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), *Il gatto a nove code* (1971) and *Profondo rosso* (Dario Argento, 1975). However, such extended periods were exceptional too. Most erotic thrillers ranged between these extremes.

¹² In order to take partial weeks into account, I rounded down 1 to 3 working days and rounded up 4 to 6 days. For instance, a shooting period of 5 weeks and 5 days is listed as 6 weeks in the table. There is a single case in the entire sample, a 13-week shoot for *La morte cammina con i tacchi alti* (Luciano Ercoli, 1971), which seems implausible, as the project's limited budget would not have allowed such a long period. Hence, instead of 13 weeks, I used the average of 7 weeks. If I had counted the alleged 13 weeks for *La morte cammina con i tacchi alti*, the average shooting length would have been 7.2 weeks.

¹³ These remarks about the film's production history are based on documents from Archivio Centrale dello Stato (Rome), Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo, Cinema, CF 6391.

The available time for principal photography determined the kind of content that could be realised. Commonly, a project required a wide variety of scenes to be filmed, and each type of scene and shooting location (indoor, outdoor, in a studio etc.) entailed a different expenditure of time. The more complex the action or the special effects, the longer it took filmmakers to stage and record a shot. Extended periods of work allowed complex scenes to be realised, while brief ones not only resulted in hectic working conditions, but also imposed significant artistic and material limitations on the practitioners.

Time constraints on the film set frequently brought about convenient, less laborious solutions: preferring immobile shots, indoor locations and dialogue sequences; accepting slightly imperfect takes with underwhelming performances of actors or continuity issues; contracting, shortening or omitting intricate scenes; protracting shots intentionally, etc. Sometimes, the shooting period was insufficient to such an extent that practitioners did not manage to edit a convincing 90-minute version of the film. However, the contract between producer and distributor usually stipulated a minimum running time. When the final cut of their erotic thriller *Libido* (1965) had only 75 minutes, directors Ernesto Gastaldi and Vittorio Salerno could not afford additional shooting. They were forced to generate supplementary material in the editing process through re-printing and modifying existing shots¹⁴. The excessive use of prolongation strategies like these could make films appear dull and eventless.

A proclivity for time-saving decisions during the production process tends to be reflected in textual characteristics such as weak acting, low production values and awkward pacing. Hence, some of the erotic thrillers made under great time pressure exhibit a peculiar kind of aesthetic which is incongruent with the standards of the classical realist text¹⁵. Measured by the narrative-stylistic norms of classical Hollywood cinema, gialli lacking adequate shooting time are “bad” texts whose alternative formal properties are often cherished as manifestations of cult cinema¹⁶. Considering the shooting schedules alongside the films themselves, the correlation of available time and artistic quality falls into place. Frequently, irreducible shooting periods resulted in “flawed” movies like *Delirio caldo* and *Un bianco vestito per Marialè*, while directors such as Dario Argento, Lucio Fulci and Elio Petri succeeded in crafting engaging narratives because they were assigned ample time frames. These shooting schedule statistics seem to confirm vague impressions of quality which can be deduced from the traits of the film text.

A similar association between the number of shooting weeks and a notion of quality informs trade discourses. When asked about film production, different practitioners brought up the duration of principal photography. Sergio Martino, director of gialli such as *Lo strano vizio della Signora Wardh* (1971) and *La coda dello scorpione* (1971), highlights the link between temporal and economic constraints:

¹⁴ Gastaldi, 1991: 191-192.

¹⁵ Schaefer, 2005: 89-90.

¹⁶ On cult cinema, see Mathijs and Mendik, 2008, and Mathijs and Sexton, 2012.

I've often been told: «Your best films are those where you were less stressed about saving money». Maybe that's true. But my attitude of respecting the budget, I had it also when [instead of working for Luciano Martino] I made films with [Carlo] Ponti and other producers who gave me many more weeks. [...] For most of my films, I had more time than many other directors.¹⁷

Subsequently, Martino mentions two directors who were forced to make their films in extremely short periods. Romolo Guerrieri, who directed erotic thrillers like *Il dolce corpo di Deborah* (1968) and *Un detective* (1969), emphasises that he has never had to cope with tight shooting schedules:

Italian films were usually shot in seven, eight weeks. But you could also make a film in five weeks, these were very small, very commercial movies. We've done my films mostly in seven weeks [...]. Then I had some projects which took twelve weeks, like *Un uomo, una città* (1974), a complex film that had to narrate many things.¹⁸

Both directors hint at the existence of an implicit hierarchy associated with the length of shooting. Sufficient time allocation is framed as a privilege which stands out in a professional environment populated by producers aiming at financial and temporal austerity. The hierarchical distinctions to which the interviewees allude remain ambiguous and cannot be defined exactly, but the directors attach importance to emphasising their authorial reputation as legitimate artists or artisans who were not forced to work hastily. Guerrieri and Martino feel compelled to distance themselves from colleagues and works that they do not deem to be equivalent to their own achievements. As both directors are retired, their «reputation work» is not geared to securing future employment¹⁹. Despite the absence of a financial motivation for doing so, they habitually continue their performance of being high-profile practitioners in the field of popular genre cinema.

In the retrospective self-conception of these filmmakers, the duration of shooting serves as an indicator of seriousness and authorial renown. They engage in what media scholar John Thornton Caldwell characterises as «turf marking»²⁰, i.e., practitioners emphasising their own superiority to other colleagues. As the directors are representatives of lowbrow cinema, a traditionally underestimated field of film work²¹, their references to satisfactory production periods signal professional recognition – they would only work if producers guaranteed adequate temporal terms – and the existence of many dubious, rival practitioners. From Guerrieri and Martino's perspective, it was precisely the precarious willingness to work under massive time constraints and, as a result, risk the film to be botched that made their competitors untrustworthy.

These remarks are not only performances of authorship. They also emphasize the dependence of the director, being at the mercy of the producer. Although it was common knowledge in the industry that any reasonably sophisticated film

¹⁷ Martino interviewed in Rome, 29 May 2018.

¹⁸ Guerrieri interviewed in Rome, 13 February 2018.

¹⁹ On the concept of reputation work, see Zafirau, 2008.

²⁰ Caldwell, 2008: 49-50.

²¹ In the 1960s and 1970s, popular genre movies were severely stigmatised through the hostile attitude of film critics. See Bisoni, 2009.

required more than three or four weeks of shooting, the director was hardly in a position to negotiate a longer period. As a freelancer facing massive competition for what was regarded as a desirable job, any serious protest against the working conditions could have caused his replacement by a professional who was willing to direct the film in the given time frame. Guerrieri and Martino's statements about prevalent shooting schedules make clear that directors were often less self-determined than one might assume. In contrast to an auteuristic notion of directorial work, the filmmakers insinuate the fundamental power imbalance in the relationship of producer and director that was much to the detriment of the latter.

The veteran directors' remarks about shooting length are vivid reminders that the working period assigned to a film project is not merely a numerical value which allows comparisons with similar figures. Besides its factual quality, the shooting schedule statistics of gialli from the 1960s and 1970s, which maps the temporal organisation of contemporary film production, is inscribed with intricate hierarchies and power imbalances. This applies to all kinds of film industry practices, phenomena and artefacts and their inherent temporalities: they are not neutral entities, and they require detailed contextualisation.

Media theorist Sarah Sharma demands a holistic analysis of temporal configurations which pays attention to its political implications: «Temporalities [...] exist in a grid of temporal power relations. [...] The temporal is not a general sense of time particular to an epoch of history but a specific experience of time that is structured in specific political and economic contexts»²². Sharma's approach for examining temporality is called «power-chronography», a term that signifies subjecting temporal phenomena and conditions to careful scrutiny while maintaining an acute sense of the manifold forms of inequality in society: «power-chronography provides a politicization of time that [...] allows the social and relational contours of power in its temporal forms to emerge»²³. Just like the ostensibly matter-of-fact parameter of the shooting schedule, in the decades of the erotic thriller boom the Italian film business depended on a host of apparently neutral temporal regimes which workers had to accept as normal. One such practice was the extended stage of apprenticeship demanded from newcomers willing to enter the industry.

III. PRECARIOUS APPRENTICESHIPS AND INFORMAL CAREERS

As the employee of various production companies, Francesca De Pinto spent her entire career in the film sector in Rome. When the accountant speaks about the work that she took up in 1972, she still depicts it in a remarkable way. According to De Pinto, working in the cinema business «was not a standard job»²⁴, but a fascinating and special activity. The media industries' high degree of attractiveness, which usually depended on the promise of creative labour, also enhanced the prestige of more ordinary jobs within the same domain. If administrative positions in production companies were already deemed to be appealing, one can only imagine the great allure of creative work.

²² Sharma, 2014: 9.

²³ Sharma, 2014: 14.

²⁴ De Pinto interviewed in Rome, 21 September 2019.

In the 1960s and 1970s, there were significant obstacles for outsiders who wanted to pursue a career in the film industry. The sector's drawing power on the labour market generated a massive imbalance of vacancies and applicants. Employers were used to choosing from a large group of candidates²⁵. Due to intense competition, formal education such as film school degrees or vocational training was not the guarantee of a job in the sought-after industry²⁶. Instead, personal networks were much more helpful for finding work²⁷.

If one did not have the advantage of knowing a film entrepreneur beforehand or, even better, of growing up in a family of practitioners, apprenticeships with experienced professionals often constituted the only way of gaining access to the exclusive trade²⁸. However, periods of apprenticeship did not provide regular employment. They were loose agreements with senior experts who, more or less frequently, needed help with some of their projects. As a highly informal mode of labour, an apprenticeship neither guaranteed steady work nor a minimum income. Moreover, an expert could have several trainees who competed for a limited number of engagements. This kind of occupational experience was made even more precarious by the fact that one did not know when it would end, or whether supporting an established practitioner would ever lead to a viable freelance career or a stable, regularly paid position²⁹. Whether trainees would be promoted so they could actually make a living from their professional activity depended entirely on the good will of the supervisor. To make things worse, apprentices were usually not credited for their work, rendering it invisible in filmographies³⁰. In case a newcomer abandoned the training for some reason, its informal character and the lacking documentation of acquired skills could mean that all endeavours were in vain. Then again, an apprenticeship could turn out to be extremely beneficial to starting a career in the industry if the mentor took to the student. The experience of how a writer of Gothic horror films and gialli became dependent from a senior professional illustrates the mode in which such agreements were organised³¹.

Around 1960, Ernesto Gastaldi was one of the many enthusiasts who saw his future in the film business but did not have the means or connections which would have allowed him to get an appropriate job. In his autobiography, he described his situation as follows: «I try to enter the world of cinema, but I feel that those who are inside have locked the door»³². When the budding filmmaker, a former student at the Centro Sperimentale di Cinematografia, met the established screenwriter Ugo Guerra, Gastaldi started phoning him periodically to ask for work. After some time, Guerra made his young colleague an

²⁵ Workers in the film industry were often male. For studies of women's labour in the Italian media industries in the 1960s and 1970s, see Fanchi, 2015; Missero, 2018.

²⁶ See Ashton and Noonan, 2013.

²⁷ On the characteristics of film industry networks, see Blair, 2003; Antcliff, Saundry and Stuart, 2007; and Grugulis and Stoyanova, 2012.

²⁸ In trade parlance, such work was termed "fare il negro".

²⁹ On the instability of media industry careers, see Wallis, van Raalte and Allegrini, 2020.

³⁰ On disadvantageous copyright agreements in writers' freelance work, see Cohen, 2012.

³¹ Previous screenwriting research in the Italian context has focused on art-house cinema. See Pelo, 2010; Russo, 2014a; and Romanelli, 2019. Russo, 2014b, is more inclusive in terms of Italy's lowbrow film culture.

³² Gastaldi, 1991: 133.

offer: he asked Gastaldi to conceive a film treatment which had already been paid by the producer. The movie was designed to advertise the producer's new nightclub on via Appia Antica in Rome. Guerra deemed the project unimportant and had no idea for a film about such an idiosyncratic topic, but he did not want to lose the money. Requesting Gastaldi to deliver the treatment already on the next day, the experienced writer imagined that he would get rid of his insistent admirer in this way. Instead, Gastaldi managed to finish the assignment within the tight deadline, so Guerra assumed the young author's credit and delivered to the client a substantial treatment which he claimed to be his own work. A couple of days later, it was Gastaldi who received a phone call from Guerra. The nightclub owner had been satisfied and complemented the purported writer: «One can recognise your style, Ugo». The established screenwriter made Gastaldi the offer for which he had been waiting so long: «If you write and they recognise my style, come to me, there's a lot of work waiting for you». This way, the aspirant joined Guerra's ghostwriters, a team of five or six ambitious newcomers, and started to earn money from screenwriting³³. What is interesting about this narrative is not so much the finding that, out of the many commercial reasons for making films, producing a movie in order to promote a bar was a particularly banal motivation. Rather, it is striking that the screenwriter tells the story about his professional beginnings as a comical anecdote³⁴. He does not give the impression that he thought his older colleague's behaviour to be unfair³⁵. At any rate, the title of his autobiography *Voglio entrare nel cinema. Storia di uno che ce l'ha fatta* is a strong indication that his success in penetrating the industry as an outsider was of great personal importance to the author.

Gastaldi's relaxed attitude towards the paternalism of his mentor does not hide the fact that the apprenticeship he had to endure was characterised by massive inequality³⁶. While Guerra earned significant sums, to his collaborators he passed down much less: «He paid 50,000, 60,000 [lire], but he took 5, 6 million»³⁷. The exploitation of ghostwriters had economic, symbolic and social consequences³⁸. Firstly, they only received a modest share in the fee that the senior had charged for a piece of writing. Secondly, they were deprived of the credit which meant that they could not provide evidence for their work experience gained during the apprenticeship. In the medium and long term, the denial of credits became even more unfair since unnamed authors did not receive any royalties. Thirdly, even though they were successful screenwriters, they were not able to cultivate business relationships with potential customers

³³ Gastaldi interviewed in Rome, 11 September 2019.

³⁴ As with many experienced practitioners, Gastaldi's testimony is both a spontaneous recollection of his youth and a self-conscious, carefully crafted narrative that has been retold and brought to perfection throughout his life. For more on autobiographical narratives, see Banks, 2015: 233.

³⁵ In other interviews, Gastaldi speaks approvingly of Guerra too. See Švábenický, 2014: 72, 88-89, 99.

³⁶ Social inequality is a basic characteristic of creative work due to the project-based model of production. See Eikhof and Warhurst, 2013.

³⁷ Gastaldi interviewed in Rome, 11 September 2019.

³⁸ Recently, such work methods have been picked up by Italian cinema. *Notti magiche* (Paolo Virzì, 2018) depicts the collective writing practice of trainees as sweatshop labour.

or utilise their professional reputation in order to secure more lucrative jobs. Withheld credits could have unpleasant repercussions. For example, when Dario Argento did not acknowledge Aldo Lado's co-authorship of *L'uccello dalle piume di cristallo*, Lado agreed to receive compensation and remain discreet about Argento's appropriation of their joint work. In hindsight, the deceived filmmaker realised that the compensation money was insignificant in comparison with the potential career advancement that the co-authorship of Argento's massive box-office hit could have caused. Lado is convinced that if anybody had known about his creative contribution to *L'uccello dalle piume di cristallo*, he might have found a producer for his first film as a director earlier. Accordingly, Argento's dishonesty delayed his directorial career³⁹. For a young practitioner, a presentable personal filmography signified a crucial advantage on the employment market given the oversupply of workers. Invisible labour was detrimental to one's career prospects. In a fast-moving industry geared to the financial results of a filmmaker's recent projects, credits proved to be essential.

This demonstrates that the submission which budding creative workers had to endure when taking up an apprenticeship was not just a polite gesture towards an older colleague but a far-reaching mode of repression. Although such training periods were widely accepted as an effective manner of vocational preparation, apprentices were systematically deprived of economic and social capital. As trainees, young workers were at the mercy of their mentors and did not know when they would be able to work autonomously. Gastaldi was one of the trainees who were not happy with their occupational situation. He was annoyed that he did not know how long his unfavourable collaboration with Guerra would continue. While working as a ghostwriter, Gastaldi tried to sell scripts under his own name. Over a longer period, he offered a specific story to the major production and distribution company Titanus. Despite numerous enquiries, he was not even told if anybody had read his work. Silvio Clementelli, then head of the Titanus story department⁴⁰, did not want to talk with the young author, and the company's employees turned Gastaldi away. When Guerra heard of his collaborator's ready-to-use story, he proposed to sell it under his own name and share the fee. Subsequently, the production company bought the film from Guerra. After the deal had been concluded, Gastaldi finally managed to speak with Clementelli. He informed him that he was the actual author of the recently acquired story: «If you had accepted my offer, you'd have paid 50,000 [lire] instead of 6 million». Gastaldi also tried to get in touch with the head of Titanus, Goffredo Lombardo, but was only allowed to meet him after Lombardo had come to the conclusion that something was wrong with a draft of *Sodom and Gomorrah* (*Sodoma e Gomorra*, Robert Aldrich, 1962). Notwithstanding Gastaldi's co-authorship, Guerra claimed that he himself had written the screenplay. When Lombardo noticed remarkable inconsistencies in the script, he called Guerra's bluff. The mentor could not help but introduce his assistant to the studio head⁴¹.

³⁹ Lado interviewed in Vienna, 31 August 2019.

⁴⁰ In 1964, Clementelli founded his own production company Clesi - Compagnia Produzioni Cinematografiche (Bernardini, 2000: 99).

⁴¹ Gastaldi interviewed in Rome, 11 September 2019. The excessive costs of *Sodom and Gomorrah* and *Il gattopardo* (Luchino Visconti, 1963) forced Titanus to give up its production arm (Di Chiara, 2013: 62).

Escaping from a professional relationship of dependence was extremely difficult. Gastaldi made several attempts to make himself heard when he did not have a track record due to his status as a ghostwriter. By speaking with Clementelli and Lombardo, he hoped to get rid of the intermediary Guerra and finally be accepted as a screenwriter in his own right. But as an ordinary person who did not have an official function or reputation in the film industry, the Titanus employees kept the young practitioner at bay so that he did not succeed in talking with any senior managers. Despite great efforts of obtaining regularly paid jobs, over and over Gastaldi was forced to reverting to Guerra, his reputation and his network in order to survive economically.

As relationships of trust were essential for all practitioners, studios would only buy material from established writers. This is why Gastaldi's struggle was in vain. The industry acquiesced to experienced practitioners who operated like small businesses and outsourced assignments that they deemed non-relevant or could not accomplish themselves. If producers had taken seriously people like Gastaldi, who was outspoken about the power relations in his field of work, production expenses could have been reduced. But for producers, it was more important to maintain good business relations with established, tried practitioners. They believed in professionalism and reliability, trusted in the idea that an experienced screenwriter like Guerra would deliver work of acceptable quality. They were probably aware of the team of ghostwriters he employed, but as long as they were satisfied with the results of Guerra's collaborative writing factory, producers did not worry about questions of authorship.

Gastaldi's experience substantiates the fact that mandatory periods of apprenticeship, which any budding worker without a pre-existing network was forced to complete, permitted the relentless exploitation of young people at the outset of their occupational lives⁴². The way in which the former apprentice, now 86 years old, narrates the story of his arduous transition from invisible work to freelancing does not betray bitterness. If he once bemoaned his difficult situation, he has overcome any negative feelings just like he overcame the hindrances for newcomers to the film industry, or at least he prefers not to disclose his real emotions. Of course, vocational training in the media industries was not inherently corrupt. Some aspirants decided voluntarily to become apprentices, and this stage could also turn out to be a beneficial preparation for independent work. Yet, most newcomers had no other choice but to work incognito for a senior practitioner, as this was their only chance to earn money⁴³. In relationships of mentors and students, legitimate training and exploitation of labour were tightly entangled.

It was Gastaldi's own network of friends and colleagues which allowed him to become more independent from Guerra. Tina Gloriani, an acquaintance from his time at the Centro Sperimentale di Cinematografia, gave the screenwriter's contact to her partner, the director-producer Renato Polselli. The latter, who had already made a number of films, asked Gastaldi to re-write the screenplay for his

⁴² For a more nuanced examination of labour exploitation in media industries, see Hesmondhalgh, 2017.

⁴³ In fact, Gastaldi refused unpaid work as he was forced to earn a living. For instance, he declined to work as an unpaid assistant to Federico Fellini (Gastaldi, 1991: 144). For more on unpaid work of early-career practitioners, see Percival and Hesmondhalgh, 2014, and Shade and Jacobson, 2015.

upcoming project, a low-budget Gothic horror film called *L'amante del vampiro* (1960). The production, which was shot at Palazzo Borghese in Artena, constituted the first official credit of Gastaldi⁴⁴. Gradually, he succeeded in relying less on ghostwriting for Guerra and building a reputation as an independent author. Subsequently, Gastaldi worked mostly within the realm of popular genre cinema. In the 1960s and 1970s, he became known as a specialist in erotic thrillers. Gastaldi's fate was not exceptional. Many practitioners commenced their careers under similar circumstances: editor Eugenio Alabiso was the apprentice of Roberto Cinquini, director Luigi Cozzi started as the right hand man of Dario Argento, director Aldo Lado worked as an assistant director⁴⁵. Nearly every career in the media industries depended on some kind of low-level training period. However, the possibility of reverting to a pre-existing network of established practitioners facilitated significantly the first stage of media work.

The early-career experiences of well-connected workers differed drastically from the first steps of industry outsiders. Manolo Bolognini's recollections are a case in point: «My entry into the field of cinema was pretty quick and easy»⁴⁶, he remembers in an interview. He was the younger brother of director Mauro Bolognini who, by the time of the younger sibling's arrival in Rome, had already made his first film *Ci troviamo in galleria* (1953). Later, Manolo Bolognini would produce the gialli *La donna nel lago* (1965) and *Giornata nera per l'ariete* (1971). Contrasting his and Gastaldi's apprenticeship periods, Bolognini's experience definitely appears less troubled.

Many budding filmmakers could not help but get through periods of apprenticeship or assistantship, but actually, they wanted to move on to more interesting fields of work as soon as possible. They saw their activities as apprentices, trainees or assistants as a transitory period on the way to a better type of occupational activity that was artistically fulfilling, lucrative or both⁴⁷. Therefore, the period of apprenticeship can be understood as «hope labour». Communication scholars Kathleen Kuehn and Thomas F. Corrigan propose this term for analysing the unpaid production of social media content in the digital economy. The authors define hope labour as

un- or under-compensated work carried out in the present, often for experience or exposure, in the hope that future employment opportunities may follow. Hope labor's distinctiveness compared to other forms of free labor lies in the temporal relationship between present experience and future aspirations. This relationship shifts costs and risks onto the hope laborer.⁴⁸

The notion of hope labour allows to understand apprenticeship, a common occurrence in the biographies of most media industry workers, as a phenomenon which unites conflictive temporalities: the agonisingly slow present, which is characterised by hard work, low pay and marginal social recognition, and the

⁴⁴ Gastaldi, 1991: 158-163. The screenwriter also contributed to this film as assistant director.

⁴⁵ Alabiso interviewed in Rome, 3 April 2018, Cozzi interviewed in Rome, 19 September 2019, Lado interviewed in Vienna, 31 August 2019. Like Guerra, Cozzi distributed screenwriting jobs to ghostwriters.

⁴⁶ Bolognini, 2017: 15.

⁴⁷ On the temporal qualities of meaningful work, see Bailey and Madden, 2017.

⁴⁸ Kuehn and Corrigan, 2013: 21.

future, a period full of meaningful, socially valued labour, which compensates for the toil of serving as an apprentice⁴⁹. Kuehn and Corrigan's idea, which has been developed in regard to corporations profiting from user-created online content, is worthwhile for understanding media economies beyond digital capitalism.

To apply the notion to training periods in Italian cinema, however, it is necessary to reframe the significance of exposure. For some hope labourers of the 1960s and 1970s, their achievements' public visibility might have played an important role, but if intermediaries were involved, the non-availability of exposure was exactly why trainees' work was so precarious. The example of Gastaldi proves that mentors reaped profit, i.e., money and credits, from the accomplishments of "hidden" apprentices. Hence, in the Italian film culture of the 1960s and 1970s, the meaning of exposure as a benefit of hope labour was more complicated than in digital business models.

Film practitioners like Alabiso, Gastaldi and Lado started their careers as hope labourers. They succeeded in transforming a substantial expenditure of work into the economic and social capital of a long-term career in the film business. In project-based industries, such steady occupational careers are exceptional. It is crucial to acknowledge that every successful media industry biography is built on the disappointment of an invisible mass of competing hope labourers who failed at securing their dream jobs. As usual, we do not hear anything about failed efforts; only success stories continue to be told.

IV. CONCLUSION

This article examined the inherent political dynamics of temporalities typical for media industry labour. Using the example of the Italian film sector of the 1960s and 1970s and, in particular, popular erotic thriller cycles, the argument focused on two different types of time periods which are closely associated with film production: the shooting stage and the phase of apprenticeship for newcomers trying to gain a foothold in the industry. Both temporalities are socially constructed as ordinary and neutral. While the notion of the shooting period is commonly understood as an organisational-technical imperative, the time of apprenticeship is framed as a worthwhile form of on-the-job training which allows aspiring workers to hone their professional skills supervised by senior experts. The analysis has demonstrated that, despite their apparent factuality, these normalised temporalities of labour were heavily fraught with hierarchical tensions and power imbalances. Directors appropriated the length of film shooting as a means of occupational distinction, equating longer durations with professionalism and high-quality product. Under the pretext of apprenticeship, experienced mentors took advantage of moneyless trainees who lacked a personal network of supportive film practitioners. Apprentices weathered through this period in anticipation of regular freelance work that was compensated fairly.

Ultimately, the ways in which practitioners perceive both time periods betray meritocratic logics. The alleged mutual relationship of shooting schedules and directorial competence is based on the idea that the most hard-working filmmakers were rewarded with adequate temporal working conditions, eliding

⁴⁹ For Hesmondhalgh and Baker (2011), the quest for "good work" constitutes the central motivation for working the media industries.

the fact that even accomplished directors struggled fiercely to produce decent films when forced to fulfil breakneck schedules. During their vocational training, young creative labourers who hoped to make a career in the film industry bowed to mentors because, at least at the outset of their efforts, they believed in the meritocratic ideal. The promise of financial and social promotion as the consequence of strenuous productivity made them condone the misappropriation of their work by senior professionals. Ideologically, the temporalities of the film shooting and apprenticeship were undergirded by notions of meritocracy, obscuring fundamental inequalities between practitioners. Sustaining hierarchies and normalising exploitation, the achievement ideology that dominated the media industry was a means of social oppression. As this enquiry has shown, examining the temporal qualities of ostensibly trivial phenomena is a fruitful approach for understanding creative labour in media production.

ACKNOWLEDGEMENTS

Many thanks to the interviewees for kindly sharing their experiences, the staff of Archivio Centrale dello Stato, Andreas Gottsmann, Ulrike Outschar, Daniela Pietrini, Patrick Vonderau and the anonymous reviewers. This research was supported by the Austrian Academy of Sciences, the Austrian Historical Institute in Rome and Martin Luther University Halle-Wittenberg.

Table 1 -
The shooting periods of
92 Italian gialli

Film title	Release year	Shooting period in weeks
<i>Amore e morte nel giardino degli dei</i>	1972	3
<i>Interrabang</i>	1969	3
<i>5 bambole per la luna d'agosto</i>	1970	4
<i>Delirio caldo</i>	1972	4
<i>Giochi erotici di una famiglia per bene</i>	1975	4
<i>Nude per l'assassino</i>	1975	4
<i>Un bianco vestito per Marialè</i>	1972	4
<i>Yellow - Le cugine</i>	1969	4
<i>Gatti rossi in un labirinto di vetro</i>	1975	5
<i>I ragazzi del massacro</i>	1969	5

Film title	Release year	Shooting period in weeks
<i>Il rosso segno della follia</i>	1970	5
<i>Il sorriso della iena</i>	1972	5
<i>La rossa dalla pelle che scotta</i>	1972	5
<i>Lo strangolatore di Vienna</i>	1971	5
<i>Omicidio per vocazione</i>	1968	5
<i>Ondata di piacere</i>	1975	5
<i>Reazione a catena</i>	1971	5
<i>Top sensation</i>	1969	5
<i>Chi l'ha vista morire?</i>	1972	6
<i>Femina ridens</i>	1969	6
<i>I caldi amori di una minorenne</i>	1969	6
<i>Il caso «Venere privata»</i>	1970	6
<i>Il coltello di ghiaccio</i>	1972	6
<i>Il vuoto intorno</i>	1969	6
<i>L'assassino è costretto ad uccidere ancora</i>	1975	6
<i>L'iguana dalla lingua di fuoco</i>	1971	6
<i>La notte che Evelyn uscì dalla tomba</i>	1971	6
<i>La volpe dalla coda di velluto</i>	1971	6
<i>Lo strano vizio della Signora Wardh</i>	1971	6
<i>Paranoia</i>	1970	6

Film title	Release year	Shooting period in weeks
<i>Rivelazioni di un maniaco sessuale al capo della squadra mobile</i>	1972	6
<i>Sette scialli di seta gialla</i>	1972	6
<i>Un omicidio perfetto a termine di legge</i>	1971	6
<i>A doppia faccia</i>	1969	7
<i>Alla ricerca del piacere</i>	1972	7
<i>Casa d'appuntamento</i>	1972	7
<i>Col cuore in gola</i>	1967	7
<i>Cosa avete fatto a Solange?</i>	1972	7
<i>Diabolicamente tua</i>	1967	7
<i>I corpi presentano tracce di violenza carnale</i>	1973	7
<i>L'assassino... è al telefono</i>	1972	7
<i>L'assassino ha riservato nove poltrone</i>	1974	7
<i>L'uomo senza memoria</i>	1974	7
<i>La coda dello scorpione</i>	1971	7
<i>La dama rossa uccide sette volte</i>	1972	7
<i>La vittima designata</i>	1971	7
<i>Le foto proibite di una signora per bene</i>	1970	7
<i>Le tue mani sul mio corpo</i>	1970	7
<i>Mio caro assassino</i>	1972	7
<i>Nelle pieghe della carne</i>	1970	7

Film title	Release year	Shooting period in weeks
<i>Orgasmo</i>	1969	7
<i>Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?</i>	1972	7
<i>Sette orchidee macchiate di rosso</i>	1972	7
<i>Stéphane - La moglie infedele</i>	1969	7
<i>Tutti i colori del buio</i>	1972	7
<i>Vergogna, schifosi!</i>	1969	7
<i>Al tropico del cancro</i>	1972	8
<i>Concerto per pistola solista</i>	1970	8
<i>Così dolce... così perversa</i>	1969	8
<i>Delitto al circolo del tennis</i>	1969	8
<i>Giornata nera per l'ariete</i>	1971	8
<i>Il dolce corpo di Deborah</i>	1968	8
<i>Il profumo della signora in nero</i>	1974	8
<i>Il sesso degli angeli</i>	1968	8
<i>Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave</i>	1972	8
<i>Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto</i>	1970	8
<i>L'arma, l'ora, il movente</i>	1972	8
<i>La morte ha fatto l'uovo</i>	1968	8
<i>La polizia chiede aiuto</i>	1974	8
<i>Salvare la faccia</i>	1969	8

Film title	Release year	Shooting period in weeks
<i>Spasmo</i>	1974	8
<i>Uccidete il vitello grasso e arrostitelo</i>	1970	8
<i>Una farfalla con le ali insanguinate</i>	1971	8
<i>Il diavolo nel cervello</i>	1972	9
<i>La controfigura</i>	1971	9
<i>La morte accarezza a mezzanotte</i>	1972	9
<i>La morte non ha sesso</i>	1968	9
<i>Macchie solari</i>	1975	9
<i>Senza sapere niente di lei</i>	1969	9
<i>Un detective</i>	1969	9
<i>Un posto ideale per uccidere</i>	1971	9
<i>Una lucertola con la pelle di donna</i>	1971	9
<i>Quattro mosche di velluto grigio</i>	1971	10
<i>Una ragazza piuttosto complicata</i>	1969	10
<i>Una sull'altra</i>	1969	10
<i>Femmine insaziabili</i>	1969	11
<i>Il gatto a nove code</i>	1971	11
<i>L'uccello dalle piume di cristallo</i>	1970	11
<i>Profondo rosso</i>	1975	11

Film title	Release year	Shooting period in weeks
<i>Un tranquillo posto di campagna</i>	1968	11
<i>Non si sevizia un paperino</i>	1972	12
<i>La morte cammina con i tacchi alti</i>	1971	13

Bibliographic References

- Adkins, Lisa**
2013, *Creativity, Biography and the Time of Individualization*, in Mark Banks, Rosalind Gill, Stephanie Taylor (eds.), *Theorizing Cultural Work. Labour, Continuity and Change in the Cultural and Creative Industries*, Routledge, London/New York 2013.
- Albarran, Alan B.; Arrese, Angel (eds.)**
2003, *Time and Media Markets*, Lawrence Erlbaum Associates, London/Mahwah.
- Antcliff, Valerie; Saundry, Richard; Stuart, Mark**
2007, *Networks and Social Capital in the UK Television Industry. The Weakness of Weak Ties*, «Human Relations», vol. 60, no. 2, February.
- Ashton, Daniel; Noonan, Catriona (eds.)**
2013, *Cultural Work and Higher Education*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York.
- Bailey, Catherine; Madden, Adrian**
2017, *Time Reclaimed. Temporality and the Experience of Meaningful Work*, «Work, Employment and Society», vol. 31, no. 1, February.
- Banks, Mark**
2007, *The Politics of Cultural Work*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York.
2014, «Being in the Zone» of Cultural Work, «Culture Unbound», vol. 6.
- 2017, *Creative Justice. Cultural Industries, Work and Inequality*, Rowman & Littlefield, London.
- 2019, *Precarity, Biography, and Event. Work and Time in the Cultural Industries*, «Sociological Research Online», vol. 24, no. 4, December.
- Banks, Miranda**
2015, *The Writers. A History of American Screenwriters and Their Guild*, Rutgers University Press, London/New Brunswick.
- Banks, Miranda; Conor, Bridget; Mayer, Vicki (eds.)**
2016, *Production Studies, the Sequel! Cultural Studies of Global Media Industries*, Routledge, London/New York.
- Barra, Luca; Bonini, Tiziano; Splendore, Sergio (eds.)**
2016, *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, Unicopli, Milano.
- Baschiera, Stefano; Hunter, Russ (eds.)**
2016, *Italian Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Bayman, Louis; Rigoletto, Sergio (eds.)**
2013, *Popular Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York.
- Bernardini, Aldo (ed.)**
2000, *Cinema italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, Anica, Roma.

Bisoni, Claudio

2009, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Carocci, Roma.

Blair, Helen

2003, *Winning and Losing in Flexible Labour Markets. The Formation and Operation of Networks of Interdependence in the UK Film Industry*, «Sociology», vol. 37, no. 4, November.

Bolognini, Manolo

2017, *La mia vita nel cinema. Cinquant'anni di ricordi raccolti da Carlotta Bolognini*, Centro Mauro Bolognini/Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia [no location].

Brizio-Skov, Flavia (ed.)

2011, *Popular Italian Cinema. Culture and Politics in a Postwar Society*, I. B. Tauris, London/New York.

Bruun, Hanne

2016, *The Qualitative Interview in Media Production Studies*, in Chris Paterson, David Lee, Anamik Saha, Anna Zoellner (eds.), *Advancing Media Production Research. Shifting Sites, Methods, and Politics*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York 2016.

Caldwell, John Thornton

2008, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham/London.

Cohen, Nicole S.

2012, *Cultural Work as a Site of Struggle. Freelancers and Exploitation*, «tripleC. Communication, Capitalism & Critique», vol. 10, no. 2.

Conor, Bridget

2014, *Screenwriting. Creative Labor and Professional Practice*, Routledge, London/New York.

Conor, Bridget; Gill, Rosalind; Taylor, Stephanie (eds.)

2015, *Gender and Creative Labour*, monographic issue of «The Sociological Review», vol. 63, May.

Corsi, Barbara

2012, *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano.

Cucco, Marco;

Di Chiara, Francesco (eds.)

2019, *I «media industry studies» in Italia. Nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana*, «Schermi», vol. III, no. 5, January-June.

Curtin, Michael; Sanson, Kevin (eds.)

2016, *Precarious Creativity. Global Media, Local Labor*, University of California Press, Oakland.

De Verdalle, Laure

2015, *Overlapping Temporalities in Project-based Work. The Case of Independent Producers in the French Movie Industry*, in Violaine Roussel, Denise Bielby (eds.), *Brokerage and Production in the American and French Entertainment Industries. Invisible Hands in Cultural Markets*, Lexington Books, Lanham (Maryland) 2015.

Deuze, Mark; Prenger, Mirjam (eds.)

2019, *Making Media. Production, Practices, and Professions*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Di Chiara, Francesco

2013, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino.

Di Chiara, Francesco; Noto, Paolo

2020, *Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962*, «L'Avventura», vol. VI, no. 1, January-June.

Duffy, Brooke Erin

2017, *(Not) Getting Paid to Do What You Love. Gender, Social Media, and Aspirational Work*, Yale University Press, London/New Haven.

Eikhof, Doris Ruth; Warhurst, Chris

2013, *The Promised Land? Why Social Inequalities are Systemic in the Creative Industries*, «Employee Relations», vol. 35, no. 5.

Fanchi, Mariagrazia

2015, *Il rovescio della medaglia. Le donne e le professioni della comunicazione nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (eds.), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2015.

Gastaldi, Ernesto

1991, *Voglio entrare nel cinema. Storia di uno che ce l'ha fatta*, Mondadori, Milano, then as *Come entrare nel cinema e restarci fino alla fine*, Il Foglio, Piombino 2017.

Gill, Rosalind; Pratt, Andy C.; Virani, Tarek E. (eds.)

2019, *Creative Hubs in Question. Place, Space and Work in the Creative Economy*, Palgrave Macmillan, Cham.

Giori, Mauro; Subini, Tomaso (eds.)

2017, *I cattolici, il cinema e il sesso in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, «Schermi», vol. 1, no. 1, January-June.

Grugulis, Irena; Stoyanova, Dimitrinka

2012, *Social Capital and Networks in Film and TV. Jobs for the Boys?*, «Organization Studies», vol. 33, no. 10, October.

Guarneri, Michael

2020, *Vampires in Italian Cinema, 1956-1975*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Gundle, Stephen; Schoonover, Karl; Baschiera, Stefano (eds.)

2020, *Practices and Contexts of the Italian Film Industry*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 40, no. 1.

Hesmondhalgh, David

2017, *Exploitation and Media Labor*, in Richard Maxwell (ed.), *The Routledge Companion to Labor and Media*, Routledge, London/New York, 2017.

Hesmondhalgh, David; Baker, Sarah

2011, *Creative Labour. Media Work in Three Cultural Industries*, Routledge, London/New York.

Hill, Erin

2016, *Never Done. A History of Women's Work in Media Production*, Rutgers University Press, New Brunswick/London.

Holt, Jennifer; Perren, Alisa (eds.)

2009, *Media Industries. History, Theory, and Method*, Wiley-Blackwell, Chichester.

Kannas, Alexia

2017, *Deep Red*, Wallflower Press, London/New York.

2020, *Giallo! Genre, Modernity, and Detection in Italian Horror Cinema*, State University of New York Press, Albany.

Kemper, Tom

2009, *Hidden Talent. The Emergence of Hollywood Agents*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles.

Koven, Mikel J.

2006, *La dolce morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, Lanham/Oxford/Toronto.

Krauss, Florian; Loist, Skadi (eds.)

2018, *Medienindustrien. Aktuelle Perspektiven aus der deutschsprachigen Medienwissenschaft*, «Navigationen», vol. 18, no. 2.

- Kuehn, Kathleen; Corrigan, Thomas F.**
2013, *Hope Labor. The Role of Employment Prospects in Online Social Production*, «The Political Economy of Communication», vol. 1, no. 1, May.
- Manzoli, Giacomo**
2012, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma.
- Mathijs, Ernest; Mendik, Xavier (eds.)**
2008, *The Cult Film Reader*, Open University Press, Maidenhead.
- Mathijs, Ernest; Sexton, Jamie**
2012, *Cult Cinema. An Introduction*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Maxwell, Richard (ed.)**
2017, *The Routledge Companion to Labor and Media*, Routledge, London/New York.
- Mayer, Vicki; Banks, Miranda; Caldwell, John Thornton (eds.)**
2009, *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, Routledge, London/New York.
- McKenna, A. T.**
2016, *Showman of the Screen. Joseph E. Levine and his Revolutions in Film Promotion*, University Press of Kentucky, Lexington.
- McKinlay, Alan; Smith, Chris (eds.)**
2009, *Creative Labour. Working in the Creative Industries*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York.
- McRobbie, Angela**
1998, *British Fashion Design. Rag Trade or Image Industry?*, Routledge, London/New York.
2015, *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries*, Polity, Cambridge/Malden.
- Missero, Dalila**
2018, *Titillating Cuts. Genealogies of Women Editors in Italian Cinema*, «Feminist Media Histories», vol. 4, no. 4, Fall.
- Negri, Maurizio**
1972, *Operazione a senso unico*, «Rivista del Cinematografo», vol. XLV, no. 1, January.
- Pelo, Riikka**
2010, *Tonino Guerra: The Screenwriter as a Narrative Technician or as a Poet of Images? Authorship and Method in the Writer-Director Relationship*, «Journal of Screenwriting», vol. 1, no. 1, January.
- Percival, Neil; Hesmondhalgh, David**
2014, *Unpaid Work in the UK Television and Film Industries. Resistance and Changing Attitudes*, «European Journal of Communication», vol. 29, no. 2, April.
- Rigola, Gabriele**
2019, *Il comune senso del pudore. Commedia erotica familiare, sessualità e ruoli di genere nella società italiana degli anni Settanta*, «Cinema e storia», vol. VIII.
- Romanelli, Claudia**
2019, *From Dialogue Writer to Screenwriter. Pier Paolo Pasolini at Work for Federico Fellini*, «Journal of Screenwriting», vol. 10, no. 3, September.
- Roussel, Violaine**
2017, *Representing Talent. Hollywood Agents and the Making of Movies*, University of Chicago Press, Chicago/London.
- Roussel, Violaine; Bielby, Denise (eds.)**
2015, *Brokerage and Production in the American and French Entertainment Industries. Invisible Hands in Cultural Markets*, Lexington Books, Lanham (Maryland).

Russo, Paolo

2014a, *The «De Santis Case»*. *Screenwriting, Political Boycott and Archival Research*, «Journal of Screenwriting», vol. 5, no. 1, March.

2014b, (ed.) *Nero su bianco*. *Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», vol. X.

Ryfe, David M.

2016, *The Importance of Time in Media Production Research*, in Chris Paterson, David Lee, Anamik Saha, Anna Zoellner (eds.), *Advancing Media Production Research. Shifting Sites, Methods, and Politics*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York, 2016.

Salzberg, Ana

2020, *Produced by Irving Thalberg*. *Theory of Studio-Era Filmmaking*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Schaefer, Eric

2005, *Dirty Little Secrets. Scholars, Archivists, and Dirty Movies*, «The Moving Image», vol. 5, no. 2, Fall.

Serafini, Paula; Banks, Mark

2020, *Living Precarious Lives? Time and Temporality in Visual Arts Careers*, «Culture Unbound», vol. 12, no. 2, May.

Shade, Leslie Regan; Jacobson, Jenna

2015, *Hungry for the Job. Gender, Unpaid Internships, and the Creative Industries*, «The Sociological Review», vol. 63, supplement 1, May.

Sharma, Sarah

2014, *In the Meantime. Temporality and Cultural Politics*, Duke University Press, Durham/London.

Spicer, Andrew

2006, *Sydney Box*, Manchester University Press, Manchester/New York.

Spicer, Andrew; McKenna, A. T.

2013, *The Man Who Got Carter*. *Michael Klinger, Independent Production and the British Film Industry 1960-1980*, I. B. Tauris, London/New York.

Spicer, Andrew; McKenna, A. T.; Meir, Christopher (eds.)

2014, *Beyond the Bottom Line*. *The Producer in Film and Television Studies*, Bloomsbury Academic, London/New York.

Švábenický, Jan

2014, *Aldo Lado & Ernesto Gastaldi*. *Due cineasti, due interviste*, Il Foglio, Piombino.

Szczepanik, Petr;

Vonderau, Patrick (eds.)

2013, *Behind the Screen. Inside European Production Cultures*, Palgrave Macmillan, New York.

Venturini, Simone

2014, *Horror italiano*, Donzelli, Roma.

Vonderau, Patrick

2016, *How Global is Hollywood? Division of Labor from a Prop-making Perspective*, in Miranda Banks, Bridget Conor, Vicki Mayer (eds.), *Production Studies, the Sequel! Cultural Studies of Global Media Industries*, Routledge, London/New York 2016.

Wallis, Richard; van Raalte, Christa; Allegrini, Stefania

2020, *The «Shelf-life» of a Media Career. A Study of the Long-term Career Narratives of Media Graduates*, «Creative Industries Journal», vol. 13, no. 2.

Zafirau, Stephen

2008, *Reputation Work in Selling Film and Television. Life in the Hollywood Talent Industry*, «Qualitative Sociology», vol. 31, no. 2, June.

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 visone*, 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.

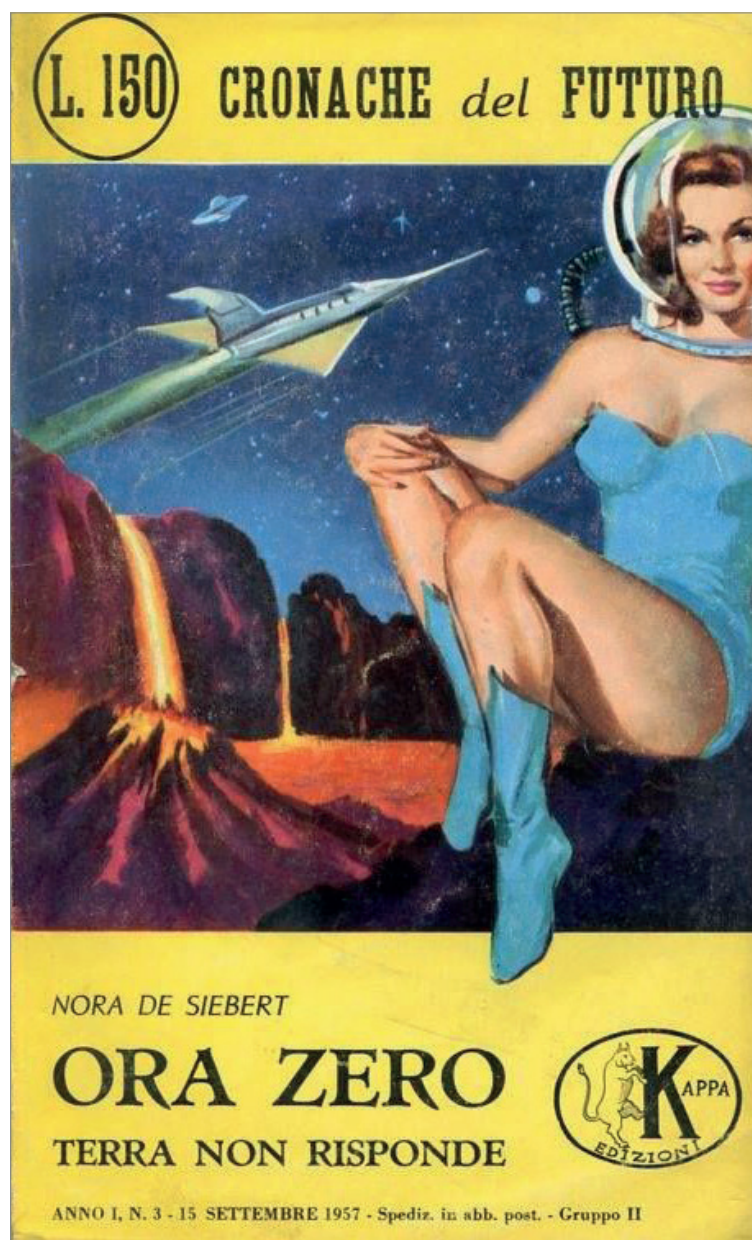
³⁰ A partire dal n. 153 del 6 giugno 1957 la collana semplifica il proprio nome in «Urania».

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 settima 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 scampo 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

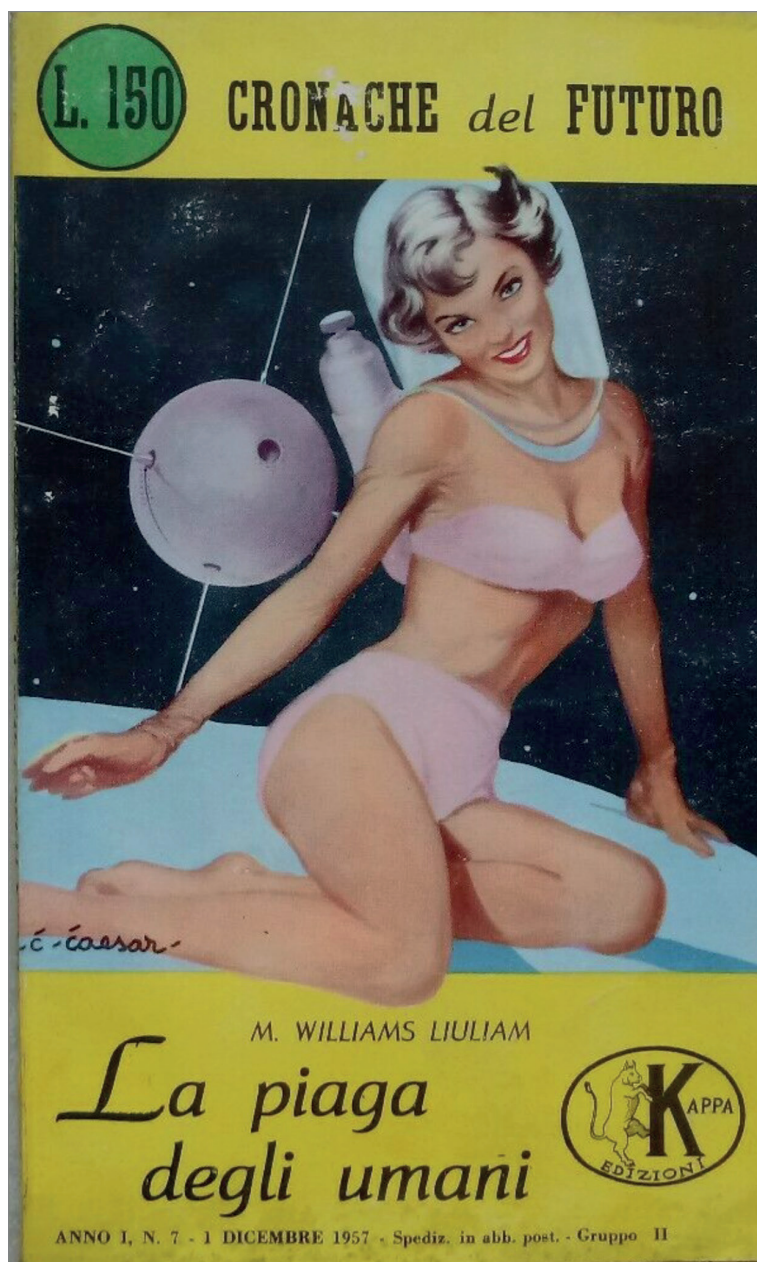
⁴² “I romanzi di Urania”, n. 79, 10 maggio 1955.

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 rosso. 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.

«DONNA D'EFFETTO NON LO SARÒ MAI».
 DE-EROTIZZAZIONE E MASCHERAMENTO
 NELL'IMMAGINE DIVISTICA DI RITA PAVONE
 SULLA STAMPA GIOVANILE NELLA SECONDA
 PARTE DEGLI ANNI SESSANTA (IL CASO «GIOVANI»).

Claudio Bisoni (Università di Bologna)

The following paper aims at:

- 1) *Implementing Richard Dyer's concept of "structured polysemy" (1979) to map the variety of conflicting images that emerge of Rita Pavone through films and youth magazines;*
 - 2) *Describing the de-sexualization process that Pavone's star image undergoes in youth magazines and how it affects her on-screen image (paying particular attention to the column "Il mio diario", that she personally curated for the magazine «Giovani»);*
 - 3) *Evaluating these processes within the broader de-sexualization phenomenon that characterized specific youth and Italian pop music scenes in the years leading up to 1968.*
-

KEYWORDS

Rita Pavone; Italian media; Nineteen sixty-eight; Gender roles; Sexualization/de-sexualization

DOI

10.13130/2532-2486/14192

I. INTRODUZIONE

Dopo un periodo di disattenzione, la figura di Rita Pavone è recentemente diventata oggetto di studio da parte di alcuni contributi nell'ambito dei *media studies*. Queste analisi si aggiungono alle riflessioni proposte dagli storici sulle culture giovanili italiane negli anni Sessanta e alle celebri osservazioni di Umberto Eco poi raccolte in *Apocalittici e integrati*¹. Dal 2012 a oggi sono usciti gli articoli di Deborah Toschi, Maria Francesca Piredda, Danielle Hotz e Cecilia Brioni². Le quattro autrici concordano, con diverse sfumature, nell'individuare i tratti più interessanti di Rita Pavone nell'articolazione intermediale del suo *stardom* e nel carattere peculiare del suo personaggio di performer. In queste pagine voglio tornare sul caso Pavone per riprendere i punti trattati dalle studioshe citate mettendoli in relazione al tema più specifico della rappresentazione della sessualità della cantante. In particolar modo, mi concentro sul diario settimanale tenuto

¹ Cfr. Sorcinelli, 2005; Calanca, 2008; Eco, 1964 [1989]: 275-294.

² Toschi, 2011: 74-83; Piredda, 2013: 265-278; Hotz, 2017: 64-80; Brioni, 2017; Brioni, 2019.

da Pavone (*Il mio diario*), tra il 7 maggio 1966 e il 10 agosto 1967, su una tipica rivista giovanile, «Marie Claire-Giovani» (semplicemente «Giovani» dal 1966)³. Considero anche la fase subito successiva coincidente con il Sessantotto e il breve ritiro dalle scene della cantante per maternità. L'intento è di mostrare come un caso abbastanza circoscritto, come quello qui considerato, possa servire per avvalorare quanto è osservabile su un piano più generale riguardo al rapporto tra politiche della sessualità e alcuni fenomeni della musica pop italiana. Infatti il caso Pavone sembra confermare il "cauto riformismo" con cui i divi della canzone degli anni Sessanta (pre-Sessantotto) trattano il tema dell'erotismo e della rappresentazione del corpo femminile.

II. CARATTERISTICHE SALIENTI

Come gli studi sulla *celebrity* e lo *stardom* certificano da tempo e come ha confermato David R. Shumway in un'analisi dello *stardom* delle rock star, il termine "personalità" indica qualcosa di centrale nella costruzione di un divo della canzone⁴. La personalità di Rita Pavone attraverso i media si organizza intorno a tratti ricorrenti, non sempre perfettamente coerenti tra loro, che costituiscono, per usare la famosa espressione di Richard Dyer, la sua polisemia strutturata⁵. Per comodità d'esposizione isolo cinque aspetti fondamentali.

Il primo elemento emergente, tipico dell'immagine della cantante, il meno controverso, è la *professionalità*. Il talento e l'impegno di Pavone sono sempre sottolineati dai media. La performer viene descritta mentre si reca diligentemente alle prove o mentre canta con sicurezza e precisione. Vengono anche evidenziate la duttilità e la versatilità della performer, la quale esibisce varie *skills* nell'arte d'intrattenimento (ballo, canto, recitazione).

Un secondo aspetto altrettanto poco controverso è la *rappresentatività*. Già Eco, nel finale del suo saggio sulla canzone di consumo, identifica in Pavone un modello di comportamento per i giovani dell'epoca, vale a dire una personalità attraverso la quale la musica leggera soddisfa esigenze di idealizzazione e intensificazione di problemi reali di una generazione⁶. Si tratta di un elemento su cui i successivi osservatori concordano.

Un terzo aspetto è il doppio processo di *infantilizzazione/erotizzazione*: infantilizzazione della performer ed erotizzazione dell'adolescente. Sempre Eco nota che Pavone produce una spettacolarizzazione dell'età dello sviluppo e della pubertà, una sessualizzazione di quella zona ambigua in cui il soggetto femminile non è più bambina ma neppure è ancora donna⁷. D'altra parte Brioni ha notato che nelle prime apparizioni televisive a *Studio Uno* (soprattutto nella seconda e nella terza stagione) Pavone viene associata al mondo dell'infanzia tramite scelte scenografiche che implicano la presenza in scena di giocattoli o simili. In seguito Pavone adotta uno stile di abbigliamento basato su abiti *optical*, calze nere, stivaletti a tacco basso che evidenziano l'assenza di curve e rafforzano le componenti androgine della sua figura. Questa caratterizzazione è presente

³ Sul ruolo di questa rivista nel percorso di Rita Pavone si veda anche Piredda, 2019.

⁴ Shumway, 2014.

⁵ Cfr. Dyer, 1979.

⁶ Eco, 1964.

⁷ Eco, 1964.

pure sulla stampa giovanile. In *Il mio diario* la performer così descrive se stessa: «Donna d'effetto non lo sarò mai. Mi hanno negato il destino della vamp. Posso fare colpo coi vestiti. Ma per trovare le mie misure devo andare dalle sarte per bambine»⁸. D'altronde, sulle pagine dello stesso giornale, più volte si incontra la pubblicità di *Rita Plip*, bambola legata a un ballo lanciato dalla cantante e dotata come lei delle caratteristiche lentiggini (venduta per corrispondenza al modico prezzo di lire mille). Toschi afferma che Pavone in generale è meno provocante di Patty Pravo e meno romantica di Gigliola Cinquetti, più caratterizzata come *tom boy*: il personaggio della monella, animata da spirito goliardico, è messo a punto proprio in *Rita la zanzara* (1966) di Lina Wertmüller, il musicarello di maggior successo della seconda parte degli anni Sessanta, con un incasso a tre anni di sfruttamento di 972.318.000 lire e una notevole tenuta anche nelle prime visioni, cosa rarissima per i prodotti del genere⁹.

Un quarto elemento è l'*autenticità*. Sappiamo quanto la nozione di autenticità sia problematica ma centrale nella sociologia della musica pop come negli studi su star e *celebrities*¹⁰. Qui basti dire che l'autenticità di Rita Pavone passa attraverso narrazioni/auto-narrazioni che tengono in un insieme coerente l'immagine della performer tanto talentuosa quanto ultra-professionalizzata e quella della ragazzina capricciosa, ancora infantile, vicina al mondo ordinario dei propri coetanei. *Il mio diario* mostra una doppia retorica a riguardo. Da un lato Pavone è attenta a rappresentare se stessa come un soggetto dotato di un'*agency* autonoma, scongiurando il cliché del cantante pop inteso come prodotto commerciale/industriale manipolato dal mondo dello spettacolo. Si presenta sempre come una piccola imprenditrice della propria fortuna vocale. Riconosce il debito verso il futuro marito e manager. Ma pubblicizza le proprie attività manageriali di scoperta di nuovi talenti e di promotrice/mascotte di vari concorsi. Dall'altro lato appare spigliata e informale: racconta le fatiche professionali, rimpiangendo di non avere tempo libero quanto gli altri giovani¹¹. Insiste sulle proprie incertezze sentimentali. Si mostra disinvolta ma sprovvista circa il proprio statuto divistico, stupendosi di essere riconosciuta da altre celebrità dell'epoca:

Rischio di diventare una diva sul serio, eppure non mi so prendere sul serio. Sarà questa voce rauca da ragazzino che mi ritrovo, sarà che mi sento perennemente adolescente, con la voglia di scherzare, insomma non mi ci vedo come una matusa, conscia che la sua vita sarà trasmessa presto a puntate in tv.¹²

La stessa rivista che ospita il diario lavora a rafforzare queste modalità di presentazione della star. In articoli celebrativi la cantante viene presentata attraverso la sottolineatura dei soliti tratti caratteriali: esuberanza, incontenibilità, sano ribellismo, attaccamento alle umili origini e rispetto per i genitori e i valori familiari. Pavone appare capace di ricoprire vari ruoli e funzioni nel campo dell'intrattenimento mentre il suo backstage è caratterizzato tramite il tropo

⁸ Pavone, 1967d: 13.

⁹ Ferraù, 1967: 9.

¹⁰ Cfr. Moore, 2002: 209-223; Meyers, 2009: 890-907.

¹¹ Si veda, per esempio, Pavone, 1966.

¹² Pavone, 1967a.

della giovane ragazza che “rimane sempre se stessa”, che parla apertamente delle ricchezze accumulate, celebrando l’ascesa sociale garantita dal duro lavoro, ma che al contempo rimane una “brava ragazza” con frequentazioni e aspirazioni ordinarie.

Un quinto aspetto fondamentale – così ci avviciniamo alle questioni di maggiore interesse in questa sede – è la capacità del personaggio Pavone di contribuire in modo attivo ai processi di *ridefinizione dei modelli di femminilità* e di bellezza tipici del decennio. Forse ancora più di Stephen Gundle, è stato lo storico britannico Arthur Marwick, in un libro per altri versi controverso, a descrivere il rapido cambiamento della concezione della bellezza fisica negli anni Sessanta¹³. Per Marwick la bellezza negli anni del boom e successivi guadagna una rapida autonomia dallo status sociale e dalla ricchezza: poveri ma belli, appunto. La bellezza diventa una sorta di concetto autonomo e mobile, capace di riprodursi attraverso diversi ideali. Ecco quindi il proliferare di bellezze differenti, maschili e femminili, caucasiche e non caucasiche. Mentre le donne cominciano a manifestare attivamente interesse per diverse tipologie di mascolinità e di avvenenza fisica, una generazione giovanile, che gode di livelli di benessere ed efficacia sanitaria inimmaginabili nell’epoca immediatamente precedente, pone una crescente attenzione ai riti di esibizione del corpo curato (le riviste giovanili promuovono con regolarità ossessiva prodotti per la depilazione o per la cura dei denti e della pelle). Inoltre, essere belli o belle può coincidere anche con la capacità di “essere un tipo”, espressione caratteristica del gergo giovanile dell’epoca, che indica una dimensione performativa e sostanzialmente democratica della bellezza: si può essere belli attraverso il comportamento, l’azione, il piglio, anche senza possedere attributi fisici fino a poco prima considerati indispensabili. Essere un tipo vuole anche dire saper portare o esibire le proprie imperfezioni, magari con l’ausilio di una moda che scopre sempre più i corpi. Pavone è un agente esemplificativo di queste dinamiche. Sul piano del vestiario si esprime a favore della moda inglese raccontando i propri acquisti fatti a Londra o Milano. Sul piano dei modelli di bellezza, attacca le dive del passato: «Chi si sogna più di cercare di assomigliare alle varie Sofie, alle Lollo, alle Raquel Welch? Nessuna di noi»¹⁴. E ancora: «Sai che ti dico? Non mi importa un fico secco di non essere una Raquel Welch. Bù bù quella non è una donna. È uno strato di tinta, di capelli morti, di unghie di plastica, di ciglia di animali uccisi, denti di porcellana, colore, maschera, finzione»¹⁵. Contemporaneamente la cantante promuove la bellezza delle giovanissime e magrissime modelle (la celebre Twiggy Lawson). Per esempio, scrive:

[...] a fare acquisti con me c’era una modella mulatta alta due metri, molto affascinante, però non dirmi che è la donna ideale. Si chiama Luna (che nome romantico!). Io però preferisco Twiggy, l’altra celebre modella inglese. Intanto perché è più seccina di me. Anche lei pesa quaranta chili (in compenso è alta trenta o quaranta centimetri di più). [...] però non sono soltanto “bellone” come Twiggy e Luna a dettare la moda. [...] Ho saputo una cosa che mi ha tremendamente divertito: è il colmo! Io invidio lei e lei invidia me. Alludo a Catherine

¹³ Marwick, 1998.

¹⁴ Pavone, 1967c: 39.

¹⁵ Pavone, 1967a: 32.

Spaak. Lo sai che si disegna le lentiggini sul naso e sulle guance e dice: “Lo faccio per assomigliare alla Pavone”? [...] Ehi! Ti rendi conto che anche la Rita crea una moda? La moda delle lentiggini. Una bella rivincita per una bassotta come me.¹⁶

Inoltre – cosa tutt’altro che secondaria – Pavone esprime anche pareri sugli uomini. Per esempio, del collega francese Jacquot Dutronc dice: «[...] ha gli occhi azzurri, è alto 1,85, magro magro; pieno di charme: mi piace da impazzire, poi crede nel genere sentimental-spiritoso: decisamente è il mio tipo»¹⁷.

III. I MUSICARELLI, LE RIVISTE GIOVANILI E LA RIVOLUZIONE SESSUALE

Un’immagine complessa e alternativa a quella presente in certo cinema giovanile degli anni Sessanta (pensiamo, per esempio, a Gigliola Cinquetti in *Dio, come ti amo!*, 1966, di Miguel Iglesias) si trova anche nelle esperienze cinematografiche di Pavone. In particolare proprio in *Rita la zanzara*. In questo film il personaggio interpretato dalla cantante seduce il proprio professore di musica (un poco più anziano Giancarlo Giannini), proponendosi come soggetto attivo e intraprendente, camuffandosi, per raggiungere lo scopo, in vari modi, immaginandosi bella e fatale secondo i modelli della femminilità più in voga nel periodo. Troviamo quindi la giovane performer che, in sequenze oniriche e numeri spettacolari caratterizzati da tratti di anti-realismo, teatralità e artificio, prende le sembianze di diversi personaggi, maschili e femminili, riproponendo un repertorio di imitazioni o parodie che aveva in parte già messo alla prova in televisione. La troviamo quindi che imita Marilyn Monroe (la bionda fatale), una ragazza *yé-yé*, ma anche Mina, Chaplin-Charlot e l’esotica Carmen Miranda. Secondo Stephanie Hotz questi travestimenti e atti di performance espliciti “queerizzano” le tradizionali narrazioni con al centro le donne attraverso la parodia e offrono modelli alternativi di *empowerment* femminile per le audience giovanili del periodo. L’ottimismo di questa interpretazione può essere forse un po’ attenuato constatando che persino i critici più conservatori – in genere mal disposti verso la rivoluzione dei costumi degli anni Sessanta (emancipazione femminile inclusa) – non se ne sono accorti. Non ho trovato la reazione di Claudio Quarantotto, il famigerato critico de «Il Borghese», a *Rita la zanzara*. Ma nel database di *Comizi d’amore*¹⁸ è archiviata la recensione di una delle avventure cinematografiche di un’altra ragazza *yé-yé*: Caterina Caselli. A proposito di *Perdono* (1966) di Ettore Maria Fizzarotti, il sequel di *Nessuno mi può giudicare* (1966) del medesimo regista, lo stesso Quarantotto indica, senz’altro troppo generosamente, in Caselli un’eroina della rivoluzione sessuale in atto nella società italiana, per poi stupirsi del fatto che il personaggio cinematografico non promuova affatto i valori rivoluzionari in campo sessuale della scena *beat*:

¹⁶ Pavone, 1966: 32.

¹⁷ Pavone, 1967b: 34.

¹⁸ Si fa riferimento al database prodotto da “Comizi d’amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)”, progetto di ricerca finanziato dal MIUR nell’ambito del Programma PRIN (bando PRIN 2015). Il progetto, di durata triennale (2017-2020), è stato coordinato dall’Università degli Studi di Milano. <https://sites.unimi.it/comizidamore/accedi>

In pratica, la Caterina cinematografica è spregiudicata e sessualmente libera come una collegiale (casta) dell'Ottocento. È vero che, a differenza della collegiale, va in giro per i *night clubs* a cantare le sue canzoncine. È vero che si ritira tardi di notte e guida la sua piccola *spider*. Ma, oltre a ciò, sulla strada del peccato, normalmente non va. [...] La sua "libertà sessuale", nel film, si ferma al bacetto, alla carezzina. [...] Il sesso tra questi giovani nemmeno esiste. Fra tanti sospiri, non fa capolino nemmeno una gamba nuda. [...] *Beat* e sentimento, insomma, invece che *beat* e sesso? È questo che propone Caterina Caselli alle sue *fans*? Brave, timide, diligenti *beat*, che onorano il padre, la madre e il nonno e che non rubano il fidanzato alla cugina.¹⁹

Un discorso simile può essere fatto per la maggior parte dei musicarelli del periodo. Ci troviamo dunque a contatto con un fenomeno piuttosto particolare. È senz'altro vero che il sistema dei media italiani entra in un periodo di deregolamentazione delle rappresentazioni e delle narrazioni dell'erotismo, secondo la parabola descritta da Peppino Ortoleva²⁰. Risulta però altrettanto chiaro che ci sono alcuni settori della produzione culturale popolare, rivolta soprattutto ai giovani, che sembrano avere il compito di sottoporre le sollecitazioni erotiche a processi di smussamento, soprattutto rispetto ai modelli provenienti dalle culture giovanili nord-americane²¹.

In realtà, tornando alla Pavone, l'accento a mio avviso non va posto sulle potenzialità trasgressive delle performance di *gender* veicolate dai numeri musicali della cantante. Piuttosto, come suggerisce Toschi, nell'immagine intermediale di Rita Pavone le rappresentazioni di un'adolescenza irrequieta in continuo mutamento celebrano le possibilità della modificazione delle maschere identitarie in quanto tali. Detto in altri termini, a essere erotizzato è il capriccio identitario legato ai processi di consumo: la possibilità di cambiare di continuo abiti, gusti, atteggiamenti, aspetto fisico. Pavone non promuove i valori di una *gender fluidity* in anticipo sui tempi né, come una piccola Judith Butler *ante litteram*, il carattere intrinsecamente performativo del genere. Piuttosto, può celebrare la volubilità di gusti e comportamenti, appoggiare nuovi modelli di femminilità e allo stesso tempo dichiarare che vuole servire il proprio uomo, trovare l'amore romantico, accasarsi.

Non a caso anche le politiche editoriali delle riviste giovanili dell'epoca esprimono cautela verso le tematiche legate alla sessualità o all'erotismo, e in generale rispetto ai temi più cari alle componenti giovanili della contestazione studentesca in prossimità del Sessantotto. Lo spoglio di «Giovani» nelle annate dal 1967 al 1970 è rivelatore a riguardo. La rivista apre a tematiche come il pacifismo, la canzone di protesta, i problemi della vita scolastica, la guerra del Vietnam, la lotta contro la censura alle riviste studentesche. In occasione delle elezioni del 1968 promuove un referendum per far votare gli under 21, senza connotarsi però in chiave apertamente di sinistra. Allo stesso modo, i dibattiti sulla riforma scolastica vengono affrontati in una prospettiva di dialogo (e non di aperta contestazione) con il corpo docente. Contemporaneamente i temi relativi alla sessualità sono quasi assenti dalle pagine della pubblicazione.

¹⁹ Quarantotto, 1966: 931.

²⁰ Ortoleva, 2009.

²¹ Sull'"erotismo diminuito" di un Celentano rispetto a Elvis Presley, cfr. Manfredi, 2004.

Un'eccezione è il parere espresso dalla rivista a favore dei corsi di educazione sessuale nelle scuole, all'interno di un articolo fortemente favorevole a *Helga* (*Id.*, 1967) di Eric F. Bender, lo scandaloso documentario didattico tedesco²². Ma mai l'apparato iconografico del settimanale sfrutta a fondo immagini di nudo. In compenso la rubrica della posta, che in questo periodo è affidata a Gianni Morandi, pubblica la lettera di una fan la quale si lamenta del fatto che il padre non la lascia andare al cinema da sola. La risposta del cantante è degna di una commissione di censura ministeriale:

Sono [...] convinto che il libro o il film proibito aiutino la nostra formazione mentale e la coscienza civica. Adesso però si sta esagerando: la cinematografia ha oltrepassato i limiti del consentito. Ciò che vediamo sullo schermo è solamente volgare speculazione commerciale; si cerca di stuzzicare le debolezze della gente con luride vicende che offendono il buon gusto e la morale. È una continua esaltazione del peccato, della depravazione, del libertinaggio. Se tuo padre, quindi, ti impedisce di andare al cinema, non è per limitare la tua libertà o impedire che tu ti distragga: vuole proteggerti dalle violenze morali che certo tipo di cinematografia esercita sui giovani. Non posso dargli torto.²³

IV. OLTRE L'ADOLESCENZA

Se fino al 1968 Pavone appare come l'eterna adolescente, cosa succede quando l'adolescenza per forza di cose volge al termine? Il Sessantotto inaugura un momento di crisi nella costruzione dell'immagine di Rita Pavone che si prolungherà per tutti i primi anni Settanta, quando la cantante uscirà dalle *chart* dominate fino a poco prima, andrà in causa con la RAI, cambierà etichetta discografica. Il matrimonio a lungo annunciato con il più anziano Teddy Reno, suo manager, ma anche uomo già sposato e con prole, viene seguito dalla prima gravidanza e quindi dalla momentanea assenza dalle scene. Il diario si interrompe: «Caro diario, non ti scriverò più. Il diario è da ragazzine in fiore. Ora che sto per diventare una donna sposata, ho deciso di chiudere per sempre queste pagine»²⁴. A questo punto è osservabile un contrasto tra le rappresentazioni riguardanti la cantante presenti sulle pagine di «Giovani» e la politica editoriale del giornale nel suo insieme. Infatti, da un lato la rivista, come abbiamo detto, si apre solo cautamente agli aspetti più controversi della politica e della rivoluzione del costume, comunque si fa più attenta alla dimensione sociale dell'esperienza giovanile; dall'altro lato Rita Pavone appare sempre più al centro di narrazioni che riguardano esclusivamente la dimensione privata e propriamente familiare: i problemi con il padre, la gravidanza, la necessità di trovare una nuova casa ecc. Pavone stessa nell'ultima puntata del diario descrive così la scelta matrimoniale: «Lui [Teddy Reno] ama una sola cosa al mondo: il suo lavoro. E io sono il suo lavoro: mi ha creato lui, mi ha inventata lui. Per di più a forza di stare insieme abbiamo incominciato a volerci bene»²⁵. Non certo il rac-

²² Maldi, 1968.

²³ Morandi, 1969: 83.

²⁴ Pavone, 1967e: 9.

²⁵ Pavone, 1967e: 9.

conto di una passione amorosa. Il passaggio dalla vita dell'adolescente volitiva e polimorfa alla monogamia garantita dal matrimonio tradizionale avviene in modo rapidissimo. Troviamo dei tentativi di governare il brusco cambiamento suggerendo i contorni di una nuova rinascita. Che però non assume mai tratti netti come in precedenza. Sulle pagine delle riviste giovanili la presenza della cantante è quantitativamente meno rilevante che in passato. Quando i settimanali si occupano di lei, viene presentata sempre come impegnata nel miglioramento di se stessa, a capo della propria impresa familiare, alla ricerca di un nuovo profilo di performer-attrice di livello internazionale. I resoconti sulla sua attività si concentrano, infatti, soprattutto sui riscontri ottenuti all'estero. La carriera della cantante riprenderà in seguito alla prima gravidanza e altri successi la puntelleranno. Ma alla fine degli anni Sessanta si interrompe per sempre quella rappresentatività del personaggio Pavone rispetto alle esperienze giovanili di cui abbiamo parlato.

V. CONCLUSIONI

Il caso di Rita Pavone non è l'unico che presenta dinamiche simili a quelle fin qui descritte. Altre cantanti del tempo sono altrettanto interessanti, soprattutto in relazione al loro potere "rappresentativo" nei confronti delle culture giovanili (si pensi al caso di Caterina Caselli). Tuttavia Pavone ha un tasso peculiare di rappresentatività legato alla velocità di mutazione della sua immagine e delle strategie impiegate per costruirla. Il fattore maternità introduce un cambiamento di coordinate rappresentative che permette, forse meglio che in altri casi, di evidenziare i confini entro i quali poteva essere condotto il discorso sugli aspetti più "genderizzati" delle *star image* delle cantanti degli anni Sessanta. Quanto detto finora offre lo spunto per due ulteriori e rapide osservazioni conclusive. In primo luogo, il caso Pavone ci ricorda che dobbiamo stare attenti a non sopravvalutare i segni di emancipazione dei costumi nel mondo dell'entertainment italiano. È innegabile che, come dice Hotz, i film musicali con Pavone offrono profili di femminilità piuttosto inediti e ruotano attorno a dinamiche di seduzione non convenzionali per l'epoca. Ma, come ho cercato di dimostrare, la polisemia strutturata del divismo di Pavone implica forti controbilanciamenti alla performance dei ruoli sessuali presenti in Rita la zanzara. E si tratta di bilanciamenti che passano attraverso altri media, in particolare la televisione, ma anche una rivista come «Giovani». Il che ci deve far ricordare sempre che non tutti i media e non tutte le tipologie di prodotti mediali procedono alla stessa velocità nelle dinamiche di *sexploitation*.

In secondo luogo, su un piano più generale, pare interessante che riviste popolari come «Giovani» (non certo distante da altre pubblicazioni analoghe del periodo) presentino un'apertura piuttosto limitata ai temi della sessualità. Sappiamo che alcuni storici ridimensionano la portata di rinnovamento delle politiche sessuali negli anni del Sessantotto. In realtà la rivoluzione dei consumi (e conseguentemente dei costumi) investe il Paese in modo intermittente durante tutti gli anni Sessanta, con forti disomogeneità tra centri urbani e periferie, tra nord e sud²⁶. Di conseguenza molti giovani italiani non sono subito

²⁶ Crainz, 1997; Castronuovo, 2010.

raggiunti dagli effetti più vistosi di erotizzazione della vita moderna e neppure da quella ondata di sperimentazione di nuovi comportamenti sessuali improntati ad atteggiamenti di emancipazione e di frattura rispetto alle precedenti generazioni: atteggiamenti ben messi in evidenza sempre da Peppino Ortoleva, quando parla di una delle due correnti che regolano la centralità del sesso nella seconda parte del Novecento legandola all'idea «che la vita erotica fosse un potenziale strumento di rovesciamento dell'ordine esistente oltre che di miglioramento del vivere»²⁷. Tant'è che nell'immensa letteratura sulle culture giovanili non sono mancati studi proprio sulle «tessere mancanti», cioè le culture giovanili sommerse²⁸, che hanno al centro quei giovani di provincia non assimilabili alla parte “emergente” del mondo dei ventenni degli anni Sessanta²⁹. Probabilmente, riviste come «Giovani» operano rispetto a questa “gioventù di profondità” come una forza di modernizzazione indiretta. Questa pubblicazione, infatti, mostra bene come il piano della cultura materiale nel suo insieme aiuti la definizione delle identità giovanili e il superamento della tradizione in aree ben circoscritte (*loisir*, divertimento, gusti musicali), gestendo in modo molto cauto temi e contenuti relativi al desiderio sessuale. Che poi è esattamente ciò che fa anche più in generale il musicarello nel corso di tutti gli anni Sessanta³⁰.

²⁷ Ortoleva, 2012: 24-25.

²⁸ È stata osservata, per esempio, una grande differenza di competenze sociali, aspirazioni e gusti tra i ragazzi e le ragazze che spediscono lettere alle riviste di settore («Ciao amici», «Big», ecc.) e i giovani ancora appartenenti a un pubblico di profondità che scrivono a Gigliola Cinquetti, cfr. Giachetti, 2002: 97-101. La corrispondenza è ora conservata nell'archivio della cantante presso il Museo storico di Trento.

²⁹ Calanca, 2008.

³⁰ Bisoni, 2020.

Riferimenti bibliografici

Bisoni, Claudio

2020, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Brioni, Cecilia

2017, *Between Two Stages: Rita Pavone and i giovani on Studio Uno (1961-1966)*, «Italian Studies», vol. 72, n. 4, September.

2019, *Rita e «La Zanzara»: la costruzione dell'identità giovanile italiana nei film Musicarelli (1958-1968)*, 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

Calanca, Daniela

2008, *Non ho l'età. Giovani moderni negli anni della rivoluzione*, Bononia University Press, Bologna.

Castronuovo, Valerio

2010, *L'Italia del miracolo economico*, Laterza, Roma/Bari.

Crainz, Guido

1997, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma.

Dyer, Richard

1979, *Stars*, BFI, London; trad. it. *Star*, Kaplan, Torino 2003.

Eco, Umberto

1964, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1989.

Ferrà, Alessandro

1967, *Alcuni generi recuperano nelle visioni di profondità*, «Giornale dello Spettacolo», a. XXIII, n. 47, 16 dicembre.

Giachetti, Diego

2002, *Tre riviste per "i ragazzi tristi" degli anni Sessanta*, «Impegno», a. XII, n. 2, dicembre.

Hotz, Stephanie

2017, *Rita Pavone's Musicarelli: Rethinking Genre and (Young) Women's Representation*, «gender/sexuality/italy», n. 4.

Maldi, Hans

1968, *Grazie Helga per il tuo coraggio*, «Giovani», a. XX, n. 31, 1 agosto.

Manfredi, Gianfranco

2004, *Quelli che cantano dentro nei dischi. Battisti, Mina, Celentano, Jannacci, Milva, Vanoni e altre storie*, Coniglio, Roma.

Marwick, Arthur

1998, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States 1958-1974*, Oxford University Press, Oxford/New York.

Meyers, Erin

2009, «Can You Handle My Truth?»: *Authenticity and the Celebrity Star Image*, «The Journal of Popular Culture», vol. 42, n. 5, October.

Moore, Allan

2002, *Authenticity as Authentication*, «Popular Music», vol. 21, n. 2, May.

Morandi, Gianni

1969, *Morandi Post Office*, «Giovani», a. XXI, n. 24, 12 giugno.

Ortoleva, Peppino

2009, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano.

2012, *Dal sesso al gioco. Un'ossessione per il XXI secolo?*, espress, Torino.

Pavone, Rita

1966, *Il mio diario*, «Giovani», a. XVIII, n. 54, 29 dicembre.

1967a, *Il mio diario*, «Giovani», a. XIX, n. 1, 5 gennaio.

1967b, *Il mio diario*, «Giovani», a. XIX, n. 2, 12 gennaio.

1967c, *Il mio diario*, «Giovani», a. XIX, n. 7, 16 febbraio.

1967d, *Il mio diario*, «Giovani», a. XIX, n. 27, 6 luglio.

1967e, *Il mio diario*, «Giovani», a. XIX, n. 32, 10 agosto.

Piredda, Maria Francesca

2013, «Non è facile avere 18 anni». *Rita Pavone, icona intermediale nell'industria culturale italiana degli anni Sessanta*, in Matteo Pasetti (a cura di), *Tra due crisi. Urbanizzazione, mutamenti sociali e cultura di massa tra gli anni Trenta e gli anni Settanta*, Archetipo Libri, Bologna 2013.

2019, *Rita Pavone*, «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», n. 15.

Quarantotto, Claudio

1966, *Beat e sentimento*, «Il Borghese», a. XVII, n. 52, 29 dicembre.

Shumway, David R.

2014, *Rock Star. The Making of Musical Icons from Elvis to Springsteen*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland).

Sorcinelli, Paolo (a cura di)

2005, *Gli anni del rock (1954-1977)*, Bononia University Press, Bologna.

Toschi, Deborah

2011, *Maschere e vocalità di una ragazza yé-yé: il caso di Rita Pavone*, «Comunicazioni sociali», a. XXXIII, n. 1, gennaio-aprile.

JOHNNY DORELLI: «L'IDOLO BIONDO DELLE SIGNORE». DA CROONER DELL'ITALIA DEL BOOM A CORPO DELLA COMMEDIA EROTICA ITALIANA

Giulia Muggeo (Università di Torino)

The aim of this paper is to analyse the key role played by Johnny Dorelli in the Italian erotic comedy of the 70s. With a transversal perspective, the essay focuses on Dorelli's television shows hosted in the 60s and on his performances on the big screen, more specifically in Pasquale Festa Campanile's films. "Come perdere una moglie... e trovare un'amante" and "Giorgio", Dorelli's LP which contains part of the soundtrack, will be used as a specific case study and also as a peculiar landmark in actor-singer's artistic life.

KEYWORDS

Johnny Dorelli; Pasquale Festa Campanile; Erotic comedy; Italian cinema

DOI

10.13130/2532-2486/14180

I. INTRODUZIONE

Giorgio Domenico Guidi, in arte Johnny Dorelli, vanta una lunga e prolifica carriera nel mondo dello spettacolo italiano. Trascorsa la sua prima adolescenza negli Stati Uniti, Dorelli si ricongiunge con le proprie radici e torna in Italia, dove viene presto notato e lanciato da Teddy Reno. È proprio per la CGD, casa discografica fondata da Reno, che Dorelli incide i suoi primi LP da crooner nostrano. L'attività di cantante si intreccia presto con il mondo del cinema, ed è tra piccole comparse in film come *Cantando sotto le stelle* (1956) di Marino Girolami o *Totò, Peppino e le fanatiche* (1958) di Mario Mattoli che Dorelli muove i primi passi su grande schermo.

A partire dal 1958 la trasmissione televisiva condotta da Mario Riva *Il Musicchiere* rende noto il volto del cantante ai milioni di telespettatori che ogni sabato sera si riuniscono davanti ai televisori di tutta Italia; ma l'assidua partecipazione di Dorelli allo show musicale rappresenta soltanto un primo timido incontro con la realtà del piccolo schermo, poiché di lì a poco il nome del cantante si legherà a una delle edizioni più significative e ricordate dell'intera storia di Sanremo. Il grande successo musicale *Nel blu dipinto di blu*, presentato all'ottava edizione del Festival di Sanremo del 1958 dalla coppia Modugno-Dorelli, rappresenta infatti «un segno tangibile di una rivoluzione, o meglio di un'evoluzione in atto

della canzone italiana»¹. L'interpretazione di quel «giovanissimo idolo biondo delle signore»², però, è destinata a rimanere all'ombra della ben più celebre versione portata sul palcoscenico dal trentenne Domenico Modugno; se di quest'ultimo si ricordano ancora oggi la presenza scenica e la gestualità atipica – tanto da rimanere impressa nella memoria degli italiani e dei molti commentatori dell'epoca –, dell'esibizione di Dorelli si sottolineano al contrario i modi sofisticati e raffinati, ben lontani da quelli dell'«estroso [...] esuberante ragazzone»³ di Polignano a Mare.

L'anno successivo, ancora una volta in coppia con Modugno, Dorelli si aggiudica un'altra vittoria al Festival di Sanremo con il brano *Piove (ciao ciao bambina)*; le porte del successo sembrano definitivamente aprirsi al giovane cantante, che presto verrà messo alla prova con la conduzione di show televisivi come *Johnny 7*, in onda dal 1963 al 1965, e la fortunata *Johnny sera* del 1966. Il Dorelli conduttore, significativamente, pare conservare nei primi anni di carriera proprio i medesimi tratti esibiti nel corso delle performance sanremesi. Critici e commentatori dell'epoca, infatti, concordano nel vedere in Johnny Dorelli un abile presentatore televisivo con «tutti i numeri per riuscire in un suo *show* personale; sa cantare senza fare le boccacce, ha linea, discrezione, se la cava discretamente come attore, e non gli manca la comunicativa»⁴.

È tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta, in sostanza, che si delinea sempre più l'immagine (veicolata da radio, televisione, cinema ma anche rotocalchi e cineromanzi)⁵ di un «cantante, interprete di canzoni romantiche tradizionali, che lui sussurrava con garbo, il volto triste e gli occhi languidi, il che gli guadagnò il soprannome di “cantante confidenziale”, amato più dai meno giovani che dai giovani»⁶. Al cinema quest'immagine viene fedelmente restituita in film come *La ragazza di piazza San Pietro* (1958) di Piero Costa, *Guardatele ma non toccatele* e *Tipi da spiaggia* (1959) di Mario Mattoli o ancora in *Divorzio alla siciliana* (1963) di Enzo Di Gianni; pellicole nelle quali Dorelli interpreta se stesso all'interno di brevi sequenze che durano il tempo di una canzone, oppure veste i panni di personaggi che gli permettono di intervallare la performance recitativa a quella canora. Seguendo le formule e le tendenze del film-canzone degli anni Cinquanta individuate da Claudio Bioni possiamo tentare di collocare con maggiore precisione l'esperienza cinematografica di Dorelli, le cui esibizioni oscillano sempre tra «il cameo o la “partecipazione straordinaria” da un lato, un ruolo secondario dall'altro»⁷; il Dorelli cantante-divo compare dunque in queste pellicole talvolta «come performer attraverso esibizioni eterogenee innestate nella trama più o meno pretestuosamente», oppure ha un ruolo di secondo piano che gli permette un «accesso alla recitazione»⁸. Come accadrà con molti altri cantanti-divi coevi, inoltre, le prime

¹ Zoppa, 2008: 72.

² Notarnicola, 1958: 3.

³ Greci, 1958: 20.

⁴ V.B., 1963: 8

⁵ Dorelli è una presenza costante sulle pagine di «Grand Hôtel» e negli albi di «Bolero Film». Ricordiamo alcuni titoli apparsi su quest'ultima rivista, tra cui *La ragazza di Sanremo* (1962), *Storia di un re* (1963), *Una ragazza all'acqua e sapone* (1965).

⁶ Lugato, 1966: 20.

⁷ Bioni, 2020: 91-92.

⁸ Bioni, 2020: 92.

prove attoriali cinematografiche di Dorelli vengono puntualmente oscurate e riplasmate dal lavoro di doppiaggio, e così sarà fino al 1967, anno dell'uscita in sala di *Arriva Dorellik* (1967) di Steno.

Non sarà il cinema, dunque, quanto piuttosto la televisione⁹ – e in particolare i due show citati, *Johnny 7* e *Johnny sera* – a mettere fin da subito alla prova il cantante con la recitazione; le trasmissioni da lui condotte, nei ricordi di Dorelli stesso, rappresentano una palestra ineludibile nonché un momento propizio che segna il passaggio definitivo a divo televisivo e ad «attore veramente “impegnato”»¹⁰. Già in *Johnny 7* l'attore-cantante deve cimentarsi con continui travestimenti e fortunate imitazioni che nella successiva *Johnny sera* troveranno ancora più spazio; in quest'ultima trasmissione, infatti, Dorelli «più che in passato, farà l'attore» poiché «quando recita, sembra l'abbiano proprio appurato, piace per davvero: piace quando interpreta qualche macchietta [...]; piace quando declama succosi monologhi; quando, davanti alle telecamere, intreccia una dopo l'altra, divertenti annotazioni di costume»¹¹. Ma questo show sarà fondamentale anche per l'ideazione del già citato *Dorellik*; un anno prima di essere trasposto su grande schermo, infatti, il fortunato personaggio muove i primi passi all'interno di *Johnny sera* come protagonista di un romanzo sceneggiato a puntate ispirato a un *Diabolik* in chiave comica: «più che un eroe, un patetico aspirante tale»¹².

Dialogando apertamente con il contesto culturale dell'epoca, *Dorellik* si inserisce dunque in termini parodici all'interno di una schiera di nuovi eroi negativi e sadici con la “K” finale¹³. Ed è proprio a partire da questo bizzarro eroe in calzamaglia¹⁴, personaggio televisivo-cinematografico strettamente imparentato con i coevi e parodistici Totò diabolicus, o ancor di più con il Sadik interpretato da Walter Chiari nell'episodio di *Thrilling* (1965) diretto da Steno¹⁵, che il Johnny

⁹ Alla prova attoriale e di conduzione su piccolo schermo va poi sommato il lavoro di Dorelli nel teatro leggero, di prosa e nelle commedie musicali di Pietro Garinei e Sandro Giovannini. È in particolare con *Promesse... promesse* (1970), sotto la supervisione dei registi Garinei e Giovannini, che Dorelli affina le sue capacità attoriali: «recita spontaneo, semplice, garbato, è spiritoso, simpatico, e, soprattutto, contenuto come un attore che, ricco d'anni d'esperienza, abbia imparato che il segreto del successo consiste nel non strafare. All'impresa tecnica Garinei e Giovannini hanno aggiunto quella psicologica: caricar Johnny Dorelli di una grande fiducia in se stesso: non baldanza, non spavalderia, ma la coscienza – adorna di modestia – d'una ricchezza di mezzi che, coltivata, potrà fare di lui un piccolo re della commedia musicale». Mosca, 1970: 3.

¹⁰ Dorelli, 1966: 20.

¹¹ Lugato, 1966: 20.

¹² Lugato, 1966: 20.

¹³ Spinazzola, 1985: 316.

¹⁴ Il film è particolarmente significativo per la carriera di Dorelli poiché sembra allontanare definitivamente quest'ultimo dai colleghi cantanti-attori alle prese con i musicarelli. Dorelli, infatti, è l'unico «fra i molti campioni nostrani della musica leggera, al quale il cinema abbia offerto qualcosa di diverso da quelli che in gergo vengono indicati come “film d'allevamento”, ossia sfonati in poche settimane [...] sulla scia d'un grande successo da juke-box. I vari Little Tony, Gianni Morandi, Bobby Solo, Caterina Caselli, Claudio Villa sono apparsi rispettivamente in *Cuore matto*, *In ginocchio da te*, *Una lacrima sul viso*, *Perdono*, *Granada*, *addio*, ecc. Johnny, invece, è stato il protagonista di *Dorellik*, film che ha dato sviluppo alla fortunata macchietta televisiva dell'avventuriero maldestro impegnato in una serie di disavventure che voltano in burla le gesta di certi eroi dei fumetti “neri”». S.G.B., 1968: 65.

¹⁵ Cfr. Monetti, 2012: 162-172.

Dorelli cantante e presentatore televisivo sofisticato sembra tramutare gradualmente la propria immagine. In questa trasformazione paiono giocare un ruolo di primo piano le presenze femminili affiancate con sempre maggiore attenzione al cantante-attore. Sia nel Dorellik televisivo che in quello cinematografico, infatti, l'attrice inglese Margaret Lee accompagna Dorelli incarnando un personaggio nel quale sembra essersi specializzata: la «finta bambola-che-non-pensa. Capace di parlare e cantare con una voce tutta sussurri»¹⁶. L'attrice è soltanto una tra le molteplici donne attratte fatalmente dall'eroe che, però, «non può dedicare più di sette secondi all'amore», come dirà egli stesso nel film di Steno. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, a nostro avviso, si darà sempre maggiore adito all'idea di un divo costantemente accompagnato, sedotto, in taluni casi accerchiato e perfino *perseguitato* da presenze femminili, talvolta richiamate a sé mediante un semplice schiocco di dita, come accade settimanalmente già in *Johnny 7* al momento dell'entrata in scena delle vallette. Un'idea, quella promossa dalla realtà diegetica, che trova un perfetto rispecchiamento anche sul versante privato del divo, il quale viene associato fin dal 1961 a relazioni professionali e amorose con attrici del calibro di Lauletta Masiero, Catherine Spaak e, in anni successivi, Gloria Guida.

Nelle pagine che seguiranno tenteremo di analizzare il fenomeno divistico di Johnny Dorelli seguendo una prospettiva sistemica, che metta in relazione le interpretazioni cinematografiche degli anni Settanta (in special modo nelle commedie erotiche dell'epoca) con la produzione discografica coeva e, più in generale, con i discorsi imbastiti e veicolati dalla critica e dalla stampa. Questo *excursus* metterà in evidenza alcune strategie di adattamento messe in atto dal cantante/attore o dai registi che con lui hanno lavorato, e si soffermerà su alcune tappe ritenute particolarmente significative per il passaggio da cantante confidenziale dell'Italia del boom economico, a “corpo magnetico” della commedia erotica.

II. «IL CANTANTE ROMANTICO CHE FA L'ATTORE COMICO», E VICEVERSA

A nostro avviso il mutamento di rotta dell'immagine cinematografica di Dorelli ha a che vedere in primo luogo con l'“apparizione” della sua voce su grande schermo; *Arriva Dorellik*, oltre a essere il primo film in cui l'attore appare con la propria voce, senza l'ausilio di un doppiatore, è anche la prima pellicola in cui non è *presente una* sua performance canora¹⁷.

Perché la [Margaret] Lee canta, in questa pellicola, e Dorelli no? Semplice: perché Steno è convinto delle qualità di Dorelli come attore comico nuovo, e come tale intende lanciarlo, in una storia alla quale vuol dare un umorismo anglosassone, tale da render simpatico al pubblico il protagonista che, pure, è un assassino di professione.¹⁸

¹⁶ Lugato, 1966: 20.

¹⁷ L'unica eccezione è data dalla canzone di Dorelli *Arriva la bomba*, scritta dagli stessi sceneggiatori del film Castellano e Pipolo e utilizzata per i titoli di testa e coda.

¹⁸ Ceretto, 1967: 13.

La voce di Dorelli non può certo essere un elemento di secondo piano all'interno della costruzione di questo nuovo corpo comico. La voce nasale e flautata, nonché il forte accento milanese e un certo tono indolente e cadenzato, a tratti strozzato, sono tratti distintivi che fanno la loro comparsa in un preciso momento della carriera del cantante-attore, e contribuiscono, a nostro avviso, a rendere quest'ultimo non soltanto corpo ma anche voce inconfondibile del cinema nostrano.

Nessun regista, da *Arriva Dorellik* in poi, pare voler rinunciare¹⁹ o anche soltanto mascherare la "milanesità" indolente di Dorelli, e certamente non vi rinuncia Piero Schivazappa, uno tra i primi registi a vedere nell'attore l'interprete ideale di una tipologia maschile che assiste inerme a un sostanziale ribaltamento dei tradizionali ruoli di genere²⁰. In *Una sera c'incontrammo* (1975) l'attore interpreta Odeon, un pendolare squattrinato della provincia milanese che, all'uscita dalla fabbrica nella quale lavora, si imbatte per caso nella formosa miliardaria Minnie (Fran Fullenwider), un donnone che sovrasta con i suoi 150 kg il gracile e indifeso operaio. La scena della rocambolesca unione dei due protagonisti rende manifesti i già evidenti echi di *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972) di Lina Wertmüller e in special modo della sequenza – attentamente analizzata da Sergio Rigoletto²¹ – dell'incontro tra Mimì (Giancarlo Giannini) e Amalia (Elena Fiore). Dorelli, al pari del Giannini di *Mimì metallurgico*, è una tra le tante presenze maschili del decennio che su grande schermo tentano di gestire dei «corpi femminili mostruosi, spesso incorrendo nella *débâcle*»²²; corpi femminili grotteschi, inadeguati, che «perdi più accampa[no] indebite pretese di soddisfazione e di dominio»²³.

È con la collaborazione con il regista lucano Pasquale Festa Campanile, però, che Dorelli entrerà a pieno titolo all'interno della schiera di personaggi traditi, uomini gelosi, paranoici, adùlteri, inetti (non è forse un caso che l'attore venga scelto per interpretare Zeno Cosini nella miniserie televisiva del 1988 *La coscienza di Zeno*, tratta dall'omonimo romanzo di Italo Svevo); ruoli che da un lato comunicano apertamente con la schiera di maschi deficitari messa in campo già a partire dagli anni Sessanta²⁴, e dall'altro lato aprono il campo a nuovi *topoi*, come quello che vede i protagonisti maschili alle prese con corpi *ab-normi*, sproporzionati, iper-sessualizzati e inaccessibili, come ha sottolineato Giovanna Maina nel suo studio sui personaggi femminili della commedia erotica²⁵.

Complice la scrittura di Piero Chiara, *Dimmi che fai tutto per me* (1976) è in questo senso un film emblematico, che pone al centro dell'attenzione uno dei tanti

¹⁹ Pasquale Festa Campanile, ad esempio, non rinuncia alla parlata milanese del protagonista di *Dimmi che fai tutto per me*, nonostante il regista decida di ambientare la vicenda in Veneto. Il racconto di Piero Chiara *Saluti notturni dal Passo della Cisa* (1987), da cui è tratto il film, è invece ambientato nella provincia parmense. Sebbene la genealogia del romanzo sia complessa e abbia subito diverse correzioni e rimaneggiamenti da parte dell'autore, nel romanzo uscito postumo si legge che il personaggio dell'oculista Salmarani, «poco più che quarantenne, alto, slanciato» ha una «facile parlata della Toscana donde era nativo». Chiara, 1987: 18; Castagnola, 2008: 71-89.

²⁰ Cfr. Rigoletto, 2015: 17.

²¹ Rigoletto, 2015: 80-84.

²² Pezzotta, 2017: 276.

²³ Pezzotta, 2017: 276.

²⁴ Reich, 2004; Manzoli, 2012; Rigoletto, 2015. Per un ampliamento della questione riguardante la rappresentazione della mascolinità nel cinema italiano, in particolare in riferimento all'ipotesi del "superamento dell'inetto", si veda Saponari; Zecca: 2020.

²⁵ Maina, 2015: 109-110. Si vedano anche Creed: 1993 e Rowe, 1995.

individui di provincia «che vorrebbero mille vite in una volta, senza rendersi conto che così facendo non vivono neppure una sola vita»²⁶. Il film di Festa Campanile è esemplare nella rappresentazione di figure femminili che «risultano fortemente vincolate a schemi canonici di ruolo e comportamento, tutti stabiliti in funzione della loro posizione rispetto al maschio»²⁷. I personaggi della moglie (Andréa Ferréol) e dell'amante (Grazia Maria Spina) del dottor Salmarani (Johnny Dorelli), infatti, sono funzionali alla costruzione e reiterazione di un mondo «tradizionale, patriarcale, premoderno, arcaico»²⁸, ma all'interno del quale si insinua un elemento innovativo, che dialoga apertamente con i mutamenti socio-culturali del periodo. Non è dunque un caso che sia proprio Pamela Villoresi, recente scoperta di riviste erotiche come «Playboy» e «Playmen», a vestire i panni (succinti) di una seconda amante; un'amante che rifugge dai cliché tipici della stagione cinematografica passata, quelli che la vorrebbero imbrigliare nel ruolo di seconda (o terza) moglie, per abbracciare piuttosto i canoni femminili proposti dalla coeva commedia sexy²⁹.

In *Dimmi che fai tutto per me* Festa Campanile continua sulla strada battuta da Steno e da Schivazappa e mette nelle sole mani di Dorelli l'intera linea comica del film; una linea che ha tutti i caratteri della *slapstick comedy*³⁰, poiché l'attore viene letteralmente e continuamente aggredito, assalito dalle ignare donne che lo circondano e che inavvertitamente (e fantozzianamente) colpiscono e "danneggiano" a più riprese il suo corpo. Ed è forse anche in questi inconsci e comici "attentati" al corpo dell'uomo che emerge quella «guerriglia»³¹ intrapresa dalla donna ai danni della dominazione maschile. Il culmine di questa tendenza potrebbe essere individuato all'interno di un film poco distante dai casi e dagli anni qui analizzati, ossia *Dio li fa poi li accoppia* (1982). Nel film di Steno, infatti, Dorelli interpreta, non per la prima volta³², un incorruttibile parroco di paese che, dopo aver dedicato la propria omelia allo spaventoso dilagare dei locali notturni e dei cinema a luci rosse, viene fermato da quattro ragazze mascherate e violentato da una di esse.

²⁶ F.T.: 1976, 15.

²⁷ Manzoli, 2012: 185.

²⁸ Manzoli, 2012: 185.

²⁹ Non ci dilunghiamo sul personaggio femminile di Mary, interpretato da Pamela Villoresi, ma ci sembra interessante notare come il corpo nudo dell'attrice venga esibito fin dalla sua prima apparizione nel film. La ragazza americana, tra lo stupore degli astanti, giunge infatti in aeroporto con una maglietta sulla quale è disegnato un corpo femminile nudo, scelta che ci pare particolarmente interessante in relazione ai servizi fotografici apparsi poco prima dell'uscita del film sulla rivista «Playmen» ([s.n.], 1975). Questa esibizione filtrata e fittizia sarà soltanto un'anticipazione delle effettive scene di nudo che porranno al centro l'attrice nel corso del film, tra le quali spicca senz'altro la messa in scena di un vero e proprio servizio fotografico di Villoresi a seno nudo travestita nei modi più bizzarri. Per una disamina delle riviste maschili si rimanda a Maina, 2020 e a Rigola, 2021.

³⁰ Questa peculiarità verrà mantenuta dall'attore anche nella produzione cinematografica, televisiva e teatrale successiva. In occasione della messa in onda della miniserie televisiva *La coscienza di Zeno* (1988) di Sandro Bolchi, ad esempio, il regista afferma che «Dorelli rende quasi poetico il grottesco risolto del suo personaggio: un "Amleto che inciampa", "chaplino", come si diceva quando è uscito il romanzo negli anni '20, o alla Woody Allen, come possiamo dire oggi». Guardamagna, 1987: 98.

³¹ Manzoli, 2012: 191.

³² Si ricordano le fortunate edizioni di *Aggiungi un posto a tavola* di Garinei e Giovannini, che dal 1974 e per tre edizioni vedranno come protagonista Johnny Dorelli.

III. «UNA MAMMA ENORME, UNA MAMMA IN BIANCO».
IL CASO DI *COME PERDERE UNA MOGLIE... E TROVARE UN'AMANTE*

Giovanna Maina ha notato come il corpo femminile mostrato dai diversi sottogeneri della commedia sexy sia contraddistinto da un eccesso corporeo di fondo; un eccesso che, nelle nuove icone promosse dal genere, si traduce spesso in una «trasfigurazione nel divino», ma anche in una «(malcelata) mostruosità costitutiva»³³. Facendo nostro il proposito di Maina di ricercare la sproporzione e l'essenza «*ab-norme*»³⁴ del femminile non soltanto nell'intreccio dei film analizzati ma anche nei diversi apparati che costellano la pellicola stessa, ci sembra utile avviare un discorso attorno a *Come perdere una moglie... e trovare un'amante* di Pasquale Festa Campanile partendo proprio dal manifesto del film (*fig.1*). Una donna nuda dai lunghi capelli rossi tiene in grembo un bambino in pigiama con le riconoscibili fattezze di Johnny Dorelli; un gioco di cornici e sconfinamenti di spazi che potrebbe indurci a scomodare Pere Borrell del Caso ci conferma la sproporzione di un corpo femminile gigantesco, abnorme, che travalica la realtà bidimensionale del manifesto. Una "evasione" che, per certi versi, ricorda quella della giunonica Anita Ekberg dai confini del cartellone pubblicitario nell'episodio felliniano di *Boccaccio 70* (1962) di Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica.

Alberto (Johnny Dorelli), protagonista del film di Festa Campanile, è il dirigente di una ditta che produce latte, aspetto che rende ancor meno peregrino il paragone con il felliniano *Le tentazioni del dottor Antonio*. In seguito alla scoperta del tradimento della moglie, l'uomo diventa letteralmente ossessionato dai seni femminili e inizia ad avere sogni ricorrenti legati esclusivamente al latte. Lo psicanalista dalle evidenti tendenze all'erotomania (altra formula ricorrente del cinema di Festa Campanile) che ha in cura Alberto consiglia a quest'ultimo un periodo di riposo, ma una serie di equivoci e coincidenze farà sì che l'uomo incontri a più riprese e nei luoghi più impensati la giovane e maldestra Eleonora (Barbara Bouchet). Come molti film e romanzi di Pasquale Festa Campanile, anche *Come perdere una moglie... e trovare un'amante* ruota dunque attorno a tematiche tipiche della psicanalisi³⁵ per mettere in scena situazioni e cliché caratteristici della commedia erotica.

Grazie ai documenti del fondo Pasquale Festa Campanile conservato a Torino³⁶ è possibile ricostruire la genealogia del film e, in particolare, ragionare sulle motivazioni che hanno portato il regista ad adoperare precisi cambiamenti. Il titolo iniziale del primo trattamento, ad esempio, porta il nome di *Per non perdere la moglie trovate un amante*, per poi essere cambiato nel secondo trattamento in *Come diventare l'amante della propria moglie*. È interessante notare che entrambi i trattamenti del film, conservati presso il fondo, riprendono

³³ Maina, 2015: 109.

³⁴ Maina, 2015: 110.

³⁵ Se nel *Merlo maschio* (1970) e in *Conviene far bene l'amore* (1975), entrambi di Pasquale Festa Campanile, sono le teorie di Reich a far da padrone, in *Come perdere una moglie... e trovare un'amante* il punto di riferimento principale è anzitutto la vulgata freudiana.

³⁶ Il fondo Pasquale Festa Campanile, conservato nell'archivio del MNC di Torino, comprende un corpus di materiali inediti, sceneggiature, soggetti, carteggi, proposte di progetti ideati o mai realizzati di indubbia rilevanza.



Fig. 1 - Manifesto di "Come perdere una moglie... e trovare un'amante" (1978) di Pasquale Festa Campanile.

molti degli elementi³⁷ dell'intreccio di *Adulterio all'italiana* (1966) dello stesso Festa Campanile, tanto da far apparire l'intera operazione come una sorta di ritorno inconscio alle origini o come un ingabbiamento dell'autore all'interno delle proprie formule e *refrain*.

Nella sceneggiatura finale del film l'intero intreccio viene completamente stravolto, ma ciò che rimane invariato è quello che potremmo definire il vero leitmotiv del cinema di Festa Campanile, ovvero l'idea di una «gelosia ossessiva, maniacale, che spinge i protagonisti delle vicende sulla china di un comportamento paranoico»³⁸. Le diverse modifiche apportate al titolo del film, inoltre, ci sembrano particolarmente interessanti se lette in relazione alle differenti concezioni dell'adulterio femminile immortalate dal cinema italiano tra anni Sessanta e Settanta. *Per non perdere la moglie trovatele un amante* e il successivo *Come diventare l'amante della propria moglie* sono infatti due trattamenti (e titoli) che sembrano dialogare maggiormente con una stagione cinematografica e un contesto sociale passati; non è un caso che in entrambi i casi a emergere con forza sia il *misunderstanding*, l'incertezza del tradimento femminile, in definitiva l'illusione che l'uomo possa controllare le pulsioni della propria consorte trovandole egli stesso l'amante "ideale" e cercando di venire così a patti con un «accessorio inalienabile del matrimonio»³⁹: le corna. Questo progetto iniziale dialoga perfettamente con casi esemplari della commedia all'italiana come *Il magnifico cornuto* (1964) di Antonio Pietrangeli o lo stesso *Adulterio all'italiana*, film nei quali emerge l'idea di un controllo assoluto da parte dell'uomo anche sulle dinamiche del tradimento della propria consorte⁴⁰. *Come perdere una moglie... e trovare un'amante*, mettendo in scena il fallimento del tentativo di mantenere intatti i confini della coppia, si dimostra invece in aperto dialogo con il contesto coevo; se infatti nel trattamento iniziale il tradimento è un qualcosa di non rappresentabile ed è soltanto immaginato e temuto dal protagonista, nella sceneggiatura finale e nel film si lascia invece spazio all'adulterio perpetrato dalla moglie e dall'idraulico, scoperto in flagranza da Alberto sotto la doccia, in piena linea con i dettami e i cliché della commedia erotica.

³⁷ Il trattamento iniziale del film è una sorta di "caccia all'amante" messa in atto da un marito ossessionato dalla possibilità che la moglie lo tradisca. Il protagonista del progetto, Alberto, è vittima di un blocco che gli impedisce di avere rapporti sessuali con la moglie a causa della paura di un possibile tradimento. «Le corna sono un accessorio inalienabile del matrimonio; nel subconscio ogni marito sa che prima o poi arriveranno; come la morte, aggiunge lugubramente» l'ennesimo psicanalista immaginato da Festa Campanile, al quale ribatte Alberto: «certo, se mi faccio tradire subito (non solo) mi tolgo il pensiero, ma se sono io stesso a organizzare la cosa posso trarne tutti i vantaggi. Posso scegliere l'uomo (più mediocre e meno pericoloso)». *Per non perdere la moglie trovatele un amante*. Trattamento di Pasquale Festa Campanile, Renato Ghiotto e Ottavio Jemma, s.d., PQFC0013.

³⁸ *Per non perdere la moglie trovatele un amante*. Trattamento di Pasquale Festa Campanile, Renato Ghiotto e Ottavio Jemma, s.d., PQFC0013.

³⁹ *Come diventare l'amante della propria moglie*. Scaletta di lavoro, trattamento con inserti e correzioni manoscritte, s.d., PQFC0014.

⁴⁰ Va ricordato inoltre che entrambi i film citati appartengono a un'epoca in cui l'adulterio del marito viene riconosciuto come causa di separazione «soltanto quando correvano circostanze tali da rendere il fatto gravemente ingiurioso nei confronti della moglie, mentre se a tradire era quest'ultima non era neppure necessario provare la congiunzione carnale e si poteva arrivare alla condanna anche quando il còrreo veniva assolto o quando non c'era stata nessuna congiunzione carnale». Sorcinelli, 2006: 133.

Nel film di Festa Campanile la presenza di Dorelli non si limita alla realtà diegetica, ma si inserisce anche all'interno della colonna sonora. La canzone *Golosona*, inclusa all'interno del peculiare album *Giorgio* (1978), accompagna infatti i titoli di testa del film e rappresenta a tutti gli effetti una parentesi stravagante all'interno della produzione discografica di Dorelli. Abbandonate completamente le sembianze di «chansonnier natalizio dalla voce che scende dalle stelle»⁴¹, il cantante sfoggia la propria voce senza mascherare il proprio accento ma, al contrario, esibendolo.

L'intero album *Giorgio* è in realtà un caso molto interessante. Oltre alla già citata *Golosona*, infatti, l'album contiene canzoni come *Di culinaria*⁴², arrangiata da Vince Tempera, o la meno scanzonata *Giorgio*, musicata da Pino Donaggio. Quest'ultima, in particolare, racconta la storia di un tipografo che viene ricoverato in ospedale, nel reparto di neurologia, probabilmente a causa delle sue turbe sessuali. L'uomo, infatti, è costretto da infermieri e dottori a fornire «giornaletti porno» che vengono prontamente ricompensati con «doppie cene» e trattamenti di favore:

Come dicevo stavo in tipografia / e si sa me la vedevo anche un po' mia / ma le mie mani non sono più le stesse / io sono Giorgio, quello che di qua non esce / oggi è un nuovo giorno e l'ospedale cresce / giornata porno, mangio tutto e cammino bene / l'ospedale ha detto che mi tiene / l'indirizzo buono te l'ho scritto è questo qua / neurologico stanza a destra 2A / neurologico stanza a destra 2A. / Eppure io prima ero normale / stampavo quasi metà del giornale / "Il Corriere" e poi un altro "La notte" / staccavo il turno ero là dalle sette / stampavo giusto ed ero lì.⁴³

Il tipografo Giorgio pare dunque costretto dai mutamenti dell'industria culturale – e nello specifico quella editoriale – degli anni Settanta a maneggiare e a stampare nuovi oggetti di carta; è un uomo, in sostanza, che partecipa attivamente e subisce «sulle proprie mani» gli effetti di quella «liberalizzazione dell'hardcore in campo editoriale, che avrebbe segnato la progressiva scomparsa (o la riconversione) di una produzione di fatto soft»⁴⁴.

Il testo della canzone di Dorelli avrebbe potuto dare certamente ottimi spunti a Pasquale Festa Campanile; il personaggio di Giorgio, che significativamente porta lo stesso nome del cantante, potrebbe essere infatti uno di quei numerosi «merli maschi» portati su grande schermo dal regista lucano, un parente stretto di quegli uomini che portano i segni e le ferite dei mutamenti legati ai costumi sessuali.

⁴¹ Bolchi, 1987: 98.

⁴² La canzone, che con ogni evidenza gioca su doppi sensi e ironici ammiccamenti, ricorda per certi versi l'operazione portata avanti da Tognazzi in anni non troppo distanti. L'attore cremonese, infatti, attraverso un'altra canzone parimenti ricca di doppi sensi come *Maionese*, alimenta una «congerie di fenomeni autorappresentativi» che richiamano diversi aspetti legati alla sua ricezione, primi tra tutti la sua passione per la cucina e per le donne. Rigola, 2019a: 209.

⁴³ La canzone *Giorgio* è scritta da Danilo Franchi e Roberto Dané, le musiche sono di Pino Donaggio e l'arrangiamento è di Ruggero Cini.

⁴⁴ Maina, 2020: 39.

IV. CONCLUSIONI

Attraverso questo breve – ma speriamo esaustivo – *excursus* negli anni più prolifici della carriera di Johnny Dorelli, abbiamo tentato di mostrare il decisivo cambiamento di rotta che ha portato il cantante ad abbandonare i panni del crooner e del giovane cantante confidenziale dal volto pulito, per vestire gradualmente quelli di interprete della commedia erotica (ma non solo) degli anni Settanta. All'interno di questo discorso gioca certamente un ruolo di primo piano la vita privata di quella che possiamo definire a tutti gli effetti una *celebrity* dello spettacolo italiano. Le già citate relazioni con Masiero, Spaak e in ultimo Guida, spesso raccontate e immortalate sulle pagine di rotocalchi e quotidiani, hanno un peso specifico evidente all'interno della carriera dell'attore. Dorelli, infatti, ha spesso lavorato con le proprie compagne al cinema, a teatro e nell'ambiente discografico, contribuendo dunque attivamente alla costruzione e all'indirizzamento della propria immagine divistica.

Sarebbe in ultimo interessante sviluppare il discorso imbastito in queste pagine e spingerlo oltre i confini temporali del nostro saggio, poiché è proprio nel 1979 che Dorelli incontra la (ancora attuale) compagna Gloria Guida. Il rapporto con uno dei corpi-simbolo della commedia erotica, «corpo desiderato, spiato, osservato in modo conturbante»⁴⁵ dentro e fuori dalla diegesi, non può che complicare ulteriormente le questioni qui brevemente messe in campo, ma ci porterebbe ad affrontare tematiche, contesti, luoghi di un'Italia del tutto differente.

⁴⁵ Rigola, 2019b: 152.

Tavola
delle sigle

CGD: Compagnia Generale del Disco
 LP: Long Playing
 MNC: Museo Nazionale del Cinema

Riferimenti
bibliografici**Bisoni, Claudio**

2020, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Bolchi, Sandro

1987, "Johnny è un po' Sinatra, un po' Lemmon", «Corriere della Sera», 26 marzo.

Castagnola, Raffaella

2008, *Un'ipotesi cinematografica per i "Saluti notturni dal Passo della Cisa"*, in Federico Roncoroni, Mauro Gervasini (a cura di), «Come il maiale»: Piero Chiara e il cinema, Marsilio, Venezia 2008.

Ceretto, Alberto

1967, *Margaret Lee promossa attrice farà "Questi fantasmi" con Sofia*, «Corriere della Sera», 12-13 maggio.

Chiara, Piero

1987, *Saluti notturni dal Passo della Cisa*, Mondadori, Milano.

Creed, Barbara

1993, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London/New York.

Dorelli, Johnny

1966, *Confesso: ma che fatica questa volta!*, «Radiocorriere TV», a. XLIII, n. 17, 24 aprile.

F.T.

1976, *Questo Dorelli vale miliardi*, «Corriere della Sera», 14 ottobre.

Greci, Luigi

1958, *L'ottavo festival della canzone italiana a Sanremo*, «Radiocorriere TV», a. XXXV, n. 6, 9 febbraio.

Guardamagna, Dante

1987, *Zeno con coscienza nel lavoro di Sandro Bolchi*, «Radiocorriere TV», a. LXIV, n. 45, 8 novembre.

Lugato, Giuseppe

1966, *Una bambola bionda nuova di zecca per Johnny edizione '66*, «Radiocorriere TV», a. XLIII, n. 17, 24 aprile.

Maina, Giovanna

2015, *I nuovi mostri? Il corpo delle donne nell'erotico italiano degli anni '70*, in «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», a. XI, n. 11.

2020, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano/Udine.

Manzoli, Giacomo

2012, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma.

Monetti, Domenico

2012, *Nerosubianco: quando il cinema pop incontrò il fumetto*, in Stefano Della Casa, Dario E. Viganò (a cura di), *Pop Film Art*, Edizioni Sabinae, Roma 2012.

Mosca, Giovanni

1970, *Chiave magica*, «Corriere d'Informazione», 21-22 ottobre.

Notarnicola, Vittorio

1958, *La piccola storia d'amore di Modugno e la sua canzone*, «Corriere d'Informazione», 3-4 febbraio.

Pezzotta, Alberto

2017, *Il vaso di Pandora. Buone notizie di Elio Petri e la rappresentazione della sessualità nel cinema italiano degli anni '70*, «L'Avventura», a. III, n. 2, luglio-dicembre.

Reich, Jacqueline

2004, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Rigola, Gabriele

2019a, *Ménage all'italiana. Ugo Tognazzi e le dinamiche di rapporto tra i sessi, tra cinema, identità maschile e discorsi sociali*, 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.

2019b, *Il comune senso del pudore. Commedia erotica familiare, sessualità e ruoli di genere nella società degli anni Settanta*, «Cinema e Storia», numero speciale *The Other Side of the Seventies. Media, politica e società in Italia*.

2021, *Homo eroticus. Cinema, identità maschile e società italiana nella rivista «Playmen» (1967-1978)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Rigoletto, Sergio

2015, *Masculinity and Italian Cinema: Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

Rowe, Kathleen

1995, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin.

[s.n.]

1975, «Playmen», a. IX, n. 8, agosto.

S.G.B.

1968, *Johnny musical*, «Radiocorriere TV», a. XLV, n. 4, 21 gennaio.

Saponari, Angela Bianca; Zecca, Federico

2020, *Oltre l'inetto? Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Milano.

Sorcinelli, Paolo

2006, *Avventure del corpo. Culture e pratiche dell'intimità quotidiana*, Mondadori, Milano.

Spinazzola, Vittorio

1985, *Da «Grand Hôtel» a «Diabolik»*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Il successo letterario*, Unicopli, Milano 1985.

V. B.

1963, *Johnny 7: uno show all'acqua di rose*, «Corriere della Sera», 9 agosto.

Zoppa, Maria Cristina

2008, *Nel blu dipinto di blu: Modugno, 1958 "Volare" e il sogno impossibile*, Donzelli, Roma.

ALBERTO CAVALLONE TRA DIVULGAZIONE, MERCIFICAZIONE E PROVOCAZIONE

Alberto Pezzotta (Università IULM)

The work of Alberto Cavallone has never been properly studied by scholars. His low budget flicks had occasionally a little commercial success from 1968 (“Le salamandre”) to 1978 (“Blue Movie”). They deal with controversial topics – from homosexuality (both male and female) to decolonization – and show high ambitions and the explicit influence of Pasolini, Makavejev, Bataille and Fanon. Although overlooked by critics of their times for the cheap production values and the ambiguous exploitation of violent and sexual images, these movies show how certain themes could reach genre cinema, where a director like Cavallone could quote and remix highbrow culture with a baffling freedom.

KEYWORDS

Sexuality; Homosexuality; Genre cinema; Pier Paolo Pasolini; Georges Bataille

DOI

10.13130/2532-2486/14199

Alberto Cavallone (1938-97) occupa un posto marginale nella storia del cinema italiano, e finora la sua riscoperta ha interessato solo la cinefilia extra-accademica che si occupa di cinema di genere italiano. Quest’ultima ha trovato nel regista milanese le tematiche che costituiscono una sua ragione identitaria; e il suo corpus di film consistente ma disperso, spesso di difficile reperibilità, ha alimentato *quêtes* impossibili e passioni filologiche¹. Il regista è stato riscoperto dopo un lungo periodo di oblio dalla rivista «Nocturno Cinema» a partire da una torrenziale intervista realizzata poco prima della sua morte: divertente, affabulante ma anche piena di imprecisioni e omissioni². La stessa rivista ha continuato, nel corso degli anni, a occuparsi del regista, con ritrovamenti di inediti e di film di cui lo stesso regista non aveva voluto parlare. Su YouTube oggi è facile trovare film di Cavallone, si tratti di copie di DVD e di VHS o di riversamenti, di dubbia legalità, di pellicole conservate nella Cineteca nazionale e in precedenza invisibili. Lo scopo di questo intervento non è però spezzare una lancia a favore della rivalutazione di un autore ancora semisconosciuto, che in vita fu oggetto di

¹ Un esempio di questa filologia dal basso è la versione “integrale” di *Zelda* (1974) che circola nel mondo dei collezionisti, e che qualcuno ha realizzato cucendo insieme copie di origine diversa.

² Pulici; Gomasasca, 1997. Dopo la stesura di questo intervento è uscito un ampio e documentato saggio biografico sul regista (Pulici, 2020), che completa le analisi precedenti (Curti, 2018).

interventi critici sporadici e spesso sul filo della stroncatura. Piuttosto, si intende dimostrare l'interesse e la rilevanza della sua opera (nei limiti cronologici di questa ricerca) rispetto all'ampliamento della rappresentazione della sessualità, alla circolazione di temi non convenzionali e alla diffusione di temi legati alla cultura alta in un cinema marginale e di genere.

Evitando di usare gli strumenti di un autorialismo ingenuo, nel tentativo di ricostruire un contesto bisogna chiedersi innanzitutto da che punto di vista avvicinare il cinema del regista di *Spell - Dolce mattatoio* (1977). Il suo non è cinema popolare, dato che in genere non gode di incassi ingenti, e per di più esibisce ambizioni intellettuali. Non è neanche un cinema medio³, dato che non dialoga con un ampio pubblico e non sfoggia la confezione accurata di film come quelli di Bolognini, Patroni Griffi, Samperi, Festa Campanile. È un cinema periferico, ai margini del mercato e spesso ignorato dalla critica. Ma, analogamente a quanto fa il cinema medio, prende e divulga temi e soluzioni iconografiche del cinema dei grandi autori; spesso li estremizza; e a volte anticipa, sperimenta, fa da apripista.

Per capire l'iter di Cavallone occorre accennare alla sua formazione nella Milano degli anni Sessanta. All'inizio del decennio, il giovane aspirante regista, che aveva studiato recitazione all'Accademia dei Filodrammatici, assembla con fatica un documentario sull'Algeria, *La sporca guerra* (1959?), proiettato al Premio dei Colli di Este nel 1963. Del film rimangono solo i testi del commento di Giovanni Arpino (all'epoca fresco del successo editoriale di *La suora giovane*), pubblicati, su «Cinema Nuovo»⁴. Giovanni Grazzini, nell'unica recensione reperita, parla di «ottimi spunti affondati in una goffa demagogia pacifista»⁵.

In seguito Cavallone realizza, con una produzione indipendente sui processi ai nazisti in Germania cui avrebbe contribuito Davide Lajolo, *Lontano dagli occhi* (1964). Del film rimane solo la sceneggiatura⁶, dove viene trattato esplicitamente il rapporto tra il nazismo e il capitalismo della Germania postbellica: una tesi discussa nella storiografia dell'epoca⁷ e che, dopo qualche anno, si ritrova in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini. *Lontano dagli occhi* rimane però inedito. Il tentativo da parte di Cavallone di fare un cinema impegnato si scontra con l'impossibilità di trovare solidi assetti produttivi e distributivi. Dopo aver cercato invano di rimontare i film precedenti per dare loro forma commerciabile⁸, il nome di Cavallone si trova in contesti *mainstream*: come regista di un curioso musicarello semiparodico per la RAI, *Z2 Operazione Circeo* (1966), riemerso solo di recente; e come cosceneggiatore di *Per amore... per magia* (1967) di Duccio Tessari e (non accreditato) di *La tenda rossa* (1969) di Michail Kalatozov.

Cavallone esordisce finalmente in sala con *Le salamandre* (1969): un film poverissimo, girato in 16mm gonfiati a 35mm, con dialoghi vistosamente inventati in sede di doppiaggio (giudicati «agghiaccianti» da Ugo Casiraghi⁹) e un disinvolto

³ Si usa questo termine nell'accezione di prodotto «realizzato con sicuro polso narrativo e linguistico, sufficientemente carico di umori e fermenti contemporanei, ma anche di soluzioni narrative di forza spettacolare» (Micciché, 1980: 219).

⁴ Arpino, 1964: 65-68.

⁵ Grazzini, 1963: 11.

⁶ Pezzotta, 2004: 42.

⁷ Un punto di arrivo di queste discussioni è Collotti, 1968.

⁸ Per il rimontaggio di *Lontano dagli occhi*, intitolato *N come negrieri*, cfr. Curti, 2017: 164.

⁹ Casiraghi, 1969.

uso del *found footage* (sequenze di fucilazioni in Algeria, probabilmente riprese da *La sporca guerra*). Con un costo dichiarato di 23 milioni di lire, ne incassa 492. Il suo *selling point* è la promessa di epidermidi femminili nude, quale è evidente dal manifesto, e il soggetto pruriginoso: un rapporto saffico e interrazziale tra una fotografa bianca, Ursula, interpretata da Erna Schurer (Emma Costantino), e una succube modella afroamericana, Uta (Beryl Cunningham), complicato dall'arrivo del francese Henri Duval, interpretato da Anthony Vernon (Antonio Casale), probabilmente coinvolto in passato nella guerra d'Algeria. Il titolo fa il verso a quello altrettanto *animalier* del più prestigioso *Les Biches - Le cerbiatte* (1968) di Claude Chabrol dedicato a un rapporto omosessuale tra donne, ed esce in contemporanea con *Nerosubianco* (1969) di Tinto Brass, in cui il rapporto interrazziale è eterosessuale. Se in passato il tema dell'omosessualità femminile era stato affrontato in modo esplicito nel cinema italiano solo da *La fuga* (1965) di Paolo Spinola, nel 1969 escono, con incassi decisamente minori, anche *Lesbo* di Edoardo Mulargia e *Le altre* di Renzo Maietto. Di fatto *Le salamandre*, per gli standard odierni, è allusivo e timido; all'epoca, il tema e le contenute nudità risultano comunque sufficienti a creare un certo scalpore, quale è testimoniato da tracce di una sua permanenza nella memoria collettiva¹⁰.

Il successo di *Le salamandre* si spiega anche con il contesto. Il biennio 1968-69 registra un epocale allargamento del rappresentabile cinematografico in rispondenza a un allentamento delle maglie censorie: una seconda, grande rivoluzione, dopo quella innescata all'inizio del decennio da *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini. Film come *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini, *La matriarca* (1968) di Pasquale Festa Campanile, *Grazie zia* (1968) di Salvatore Samperi, *Metti, una sera a cena* (1969) di Giuseppe Patroni Griffi, *Una ragazza piuttosto complicata* (1969) di Damiano Damiani, *L'assoluto naturale* (1969) di Mauro Bolognini, sono esempi di come tanto il cinema d'autore quanto il cinema medio esplorino temi fino a poco tempo prima impossibili da portare sullo schermo, ottenendo quasi sempre ottimi risultati commerciali, malgrado siano tutti vietati ai minori di 18 anni. Questa sessualizzazione del cinema riguarda anche le produzioni minori e gli incassi sono in proporzione: se *Teorema* incassa 915 milioni di lire, l'assai meno audace *La rivoluzione sessuale* (1968) di Riccardo Ghione, di cui è protagonista un improbabile seguace di Wilhelm Reich, ne incassa 209¹¹.

Nelle conferenze stampa che nel 1968 annunciano la lavorazione di *Le salamandre*, in origine intitolato *C'era una bionda*, il lato erotico viene messo in ombra da quello politico, come se Cavallone tenesse a essere fedele all'ispirazione delle sue opere semisconosciute degli anni precedenti. Su «Il Giorno» si legge che il film d'esordio del regista «affronta di petto problemi decisamente impegnati. Sotto il titolo apparentemente frivolo [...] verranno dibattuti infatti i temi della rivolta delle popolazioni di colore contro la segregazione razziale e dell'incapacità della società europea di risolvere i più gravi problemi del momento». Cavallone afferma che

¹⁰ In *I vizi morbosi di una governante* di Filippo Walter Ratti (distribuito nel 1977 ma girato nel 1973) i personaggi compiono una specie di gioco dei mimi a sfondo erotico: i film da indovinare sono *Arancia meccanica* e *Le salamandre*.

¹¹ I dati sugli incassi sono tratti da Baroni, 1995-1999.

la ragazza di colore in un solo giorno ripercorre il cammino fatto dalla sua razza. Dallo schiavismo alla consapevolezza dello schiavismo, dall'integrazione alla ribellione. Uta sentirà il bisogno di capovolgere la sua situazione e nel finale che non desidera rivelare metterà in pratica l'unico sistema capace di permettere alla gente di colore di risolvere i problemi della segregazione razziale.¹²

In seguito Cavallone citerà esplicitamente *I dannati della terra* di Frantz Fanon, tradotto in italiano nel 1962, come fonte di ispirazione¹³.

Nel finale Uta uccide Ursula e Duval, prima di una coda metacinetografica che il citato Casiraghi taccia di godardismo di riporto. Ma ancora più sorprendente è il *flashback* iniziale in cui, per spiegare perché Uta sia traumatizzata dal razzismo, la si vede testimone della castrazione di un nero da parte di tre bianchi. La sequenza, ovviamente non esplicita ma per l'epoca abbastanza cruenta, anticipa l'installazione *Five Cars Stud* di Edward Kienholz, che fa scalpore a Documenta 5 di Kassel nel 1972, dove una banda di razzisti (rappresentata da manichini mostruosi a grandezza naturale) sta castrando un nero. Di certo è inedita nel cinema italiano, tanto che l'anonimo recensore del «Corriere della Sera» usa una perifrasi eufemistica parlando di «mutilazione selvaggia di un giovane negro»¹⁴. Al tempo stesso in questa sequenza si vedono i prodromi di una ricerca dello *shock*, dell'immagine estrema improntata al sadismo, che nella produzione successiva del regista avrà sempre più spazio.

Quando il film esce, il paratesto privilegia però l'aspetto erotico a scapito di quello politico, costruendo l'immagine di un film trasgressivo. In un trafiletto del «Corriere d'Informazione» dedicato ad attualità dal mondo del cinema, si legge:

Per la prima volta la definizione di «film di genere erotico» viene adottata ufficialmente da una casa cinematografica italiana per indicare agli esercenti e al pubblico il carattere di un proprio lavoro. La società Paris Etoile ha usato questa definizione per cinque film del listino tra cui *Le salamandre*.¹⁵

Come spesso avviene all'epoca, riviste per soli uomini propongono servizi fotografici che contengono materiale più osé rispetto a quello del film. Succede per *L'assoluto naturale* e succede anche per *Le salamandre*: sul numero 2 di «New Cinema», nel 1969 appare un servizio in cui Erna Schurer fotografa Beryl Cunningham (nuda e coperta da disegni "tribali"), con ovvio rimando all'immagine già celebre di *Blow-Up* (1967) di Michelangelo Antonioni, in cui David Hemmings aggredisce con l'obiettivo la modella Verushka¹⁶.

L'anno dopo Cavallone viene intervistato dalla stessa rivista. In copertina compare lo strillo: «Cavallone tra sesso e politica». Ma nell'articolo il regista mette le mani avanti, rivendicando la priorità del tema politico. E si spinge a dichiarare:

¹² [s.n.], 1968.

¹³ Pulici; Gomarasca, 1997: 47.

¹⁴ [s.n.], 1969b: 6.

¹⁵ [s.n.], 1969a: 13.

¹⁶ L'immagine è definita «coito fotografico» nell'inserto illustrato di Boarini, 1974.

Credo di avere smitizzato il sesso come strumento della rivoluzione. Molti hanno avuto l'illusione che, sessualizzando al massimo i loro film o romanzi, o che altro, fosse possibile scandalizzare i borghesi e impiantare una società nuova. Mostrando invece l'aridità profonda del rapporto sessuale, io credo di avere dato una mano a capire che la libertà sessuale è solo una parte della vera libertà. [...] Il rapporto sessuale è di per sé schiavizzante, nel caso dell'omosessualità è anche un rapporto sterile.¹⁷

Sarebbe eccessivo richiamare le successive argomentazioni di Pasolini sulla «liberalizzazione sessuale [...] brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza», e sull'«odio» che di conseguenza gli suscitano i corpi¹⁸. Ma è evidente che Cavallone avverte la contraddizione tra il desiderio di libertà espressiva, le necessità commerciali e i messaggi politici; una contraddizione che, come si vedrà tra poco, comincia a rinfacciargli la critica. Significativamente, le pagine della rivista sono tappezzate di foto di scena con donne nude tratte da *Le salamandre* e da *Dal nostro inviato a Copenaghen*, appena uscito nel maggio 1970.

Nell'intervista il regista esibisce anche i suoi riferimenti: Carmelo Bene (l'unico che sappia svolgere un'opera di «stimolamento del pubblico»¹⁹), Luchino Visconti, Jean-Pierre Mocky. Critica, come si faceva dall'estrema sinistra, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri²⁰. E ha un occhio di riguardo per Antonioni, anche se si dichiara deluso da *Zabriskie Point* (1968). Il successivo *Dal nostro inviato a Copenaghen* (1970, 90 milioni di incasso) ha un titolo che fa pensare a un reportage nella capitale dell'industria del sesso con lo stile di un *mondo movie*; ma il punto di vista, inconsueto, è quello due disertori americani che hanno compiuto stragi in Vietnam; uno di essi diventa un attore *hard*, l'altro impazzisce. Il film si guadagna l'attenzione, per quanto assai critica, di Giovanni Grazzini, Tullio Kezich e Alberto Moravia²¹. Il primo, il più feroce dei tre, parla di «inverecondo intruglio» dove il regista «continua imperterrito sul torbido canale del film porno-politico, dove l'ideologia di sinistra vuole fare da alibi a un pacchiano sfruttamento dei temi più di moda»²².

Al di là del fatto che nel film di Cavallone di letteralmente pornografico non c'è nulla e che l'allettamento pruriginoso è contenuto (i magri incassi ne sono la prova), tali argomentazioni si ritrovano nella recensione che «l'Unità» dedica ad *Afrika* (1973, 246 milioni di incasso): un film dove la rappresentazione di una sessualità non convenzionale torna ad avere un ruolo di primo piano, diventando da questo momento una costante e una specie di marchio di fabbrica del regista²³. Luciano Pini individua un elemento di continuità autoriale, ma vi attribuisce un segno negativo: «Gli ingredienti sessuali sono i veicoli preferiti da

¹⁷ Bendazzi, 1970: 51.

¹⁸ Pasolini, 1975: 600.

¹⁹ Bendazzi, 1970: 49.

²⁰ Pirro, 2001: 70.

²¹ Grazzini, 1970: 15; Kezich, 1977: 157-158; Moravia, 1971: 865-867.

²² Grazzini, 1970: 15.

²³ Prima di *Afrika* Cavallone realizza *Quickly ...spari e baci a colazione* (1971), un innocuo *spy-movie* semiparodistico. È l'unico film del regista a ottenere un visto «per tutti», ma non risulta iscritto al Pubblico registro cinematografico. Verrà distribuito in VHS.

Alberto Cavallone per contrabbandare le sue idee “politiche”²⁴. L’argomentazione è tanto capziosa quanto incalzante: da una parte insinua che non sia accettabile usare temi sessuali per un discorso politico serio; dall’altra l’uso delle virgolette e le scelte lessicali implicano che le idee di Cavallone abbiano ben poco di politico. Sullo sfondo si intravedono tesi diffuse tra intellettuali di matrice diversa in un’epoca di industrializzazione della sessualità: la distinzione tra «erotismo militante ed erotismo di consumo, cioè tra la liberazione sessuale e la liberalizzazione sessuale»²⁵; la condanna della «falsa liberalizzazione, voluta in realtà dal nuovo potere riformatore permissivo»²⁶; la rilettura di Adorno e Horkheimer per denunciare che «l’erotismo diventa materia di spettacolo quotidiano e merce comune dell’industria culturale»²⁷.

Il messaggio che Cavallone vuole comunicare non è comunque molto lontano da queste tesi. «Il sesso è meglio della rivoluzione. Con il sesso la gente non pensa, crede di essere libera. Viviamo in una società affamata di tette!» afferma il regista di un film porno (un’altra figura all’epoca inedita) in *Dal nostro inviato a Copenhagen*. Cavallone intende denunciare il sesso «come nuovo oppio dei popoli» e la pornografia come «strumento di potere e prevaricazione»²⁸; ma il fatto che ciò avvenga in un film percepito come commerciale e confezionato in modo semidilettantesco priva di autorevolezza il suo discorso.

Anche in *Afrika* Cavallone non descrive una falsa liberazione (come poteva essere, caso mai, quella dei film del filone erotico-esotico inaugurato da *Bora Bora* [1968] di Ugo Liberatore), ma una liberazione mancata o impossibile. Il protagonista è il pittore Philip Stone (Ivano Staccioli), in crisi con la moglie, che si scopre omosessuale innamorandosi del suo giovane segretario Frank (Andrea Traglia); questi si fa operare per cambiare sesso e dare un’apparenza più “accettabile” alla relazione, ma è destinato a una fine tragica: si suicida, aiutato (e in parte costretto) dalla sorella perbenista. Il tutto si svolge in Etiopia, in una cornice di violenze che richiama il cinema di Gualtiero Jacopetti, ma è ribaltata di segno: i neri commettono atrocità, certo, ma perché l’hanno imparato dagli ex colonizzatori bianchi. La descrizione della crisi del maschio occidentale si intreccia con la denuncia della sua “civiltà”. E, come nei film precedenti, la ricerca di radicalità convive con lo shock, che funziona sia come elemento di attrattiva spettacolare sia come provocazione antiborghese. In questo caso il pezzo forte è una sgradevole e inedita sequenza di stupro omosessuale di gruppo, inflitto a Frank a scopo “rieducativo”, che fa pensare addirittura al successivo *Spetters (Spruzzi)*, 1980) di Paul Verhoeven.

A partire da *Zelda* (1974, 395 milioni di incasso) cominciano a comparire altri riferimenti culturali. Il film è dedicato nei titoli di testa «a George [sic] Bataille», uno scrittore che circolava da tempo nella cultura e nel cinema italiano²⁹ e che era stato oggetto di un adattamento nel 1973 (la produzione italo-belga *Simona*

²⁴ Pini, 1974.

²⁵ Cosulich, 1974: 127.

²⁶ Pasolini, 1974: 263.

²⁷ Zolla, 1974: 200-201.

²⁸ Curti; Di Rocco, 2012: 87.

²⁹ *L’erotisme* di Georges Bataille viene tradotto per la prima volta dalla casa editrice milanese SugarCo nel 1962. Giulio Questi ha parlato di un’ispirazione a Bataille per *La morte ha fatto l’uovo* (1968) (Questi, 2014: 88 e 92). Elio Petri, negli stessi anni, pensa di ispirarsi a *L’Abbé C.* (Curti, 2019: 154).

di Patrick Longchamps, una versione castigata di *Histoire de l'œil* (*Storia dell'occhio*). Bataille non è citato direttamente, anche se la trama di *Zelda* – coppie in crisi, scambi assortiti e omicidi in un ambiente borghese – echeggia vagamente *Le bleu du ciel* (*L'azzurro del cielo*). Cavallone cerca piuttosto di evocare lo spirito e i temi dello scrittore francese nei dialoghi, («Da me vuoi sogno e realtà, Christian» «Né l'una né l'altra. Tu mi darai solo della merda e la morte») e nelle sequenze erotiche: come l'amplesso interrazziale su una tomba, o il finale onirico con un'orgia ambientata in una specie di aldilà. Cavallone recepisce da Bataille sia il tema, ormai diventato proverbiale, del legame tra *eros* e *thanatos*, sia quello dell'«osceno» come «squilibrio», «uscita da una condizione dei corpi corrispondente al possesso di sé, alla padronanza del proprio io», «ricerca di una possibile totalità dell'essere»³⁰; lo evidenziano tutte le recensioni dell'epoca, che peraltro sottolineano i limiti tecnici e di recitazione³¹.

Cavallone torna su questi temi nei film successivi, i più ambiziosi e audaci. Purtroppo *Il dio selvaggio* – *Maldoror*, girato nel 1975 in Cappadocia, nelle stesse *locations* di *Medea* (1970) di Pasolini, arriva a un primo montaggio ma risulta inedito e perduto; ne rimane solo la sceneggiatura³². Anche in questo caso il riferimento a Lautréamont pare andasse inteso in senso più ideale che letterale; e anche in questo caso l'evocazione dello scrittore francese ha un precedente nel cinema italiano, da parte di Pasolini³³.

Nel 1977 esce quello che, grazie anche a due edizioni *home video*³⁴, è diventato il film più facilmente reperibile del regista: *Spell* (*Dolce mattatoio*), rititolato a pochi mesi dall'uscita *L'uomo, la donna e la bestia*, sull'onda lunga del successo di *La bête* (*La bestia*, 1975) di Walerian Borowczyk. I risultati al botteghino (230 milioni) sono probabilmente deludenti rispetto a una produzione meno povera del solito. L'ispirazione surrealista è evidente fin dal manifesto, che cita la creatura mostruosa del celebre dipinto *L'ange du foyer* (1937) di Max Ernst (*fig. 1*). Il film è giocato su una giustapposizione tra riprese semidocumentaristiche di un paese del Lazio, Castelnuovo di Porto, emblematico di una civiltà contadina-cattolica ormai omologata al consumismo (una lotteria parrocchiale ha come premio un televisore) e le forze dell'eros e della follia scatenate dall'arrivo di un visitatore: un ovvio richiamo a *Teorema* di Pasolini, e l'ennesima traccia di un costante confronto di Cavallone con un modello alto.

Uno dei personaggi (interpretato da Martial Boschero) è un intellettuale comunista in crisi che vive in una casa tappezzata di riproduzioni di classici dell'eroticismo novecentesco (Egon Schiele, Pierre Molinier, René Magritte, Hans Bellmer) e si dedica a collage macabri ed erotici, in una specie di versione pop del libro d'artista *Une semaine de bonté* (*Una settimana di bontà*, 1934) di Max Ernst (*figg. 2-3*). In uno di essi prende una riproduzione di *L'origine du monde* (1866)

³⁰ Bataille, 1957: 26.

³¹ Autera, 1974; Bianchi, 1974; Casiraghi, 1974.

³² Pulici, 2007: 14-17.

³³ Pasolini, nella dichiarazione letta da Moravia alla Mostra di Venezia, aveva definito *Porcile* «un sonetto di Petrarca su un soggetto di Lautréamont» (Pasolini, 1969: 3131).

³⁴ Prima un VHS Lamberto Forni e poi un DVD Mondo Home Entertainment.



Fig. 1 - Locandina di "Spell (Dolce mattatoio)" (1977) di Alberto Cavallone.



Figg. 2-3 - Fotogrammi da "Spell (Dolce mattatoio)" (1977) di Alberto Cavallone: il collage.

di Gustave Courbet³⁵, allora ancora proprietà di Jacques Lacan, e vi appiccica sopra una testa di Lenin, pronunciando polemicamente queste parole: «La rivoluzione esige la concentrazione. La tensione delle forze non tollera gli stati orgiastici, diceva Lenin. Il rivoluzionario non ha bisogno di essere eccitato, più o meno come il santo: ha paura del sesso e della fantasia» (figg. 4-5). In ciò Cavallone riecheggia due film di Dušan Makavejev, *W.R. – Misterije organizma* (t.l.: *W.R. – I misteri dell'organismo*, 1971) e *Sweet Movie* (Id., 1974): il primo inedito in Italia, il secondo distribuito per iniziativa di Pasolini, che ne curò il doppiaggio con Dacia Maraini, mettono in scena un erotismo orgiastico come forza liberatoria contrapposta alla rigidità del marxismo sovietico, di cui vengono beffardamente citati l'iconografia stantia e i materiali di propaganda.

Al di là delle riproduzioni di opere preesistenti, Cavallone si ispira al surrealismo per alcune immagini che rendono omaggio a Magritte (la testa di gesso macchiata di sangue che rimanda a *La Mémoire*, 1948) e a Bataille (il primo piano onirico di un occhio bovino incastonato in una vagina: un ovvio richiamo a *Histoire de l'œil*, che probabilmente tiene conto della teratologia di *The Holy Mountain* (*La montagna sacra*, 1973) di Alejandro Jodorowsky. In un crescendo di provocazioni visive, si arriva a un finale di coprofagia sadica, che esibisce un ovvio rimando sia a *Sweet Movie* sia a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini. I pochi critici allibiscono: «La Stampa» parla di «cinema della perversione» dove «succedono le cose meno immaginabili»³⁶; Autera, dopo avere ricordato Bataille e Makavejev, concede: «Al regista si è ormai tentati di riconoscere il carattere di necessità (che andrebbe analizzata psicoanaliticamente) nell'esprimere un suo mondo tanto sgradevole fino al rifiuto del consenso del pubblico»; ma poi lamenta la confezione «ridondante» e «maldestra»³⁷.

Più che in altri suoi film, in *Spell (Dolce mattatoio)* Cavallone cita, ricicla, remixa e divulga la cultura alta con sorprendente libertà in un contesto che in seguito si sarebbe definito di *exploitation*. Non gode di alcuna legittimazione da parte della critica, ma saccheggia ciò che gli interessa per arrivare a una sua personale poetica dell'estremo, allargando sempre di più i limiti del rappresentabile. Tutto ciò potrebbe essere un caso isolato, emblematico solamente di un intellettuale marginale e provinciale. In realtà Cavallone non è isolato nella ricerca dello *shock*. Nel cinema italiano degli stessi anni da una parte c'è il cosiddetto filone cannibalico, portato al successo da *Ultimo mondo cannibale* (1977) di Ruggero Deodato, che rappresenta efferatezze inaudite con effetti speciali di crudo realismo, giustapponendo in modo ambiguo la violenza dei popoli “non civilizzati” a quella degli occidentali. Dall'altra c'è il percorso di autori come Elio Petri, che di film in film alzano il tiro delle provocazioni. In *Buone notizie* (1979) ci saranno intellettuali in crisi di identità sessuale, circondati da quadri surrealisti, film cannibalici, *hard core* gay sadomasochisti³⁸; e prima ancora, in progetti come *Eros O.*, vi è la descrizione iperrealistica di una sessualità degradata e

³⁵ Il primo a divulgare il quadro “scandaloso” era stato Gérard Zwang (cfr. Zwang, 1967). È probabilmente da qui che Cavallone trae l'immagine. In seguito si è scoperto che quella riprodotta nel volume di Zwang era una fedele copia dell'originale (attribuita a Magritte), di proprietà di Jacques Lo Duca.

³⁶ [s.n.], 1977a.

³⁷ Autera, 1977: 14.

³⁸ Pezzotta, 2017: 42.



*Figg. 4-5 - Fotogrammi da "Spell (Dolce mattatoio)" (1977) di Alberto Cavallone:
il collage con "L'origine du monde" di Gustave Courbet.*

«post-pasoliniana»³⁹. Il percorso di Petri è inverso a quello di Cavallone: è dall'alto che si impossessa di una materia bassa.

Ultimo atto di questo itinerario, almeno nel periodo preso in esame, è *Blue movie* (1978). Cavallone così lo annuncia alla stampa, che registra impassibile le sue dichiarazioni:

È un film volutamente pornografico ma con un suo contenuto politico. Un film sulla violenza come mezzo di comunicazione e conoscenza in una società repressiva. [...] I personaggi discutono come in fumetto progressista, sparano, si accoppiano e si sodomizzano, uccidono e eiaculano in un miscuglio dove tutto è sogno. Unica realtà è il sesso con le funzioni spinte all'estremo

Tra proclami contro il «cosiddetto buongusto», il capitalismo e la famiglia borghese, Cavallone ripropone la dialettica razziale di *Le salamandre*:

Tra gli altri personaggi un negro, simbolo della rivolta che diventa rivoluzione ed infine affonda nel marasma pseudosociale, non ha scrupoli nel farsi erotizzare. Tutto questo può cambiare con una rivoluzione, dove la violenza si scatena con un effetto a boomerang tra oppresso ed oppressore.

E conclude tornando per l'ultima volta, con una *excusatio non petita*, sull'ormai annoso tema della mercificazione del sesso:

È stata scelta la difficile strada della pornografia in un paese che permette a malapena, quando si vuole parlare di sesso, un mediocre ed accettato erotismo. Per tale scelta io e miei collaboratori [...] siamo stati mossi da necessità non commerciali ma ideologiche.⁴⁰

Il film esce l'8 luglio 1978 nelle neonate sale a luci rosse⁴¹. I flani pubblicati sui quotidiani avvertono:

Quando l'Olanda oltrepassò ogni limite nacquero le "pellicole blue", le "blue movie". Oggi per la prima volta una "blue movie" [sic] varca la soglia di un cinema italiano. ATTENTO ALLA LUCE ROSSA! BLUE MOVIE è un film HARD-CORE. Se sei contro non entrare. (*fig. 6*)

L'avvicinamento alla pornografia è una pratica diffusa nel cinema d'autore internazionale della seconda metà degli anni Settanta, dal Paul Vecchiali di *Change pas de main* (1975) al Nagisa Oshima di *L'empire des sens/Ai no korida* (*Ecco l'impero dei sensi*, 1976); mentre registi all'epoca assai noti in Italia come Fernando Arrabal e Walerian Borowczyk giocano sempre sul crinale tra allusione ed esibizione esplicita. L'*hard core* sembra, per un certo periodo, uno spazio di libertà espressiva e di sperimentazione. Anche in Italia, prima delle luci rosse, vi è una

³⁹ Curti, 2019: 257.

⁴⁰ [s.n.], 1977b: 12. Un resoconto più breve della conferenza stampa appare il 15 agosto 1977 su «Il Messaggero» con il titolo «Blue Movie» il primo super-porno italiano.

⁴¹ In genere si indica nel milanese Majestic il primo cinema a luci rosse italiano a entrare in funzione, il 15 novembre 1977. Cfr. Grattarola; Napoli, 2015: 37.

Fig. 6 - Flano apparso su «La Stampa» in occasione dell'uscita di "Blue movie" (1978) di Alberto Cavallone.



nuova ondata di sessualizzazione del cinema, di cui non sono protagonisti gli innocui epigoni della *Trilogia della vita* che indignavano Pasolini e che sono molto meno audaci, in tutti i sensi, dei suoi film. Si spingono verso l'*hard* alcuni autori della fascia media (vedi le versioni con sequenze pornografiche per l'estero di *Ingrid sulla strada* [1973] di Brunello Rondi e di *Storie di vita e malavita* [1975] di Carlo Lizzani) e registi di produzioni *low budget* che poi passeranno all'*hard tout-court*, come Aristide Massaccesi/Joe D'Amato. Intanto i grandi autori godono di una libertà iconografica che le produzioni minori in genere devono negoziare faticosamente in sede di censura. Se i film di Pasolini hanno sempre avuto problemi con la censura, lo stesso non accade a pellicole che infrangono numerosi tabù visivi come *Novecento* (1975) di Bernardo Bertolucci, *Il Casanova* di Federico Fellini (1976) e *L'ultima donna* (1976) di Marco Ferreri.

Nel caso di *Blue movie* le scene di sesso non simulato hanno un minutaggio contenuto; tagliate dalla censura (e parzialmente recuperate da un super8 nell'edizione in DVD di RaroVideo), probabilmente vengono reintegrate clandestinamente nelle proiezioni in sala, secondo una pratica diffusa all'epoca. Anche ciò può spiegare i 236 milioni di incasso, in questo caso redditi rispetto ai 33 milioni di costo dichiarati. Al centro del film vi è un fotografo interpretato da Claude Maran (Claudio Marani, un non professionista, come buona parte del cast), un erede degradato del protagonista di *Blow-Up*, disgustato dalla vita e dal suo lavoro; tra varie nefandezze, tiene prigioniera una modella nel suo appartamento. In una sorta di grottesca denuncia del consumismo, la costringe a riempire con i propri escrementi pacchetti di Marlboro e lattine di Coca-Cola, dandole in cambio cibo in scatola.

Il titolo del film allude sia all'omonimo *Blue Movie* (1968) di Andy Warhol sia a *Sweet Movie*. È soprattutto con Makavejev che dialoga ancora una volta Cavallone: sia per lo spazio concesso alla scatofilia, sia per la giustapposizione tra le sequenze più estreme e gli orrori della storia. Se Makavejev mostrava le fosse di Katyin', nel film di Cavallone compaiono filmati sui lager nazisti e la guerra d'Algeria. I riferimenti iconografici, questa volta, si spostano dal surrealismo alla Pop Art e al Nouveau Réalisme di Arman e di César.

Nel silenzio della critica, *Blue movie* è l'ultimo film con ambizioni politiche di Cavallone. Si può solo immaginare lo sconcerto che poteva creare un film così radicale e sgradevole, e lo stesso regista, nell'intervista del 1997, si dichiara sorpreso del suo relativo successo⁴². Nel nuovo decennio, dopo *Blow job – Dolce lingua* (1980), ultimo esempio di erotico surrealista sul crinale dell'*hard*, Cavallone abbraccia la pornografia vera e propria, ma questa volta senza più alibi, ideali o ideologie. E gira, sotto il colto pseudonimo di Baron Corvo, almeno tre film: *Baby sitter* (1981), *Pat, una donna particolare* (1982), *...e il terzo gode* (1982). Si tratta di porno sgradevoli, teratologici, inconsumabili, in cui da una parte compiono *performer* nani e *transgender*, e dall'altra esornative cornici metacinematografiche. L'intenzione rivoluzionaria del regista non si rivolge più contro la società, ma cerca di sabotare il genere in cui è costretto a operare per motivi alimentari. Cavallone finirà la sua carriera realizzando i filmati di docufiction per la trasmissione di RAI 3 *Chi l'ha visto*.

È problematico ricavare un senso da questa curiosa parabola; ma si constata come la voglia di fare cinema di questo regista abbia potuto realizzarsi solo quando ha affrontato direttamente i temi della sessualità, inserendosi in un'epoca di complesse trasformazioni del costume e di spostamenti dei limiti di ciò che è rappresentabile sullo schermo.

⁴² «[Era] un film che avrebbe dovuto far saltare per aria tutti quello che erano i cultori del film sexy perché era proprio contro» (Pulici; Gomasca, 1997: 51).

**Tavola
delle sigle**

DVD: Digital Versatile Disc
RAI: Radiotelevisione Italiana
VHS: Video Home System

**Riferimenti
bibliografici**

Arpino, Giovanni

1964, *La sporca guerra. Commento parlato di Giovanni Arpino*, «Cinema Nuovo», a. XIII, n. 167, gennaio-febbraio.

A[utera], L[eonardo]

1974, *Erotismo e orrori, Belzebù e «pop»*, «Corriere della Sera», 30 novembre.

1977, *L'incubo del sesso*, «Corriere della Sera», 30 maggio.

Baroni, Maurizio

1995-1999, *Platea in piedi. Manifesti e dati statistici del cinema italiano*, Bolelli, Sasso Marconi.

Bataille, Georges

1957, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit; trad. it. *L'erotismo*, Milano, Mondadori 1969.

Bendazzi, Giannalberto

1970, «New Cinema» intervista *Alberto Cavallone*, «New Cinema», a. I, n. 9.

Bianchi, Pietro

1974, *Donna da guardare ma da non toccare*, «Il Giorno», 30 novembre.

Boarini, Vittorio (a cura di)

1974, *Erotismo Eversione Merce*, Cappelli, Bologna.

C[asiraghi], U[go]

1969, *Le salamandre*, «l'Unità» [edizione di Milano], 4 maggio.

1974, *Zelda*, «l'Unità» [edizione di Milano], 30 novembre.

Collotti, Enzo

1968, *Storia delle due Germanie 1945-1968*, Einaudi, Torino.

Cosulich, Callisto

1974, *Un tabù come gioco del Potere*, in Vittorio Boarini (a cura di), 1974.

Curti, Roberto

2017, *Negrieri, nani e naufraghi. Un ricordo di Alberto Cavallone, a vent'anni dalla scomparsa*, «Blow Up», n. 235, dicembre.

2018, *Mavericks of Italian Cinema: Eight Unorthodox Filmmakers*, Mcfarland, Jefferson (North Carolina).

2019, *Elio Petri. Indagine su una filmografia parallela*, «Blow Up», n. 259, dicembre.

Curti, Roberto; Di Rocco, Alessio

2012, *Alberto Cavallone - L'occhio e la carne*, in Saverio Giannatempo (a cura di), *Schermi (H)ardenti. Pornocinema italiano & dintorni*, Profondo Rosso, Roma 2012.

Grattarola, Franco; Napoli, Andrea

2015, *Luce rossa. La nascita e le prime fasi del cinema pornografico in Italia*, Iacobelli, Roma.

Grazzini, Giovanni

1963, *Concluso ad Este il «Premio dei colli»*, «Corriere della Sera», 2 novembre.

1970, *Rassegna cinematografica - Dal nostro inviato a Copenaghen*, «Corriere della Sera», 28 maggio.

Kezich, Tullio

1977, *Il Millefilm. Dieci anni al cinema 1967-1977*, il Formichiere, Milano.

Micciché, Lino

1980, *Cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia.

Moravia, Alberto

1971, *Le stragi le fa meglio Calley*, «L'Espresso», a. XVII, n. 48, 28 novembre; poi in *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1937-1980*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli, Bompiani, Milano 2010.

Pasolini, Pier Paolo

1969, [Appunti su "Porcile"], «Jeune cinéma», a. VI, n. 41, Ottobre; poi in *Per il cinema. Tomo secondo*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001.

1974, *Tetis*, in Vittorio Boarini (a cura di), 1974; poi in *Saggi sulla politica e la società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999.

1975, *Ho abiurato la «Trilogia della vita»*, «Corriere della Sera», 9 novembre; poi in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976; ora in *Saggi sulla politica e la società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999.

Pezzotta, Alberto

2004, *Lontano dagli occhi*, in *Controcorrente. Il cinema milanese di Eriprando Visconti, Alberto Cavallone, Cesare Canevari*, «Nocturno Dossier», a. III, n. 19, gennaio.

2017, *Il vaso di Pandora. Buone notizie di Elio Petri e la rappresentazione della sessualità nel cinema italiano degli anni Settanta*, «L'avventura», a. III, n. 2, luglio-dicembre.

P[ini], L[uciano]

1974, *Afrika*, «l'Unità», 10 gennaio.

Pirro, Ugo

2001, *Il cinema della nostra vita*, Lindau, Torino.

Pulici, Davide

2007, *Maldoror: la sceneggiatura*, in *Misteri d'Italia 2*, «Nocturno Dossier», n. 58, marzo.

2020, *WWW.GAMBALA.COM. La vita e le opere di Alberto Cavallone*, Nocturno, Pozzo d'Adda.

Pulici, Davide; Gomarasca, Manlio

1997, *Il dolce mattatoio. Incontro con Alberto Cavallone*, «Nocturno Cinema», a. II, n. 4.

Questi, Giulio

2014, *Se non ricordo male. Frammenti autobiografici raccolti da Domenico Monetti e Luca Pallanch*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

[s.n.]

1968, *C'era una bionda (con simbolismi)*, «Il Giorno», 24 maggio.

1969a, *Samperi ora torna a casa*, «Corriere d'Informazione», 27-28 marzo.

1969b, *Rassegna dei film - Le salamandre*, «Corriere della Sera», 5 maggio.

1977a, *Spell, dolce mattatoio*, «La Stampa», 2 giugno.

1977b, *Spogliandosi discutono*, «Corriere della Sera», 11 agosto.

Zolla, Elémire

1974, *Considerazioni inattuali*, in Vittorio Boarini (a cura di), 1974.

Zwang, Gérard

1967, *Le sexe de la femme*, La Jeune Parque, Paris.

FANTOZZI PERVERSO. MASOCHISMO, DESIDERIO INESAUSTO E ALTRE VIZIOSE AMENITÀ DEL RAGIONIERE E DEI CONGIUNTI

Federico Giordano (Università per Stranieri di Perugia)

Ugo Fantozzi, along with the co-stars of the serial movies and books dedicated to the popular Italian character, inhabits a world dominated by desire. This desire is sometimes expressed in sexual terms, but more often it takes on a desexualized, sadomasochistic tone. Sadomasochism as sexual sublimation in the Fantozzi saga also expresses the social dynamics of class domination devoted to expressing the asymmetries of the world represented in the works, specifically those of Italian society/labour of the final decades of the Nineteen century. In parallel with Fantozzi's masochistic side, there is a sadistic one, belonging to the social reality in which he is embedded. Power relations in the saga are dominated by a Sadian libertine ruling class, which subjects its subordinates to their caprices, in a mere execution/demonstration/display of the anarchy of power. This vision is consistent with Paolo Villaggio's deep, almost nihilistic distrust of the human race and especially of the contemporary Italian society in which he lived.

KEYWORDS

Fantozzi; Comedy; Desexualized desire; Sadomasochism; Sadism; Class

DOI

10.13130/2532-2486/14214

I. FANTOZZI E IL SESSO

La tesi di questo saggio è che il personaggio di Ugo Fantozzi e i suoi co-protagonisti vivano in un ribollìo di desiderio. Tale desiderio si esprime in termini sessuali, ma più spesso è un desiderio sadomasochistico desessualizzato. Per Paolo Villaggio questa categoria costituisce un modo per descrivere non solo il personaggio di Fantozzi ma anche le dinamiche sociali *tout court*, che egli vede impastate di asimmetria, fondate su una struttura gerarchica di convivenza e connivenza fra sadici (potenti) e masochisti (gli impiegati, il ceto medio).

Ugo Fantozzi, pur essendo indubabilmente “maschera”, ha subito delle evoluzioni in coerenza con l'età dell'interprete e in un percorso lineare dal maggior realismo dell'originario film di Salce all'astrattezza cartoonesca degli ultimi film; tuttavia, accanto ai caratteri da maschera (dal vestiario, alla voce, alla professione, ad alcune situazioni stabili in cui si trova), a rimanere costanti sono alcune

delle sue attitudini psicologiche¹. Fra esse c'è senza dubbio quella connessa alla sfera della sessualità, che è l'espressione di un più generale atteggiamento di Ugo Fantozzi nei confronti del mondo. Per motivi di spazio e destinazione, non si potrà procedere qui a una ricognizione analitica e cronologica del tema nella filmografia fantozziana, ma si procederà per carotaggi e raggruppamenti di nuclei assimilabili, raccogliendo gli episodi che si sono ritenuti più rilevanti per definire la sessualità fantozziana nella particolare variabile selezionata come oggetto d'indagine. Tuttavia, quanto si assume come premessa assiomatica è la coerenza del personaggio nelle variazioni: la sua riconoscibilità, anche al di là del procedere seriale della saga cinematografica. Si presuppone qui che Fantozzi abbia avuto un atteggiamento coerente in tutte le diramazioni filmiche ed extrafilmiche in cui il personaggio è apparso, in conseguenza della presenza di Paolo Villaggio, che le ha sempre supervisionate anche laddove non è stato direttamente chiamato in causa come "autore" primario. In questo senso va rilevato come elementi fondamentali del *corpus* fantozziano accanto ai film, oltre ai fumetti, alle comparsate televisive, ai fotoromanzi apparsi su riviste, siano i libri di Villaggio, dai quali spesso i film hanno tratto spunto, pur modificandone alcuni aspetti.

Fantozzi non ha una consapevolezza dell'ambito sessuale nei suoi elementari termini medici – climaterio o ciclo sono vocaboli tecnici di fronte ai quali emerge la sua proverbiale ignoranza piccoloborghese –, e non lo affronta dunque con maturità o adeguatezza². Nei confronti della sfera sessuale, come nei confronti delle relazioni sociali e lavorative, Fantozzi è strutturalmente inadeguato. L'inadeguatezza è fisica – esplicita nella continua attenzione alle dimensioni ridotte del suo organo sessuale (sempre più insistita, fino ad arrivare, in *Fantozzi alla riscossa* [1990] di Neri Parenti, all'umiliante esposizione del pene, sia pure mediata da un dispositivo tecnologico para-medicale: per rendere evidente l'organo è necessario un livello di magnificazione talmente alto da provocare sorpresa, oltre alla necessità di inforcare gli occhiali, per l'operatrice coinvolta nell'esame diagnostico) – e psicologica. La sessualità espressa da Fantozzi nell'ambito matrimoniale è insoddisfacente (trova la moglie respingente rispetto a canoni

¹ In proposito si vedano De Gaetano, 1999; Grande, 2003; e il n. 22 di «Fata Morgana» (2014), dedicato al tema della maschera, in particolare Busetta, 2014. Fantozzi è certamente una maschera che nasconde un mondo pulsionale che non può esprimersi nettamente (il desiderio sessuale che si fa sessualità perversa e sadomasochismo desessualizzato). Alla maschera Fantozzi è richiesta un'adeguatezza sociale di cui non è capace. Tuttavia il personaggio di Fantozzi, con il passare del tempo e il susseguirsi dei film che lo riguardano, sembra maturare una dimensione "eroica" nell'idea di Villaggio e dei cosceneggiatori. Sembra che questi ultimi ci indichino che l'incapacità di affrontare il mondo del ragioniere, la sua attitudine a subire strali, scherni, sfortune varie con stoica capacità di sopportazione, sia non solo inadeguatezza ma anche capacità di resistenza a un mondo in cui non si riconosce. La resistenza masochistica, la manchevolezza fisica e sociale si fanno pulsione di morte, e con questo si fanno rigetto attivo del mondo.

² Cfr. Simone, 2018.

del desiderio convenzionali, ai quali naturalmente egli si adegua) e contemporaneamente minacciata, come nella celeberrima scena dell'infatuazione della moglie Pina per Cecco il fornaio in *Fantozzi contro tutti* (1980) di Neri Parenti e Paolo Villaggio. Tuttavia l'apparente secondarietà della posizione della sessualità in Fantozzi, rispetto a una valutazione più generale sul senso della sua esistenza quale esito ulteriore della condizione di "inferiorità" strutturale del rappresentante della classe impiegatizia nazionale, è messa in dubbio da alcuni tratti che la espandono e problematizzano: quelli della sessualità desiderata, più che realizzata, e quelli del paradossale godimento derivante dall'insoddisfazione del piacere, o ancora di più dalla soddisfazione del dispiacere.

Fantozzi è, in effetti, una macchina del desiderio. È costantemente desiderante, in particolar modo sessualmente desiderante, un desiderio che non ha tratti di maturità o consapevolezza, ma è un prorompere istintuale. La lingua che emerge prominente dalla bocca nelle situazioni di eccitazione è la rappresentazione plastica di questa istintualità. Questo desiderio è condannato alla non realizzazione o alla perversione. Nei confronti della signorina Silvani il desiderio è costantemente reiterato e mai soddisfatto, se non in un'occasione (*Fantozzi in paradiso*, 1993, di Neri Parenti), nella quale la relazione sessuale presenta comunque tratti di esasperazione determinati dall'esplosivo cocktail afrodisiaco assunto dal ragioniere. In *Fantozzi alla riscossa*, il protagonista si accoppia con una piovra. In *Fantozzi contro tutti*, mentre osserva uno strip femminile in televisione, il ragioniere si ritrova ad abbracciare l'immagine di un sacerdote. Il desiderio, anche quando si perverte, non può essere fermato. Il ragioniere deve trovare uno sbocco per le proprie pulsioni fortissime, che sia magari il masochismo che sposta il piacere sessuale nel godimento del dolore. Questo tratto del deragliamento del desiderio verso la parafilia o l'exasperazione è presente in molti dei personaggi nei film che hanno per protagonista Fantozzi (nei libri, la caratteristica della perversione sessuale si fa presente in modo più evidente e sempre più esasperato ed esplicito con il passare del tempo e lo scorrere delle pubblicazioni). Il protagonista non è l'unico "Pervertito" quindi: la figlia Mariangela è accoppiata stabilmente con un gorilla; Loris Batacchi, il padre biologico della nipote di Fantozzi – Ughina – in *Fantozzi subisce ancora* (1983) di Neri Parenti, è affetto da anaffettività e dongiovannismo; Pina Fantozzi diviene telefonista sexy in *Fantozzi - Il ritorno* (1996) di Neri Parenti; in *Fantozzi alla riscossa* i mafiosi violentatori non riescono a stuprare Mariangela e si rivolgono direttamente a Ugo; in *Fantozzi va in pensione* (1988), sempre di Neri Parenti, Ugo e Pina vengono scambiati per una coppia di maniaci sessuali all'interno di un cinema porno; la nipote di Ugo si innamora di uno spogliarellista in *Fantozzi 2000 - La clonazione* (1999) di Domenico Saverni.

II. LA DESESSUALIZZAZIONE DEL SESSO NEL SADOMASOCHISMO

La dimensione perversa della sessualità di Fantozzi e del desiderio che ne è alla base può essere osservata sostanzialmente in tutti i film che vedono coinvolto il personaggio inventato da Villaggio³. La sessualità e il desiderio sono costanti, moventi vitali per il protagonista e i suoi comprimari, in maniera molto più pervasiva di quanto non si sia percepito. Le esegesi fantozziane si sono soffermate anzitutto sulla satira di costume, sull'umorismo corporeo, sulla dimensione politico/sociale e sulla denuncia della condizione impiegatizia, su una più generale e astratta descrizione della società dei consumi e del ruolo dell'uomo medio entro di essa, sui precedenti letterari (Gogol' e Kafka anzitutto)⁴, ma raramente è stata sottolineata la dimensione sessuale e fotografata la fabbrica del desiderio sempre in funzione che in Fantozzi è rappresentata. Il motivo può risiedere nel fatto che, nella saga di Fantozzi, la sessualità o è esasperata in maniera ipertrofica a partire da un dato reale – con il procedimento dell'iperbole, tipico di tutta l'opera di Villaggio – o è resa cartoonesca e poco credibile o, infine, viene sottratta alla dimensione del confronto fra i corpi. C'è in quest'ultimo senso una desessualizzazione dell'atto sessuale, e una sessualizzazione di atti non sessuali. In effetti la figura sessuale – perversa – con la quale Fantozzi sembra identificarsi è proprio quella della desessualizzazione del sesso/sexualizzazione del non sessuale: tratti evidenti del sadomasochismo. In Fantozzi sembra esercitarsi una proiezione alla perversione autolesionistica, talvolta un piacere del proprio dolore, in altri casi un vero e proprio appagamento della posizione della violenza reattiva rispetto ad alcune figure (sono frequenti gli scarti di violenza con cui colpisce alcune figure che lo opprimono, le suore ad esempio). In questo senso la categoria del sessuale che sembra operare in maniera primaria nel personaggio è quella del sadomasochismo. Intendiamo il termine seguendo due definizioni coerenti fra loro, quella di Deleuze, che vede esprimersi il sadomasochismo nell'opera di Masoch attraverso una desessualizzazione dell'amore e

³ Va notato come la perversione del desiderio e le immagini mostrate, per quanto talvolta estreme, non arrivano a suscitare nello spettatore la sensazione di assistere a una "abiezione". Ciò può essere determinato forse dal registro comico e dall'inserimento in un "filone" della vicenda fantozziana, in cui la necessità del riconoscimento dei personaggi principali corrisponde alla ripresentazione costante di azioni simili che li riguardano. In questo caso sono le varie e ripetute torture e umiliazioni cui Fantozzi è sottoposto, o le mortificazioni di Pina e della signorina Silvani nei suoi confronti. Ma può essere anche che il senso di malinconia, tragedia, morte imminente di cui Villaggio imbeve il suo personaggio solleciti a non percepirlo come abietto. «L'abiezione per Kristeva è soprattutto ambiguità: "Non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto". La separazione tra l'interno e l'esterno, tra l'io e l'altro, non è mai effettiva, ma essa segnala piuttosto un rischio perpetuo di contaminazione, "l'abietto da cui non cessa di separarsi è per [il soggetto] una terra d'oblio costantemente rimemorata"». (Izzo; Bavaro, 2015: 9, con riferimento a Kristeva, 2006: 6 e 10). Con evidenza Fantozzi non preoccupa perché è "ambiguo" o sottopone a rischi di contaminazione. Quanto è perturbante in lui è il suo costante richiamo al dolore e alla morte, il suo sadomasochismo, il suo soccombere e resistere di fronte all'ingiustizia, in cui ci si identifica.

⁴ Paolo Villaggio ritorna spesso sull'influenza esercitata da Kafka. Si veda in particolar modo Villaggio, 2019: 18, ripubblicato in Villaggio, 2020: 24. Da Kafka, Fantozzi eredita certamente un certo tono umoristico indissolubilmente saldato al tragico (Cfr. Crespi, 1991: 105-124). Si vedano inoltre Cagnoni, 2007 e Manzoli, 2014: 200, cui si rimanda per l'ulteriore bibliografia sulla questione.

una sessualizzazione della storia dell'umanità⁵ e la teoria del sadomasochismo di Franco De Masi⁶, per cui «la perversione sadomasochistica [...] prende semmai la forma [...] di stati sessualizzati della mente»⁷. In questo senso la saga fantozziana sembra discostarsi dalla versione psichiatrica convenzionale⁸ che interpreta il sadomasochismo come l'espressione di un disagio interiore per un trauma pregresso⁹.

Nei film dedicati a Fantozzi, con una propensione sadiana e masochiana, assistiamo a una costante esibizione dei corpi violati. Il tono leggero non maschera una certa inquietudine e un certo disagio che la visione dei Fantozzi trasmette agli spettatori, determinato dalla teoria delle ingiustizie gratuite subite non solo dalle psicologie dei soggetti, ma anche dai corpi degli attori e di Villaggio in particolare. In questa sofferenza, ora inflitta dal prossimo ora autoinflitta, Fantozzi sembra trovare ristoro, piacere. E non sembra voler emergere dal meccanismo della reiterazione della situazione dolorosa. La ripropone costantemente. Non sembra voler realmente acquisire una maturità psicologica che conduca alla rimozione del dolore e a una vita equilibrata¹⁰. Fantozzi si pone quale obiettivo oggetti libidici irraggiungibili, essendo fatalmente condannato al dolore della inattingibilità degli stessi, che spesso si traduce in una vera e propria pena corporale. Fantozzi "gode" letteralmente nell'immettersi in situazioni nelle quali si manifesta inadeguato e si deve sottoporre a umiliazioni quale pena per la propria inidoneità. Il suo masochismo, freudianamente, nasconde quello che è poi il senso della serie, una profonda pulsione di morte¹¹. Villaggio sembra essere consapevole del nucleo psicanalitico costituito dal complesso d'inferiorità e dal suo rapporto col masochismo in particolar modo per la definizione identitaria del suo personaggio: da un lato, Fantozzi viene costantemente definito "merdaccia" pubblicamente, ed egli stesso si definisce tale¹² (o "perdente"), glorificandosi della propria capacità di sopportazione della degradazione, in un perverso incrocio fra esibizionismo, autocommiserazione e risposta al masochismo attraverso il piacere sadico dell'autoumiliazione; dall'altro, nell'unica scena di psicoanalisi della saga (in *Fantozzi alla riscossa*), naturalmente ritratta in modo paradossale ed eccessivo, Fantozzi si mostra consapevole del proprio complesso di inferiorità e chiede all'analista come superarlo. L'analista risponde che il solo

⁵ Deleuze, 1973: 10.

⁶ Cfr. De Masi, 2007.

⁷ Barale, 2007: 11-12.

⁸ Per una sintesi didascalica di questa linea cfr. Welldon, 2006.

⁹ Sebbene nel libro in cui Villaggio costruisce una sorta di biografia del ragioniere emergano almeno un paio di episodi che, in maniera scolastica, potrebbero essere ricondotti al modello del "trauma" (la nascita di Fantozzi, avvenuta durante un rituale sessuale satanista, e un tentativo di tortura e crocifissione subito nell'adolescenza non appena conosciuto Filini). Gli episodi citati della biografia fantozziana fittizia sono in Villaggio, 2013: 11-12 e 85-86.

¹⁰ Questo non significa che il dolore a cui si sottopone in maniera reiterata non possa implicare una maturazione psicologica del personaggio. Al termine del percorso della saga Fantozzi acquisirà consapevolezza di come questo suo desiderio masochistico sia un principio di resistenza all'asimmetria sociale, e risolverà che la pulsione di morte è la sola categoria che dà senso alla vita (la saga si conclude con un "perverso" suicidio dal sapore sessuale, condiviso fra moglie, marito e terzo incomodo, letteralmente un *alieno*).

¹¹ Cfr. in proposito le voci *Masochismo*, *Sadismo-masochismo*, *Sado-masochismo* in Laplanche; Pontalis, 2006: 334-336 e 562-566.

¹² Cfr. Buratto, 2003: 65.

modo per vincerlo è accettare l'inferiorità di cui egli è latore. Il tutto avviene, non a caso, in una seduta pubblica in cui gli astanti non mancano di umiliare e degradare il paziente. Il solo modo per tradurre il desiderio in composizione dell'Io – la ragione per cui Fantozzi non ha un'identità franta o schizofrenica, non è depresso cronico, non è "folle" – è la conversione del proprio desiderio sessuale in pulsione autolesionistica.

La prima scena del primo film della saga – quello diretto da Luciano Salce nel 1975 – è già all'insegna del sadomasochismo, sia pure non declinato nel senso di una sessualizzazione genitale immediatamente evidente. Fantozzi, scomparso da giorni, viene ritrovato dietro un muro della ditta, al suo apparire viene colpito dal pesante martello utilizzato per abbattere la parete. Immediatamente dopo i colleghi, e fra essi la signorina Silvani, oggetto del desiderio sessuale utopistico¹³, procedono nella convenzionale umiliazione pubblica di Fantozzi, che si sarebbe preso un ingiustificato periodo di pausa dal lavoro. Fantozzi immediatamente si mostra "sottomesso" alla signorina Silvani, derivando piacere, non esprimibile in una sessualità propria, dall'autolesionistico disbrigo delle pratiche della stessa Silvani, in aggiunta al numero già esorbitante delle proprie, e dalla manifestazione pubblica di questa autoumiliazione di fronte a tutti i colleghi.

L'ultima scena dell'ultimo film dedicato a Fantozzi (*Fantozzi 2000 - La clonazione*) è, allo stesso modo, la sanzione del sadomasochismo come senso generale della saga¹⁴. Si vedono Ugo e Pina pronti al suicidio e all'acquisto di un fucile ciascuno per compiere l'atto. Sopraggiunge un alieno, con le fattezze di Fantozzi stesso, che sostiene essere alla ricerca da tempo immemore di un mondo felice, chiedendo se quello lo sia. Fantozzi risponde che non lo è, rattristando l'alieno. Fantozzi dunque chiede a Pina di comprare un terzo fucile per coinvolgere l'alieno nel suicidio. Questo masochistico suicidio finale ha qualcosa di sensuale: un'ebbrezza della liberazione e una perversione dell'atto collettivo. Lo stesso fucile è una chiara immagine sessuale. Nell'azione di estrema intimità e masochismo, il culmine esistenziale e sessuale della sua vita, Fantozzi decide di coinvolgere un terzo, un estraneo – sia pure a lui molto rassomigliante – nel suo rapporto di coppia, dimostrando in questa chiosa della serie quanto il suo desiderio sia deragliante e inesaurito anche nel momento terminale. Pulsione di morte, masochismo, desiderio pulsante: la perversione di Fantozzi è fino all'ultimo davvero "estrema".

Un caso specifico di masochismo nel quale Fantozzi squaderna una variante determinata di questa perversione è quella dell'umiliazione virile, spesso legata alla degradazione esplicitamente rivolta alla dimensione genitale.

In *Fantozzi subisce ancora*, una delle sequenze iconiche è quella dell'incontro con l'autostoppista Franchino, esponente postremo della passione politica movimentista degli anni immediatamente precedenti. Il confronto fra Franchino

¹³ Anche nella scelta della signorina Silvani come oggetto del desiderio si percepisce una certa anticonvenzionalità di Fantozzi indirizzata verso la perversione, non solo per l'ostinazione della sua passione, ma anche per il modello di bellezza eccentrica che la Silvani rappresenta. Costei da un lato emana una certa volgarità e sgradevolezza, dall'altro, con la sua magrezza esasperata, è certamente lontana dal modello di bellezza italiana florida, tipicamente mediterranea, impostosi nella cinematografia nazionale e nell'immaginario internazionale. Si veda in proposito Gundle, 2009. Una certa predilezione per modelli femminili non conformisti in Villaggio emerge chiaramente in Villaggio, 2009.

¹⁴ Su questa scena si veda in particolare Buratto, 2003: 87-89.

e Fantozzi è tutto incentrato sull'umiliazione del secondo da parte del primo, e anche laddove non si presenti un confronto diretto, ma indiretto, fra i due, è sempre sulla degradazione di Fantozzi che si punta nella sequenza. Ne è un esempio calzante l'episodio a latere del geometra Calboni, il quale si rinchiude nella propria ambulanza-alcova per fare sesso con l'infermiera-prostituta, colpendo in testa Fantozzi con lo sportello del veicolo. Fantozzi, dunque, ottiene solo umiliazione e dolore fisico da una situazione potenzialmente indirizzabile in chiave sessuale: questa specifica dimensione dell'esistenza ha un accesso non "sano" per Fantozzi. C'è sempre un tratto di "perversione".

Franchino, nonostante emani un odore nauseabondo e la sua forma fisica non abbia nulla della bellezza convenzionale (è robusto, fin quasi all'obesità, sia pure con dei tratti di "forza" evidenti), diviene fin da subito l'oggetto del desiderio sessuale delle due figure femminili principali dell'universo fantozziano, Pina e la signorina Silvani. Fantozzi è da subito geloso, fin da quando Pina lo definisce «un simpatico e poetico giramondo».

Una volta accampatisi in una zona fetida (in buona sostanza una discarica), ma che diviene "desiderabile" agli occhi della signorina Silvani poiché scelta da Franchino, Fantozzi e Filini sono incaricati di pescare e provvedere così al sostentamento dei gitanti – mansione che è sottintesa essere, con visione dei ruoli di genere tradizionale, tipicamente maschile –. I due non hanno successo nel compito, anzi si provocano costanti infortuni reciproci. È significativo che uno di questi sia legato alla virilità di Fantozzi. Nel mettere in azione un motoscafo Fantozzi viene colpito a quello che lui stesso definisce «apparato uro-genitale», medicalizzandolo e desessualizzandolo, provocandosi un'evidente menomazione. Filini a quel punto, in maniera probabilmente involontaria, ma non per questo meno significativa e netta, sminuisce la virilità di Fantozzi, rivolgendosi a lui con un «Tanto, per quello che le serviva». La virilità del ragioniere viene ancora di più svalutata nel confronto con Franchino, che torna dal mare con un abbondante pescato e si rivolge ai due sodali con un «Pulite almeno i pesci, va». Fantozzi cerca di sfogare la propria frustrazione insultando il polipo consegnato da Franchino: «Ti sei fatto prendere da quello stronzo». Per tutta risposta il mollusco reitera l'umiliazione sporcando d'inchiostro il viso di Fantozzi, con un sottinteso metaforico di umiliazione sessuale. In seguito, Calboni esalterà la bravura di Franchino e sottolineerà l'incapacità di Fantozzi e Filini, con un chiaro sottinteso devirilizzante per i due.

Fantozzi si dimostrerà inadeguato nel confronto con Franchino non solo dal punto di vista fisico, ma anche dal punto di vista intellettuale. È un movente sessuale a scatenare il confronto. Fantozzi vorrebbe fare il bagno senza veli come proposto da Calboni, soprattutto per assecondare il suo desiderio di osservare le nudità della signorina Silvani. Tuttavia Ugo non vuole concedere alla moglie Pina la facoltà di spogliarsi con gli altri. Vuole detenere quello che ritiene essere prerogativa esclusiva del suo ruolo di maschio e marito, la visibilità e l'accesso alla sessualità della consorte. Tuttavia Franchino, osservata l'asimmetria con cui Fantozzi interpreta il proprio ruolo sessuale rispetto alla moglie, lo definisce con disprezzo – e forse qualche imprecisione – borghese¹⁵. Subito dopo lo etichetta come incolto e lo sottopone a un'interrogazione su alcune nozioni di cultura generale dalla quale Fantozzi esce umiliato. L'effetto di devirilizzazione

¹⁵ Cfr. Buratto, 2003: 66.

per Fantozzi, a confronto con Franchino, è violento, tant'è che la moglie, rispondendo al desiderio extraconiugale per l'autostoppista, fattosi ancora più forte di fronte a questa esibizione di forza, decide effettivamente di fare il bagno nuda, non riconoscendo più l'autorità sessuale di Fantozzi. L'estrema umiliazione è quando Fantozzi assiste, poco dopo, al discorso fra Pina e la signorina Silvani, in cui la prima dice alla seconda che amano lo stesso uomo, ma che lei si ritira. La Silvani replica di non aver bisogno del consenso di Pina. Fantozzi crede di essere l'oggetto del desiderio della Silvani. Si reca nella roulotte della stessa per soddisfare, finalmente, il suo desiderio, immaginando che il suo obiettivo amoroso ricambi, ma avendone in cambio l'estrema umiliazione di assistere a una chiara scena post-coitale fra Franchino e la Silvani. A quel punto Fantozzi prova a ripiegare, con afflizione, sull'oggetto sessuale sostitutivo e insoddisfacente – la moglie Pina –, ma anche da lei non ottiene soddisfazione al suo estremo bisogno d'amore. A fronte della richiesta di Fantozzi se provi amore nei suoi confronti, Pina risponde con un'umiliante dichiarazione di stima – e non di amore –. Questa richiesta diverrà una costante della saga, manifestando quel nucleo di incessante autolesionismo del protagonista, che conoscendo benissimo quale possa essere la risposta della moglie, insiste nella richiesta al fine di avere una reiterazione dell'umiliazione, e dunque del sadismo esercitato su se stesso (masochismo).

Il confronto con un uomo che si dimostra più virile di Fantozzi dando adito a esiti masochistici era già esplicitato ne *Il secondo tragico Fantozzi* (1976) di Luciano Salce, nella sequenza in cui la signorina Silvani, colpita negativamente dal tradimento del marito Calboni, decide di ripercorrere le tappe del proprio viaggio di nozze a Capri assieme a Fantozzi. Già dal trasferimento sull'isola Silvani mette a confronto il passato – e la virilità di Calboni – con il presente – l'inettitudine di Fantozzi –, attribuendo a quest'ultimo anche responsabilità che oggettivamente non avrebbe potuto avere (come quella delle cattive condizioni meteorologiche). La signorina Silvani introduce le doti virili di Calboni in maniera formulaica con la frase: «Calboni sarà quello che sarà ma...», suscitando la costante umiliazione di Fantozzi e il tentativo di questi di gettarsi in imprese esorbitanti le proprie forze al fine di accedere all'incontro sessuale con la donna, che sembra legato al superamento delle abilità di Calboni. Fantozzi soffre il mal di mare, al contrario di Calboni; impiega 11 ore a raggiungere Capri in macchina, contro l'ora e un quarto di Calboni; Calboni si era sottratto con delicatezza dalle profferte sessuali la prima notte di nozze, al contrario del desiderio espresso immediatamente da Fantozzi; Fantozzi indossa gli zoccoli da pescatore caprese che donavano a Calboni, ma cade rovinosamente; Fantozzi fa sci d'acqua come Calboni, ma non riesce a passare come lui fra i faraglioni, colpendo con forza la roccia, al punto da provocare un terremoto; Fantozzi non è in grado di recarsi di buon mattino in piscina come Calboni e nel tuffarsi in vasca non si accorge che la stessa è stata svuotata. Quando Fantozzi prova a fare qualcosa di più di Calboni, azzardando un tuffo da altezza vertiginosa, colpisce appieno una barca, suscitando il disgusto della Silvani. La stessa Silvani fa credere al ragioniere di aver consumato con lui un rapporto sessuale – anche se Fantozzi non ricorda l'evento –. Egli subisce la massima umiliazione sessuale quando, origliando alla camera da letto della Silvani, scopre che in realtà questo rapporto non è mai avvenuto e che la donna si sta intrattenendo in un incontro amoroso con Calboni.

Inoltre sarà costretto a pagare le spese del soggiorno per i due coniugi riconciliatisi. Fantozzi vuole suicidarsi gettandosi dal salto di Tiberio, ma è incapace di portare a compimento anche questo proposito di spostamento del piacere sessuale in una sfera di dolore estremo. Viene pescato in mare e venduto al mercato del pesce. Oltre alla degradazione per l'incapacità di essere all'altezza della virilità convenzionale, subisce l'estrema svalutazione che lo conduce a essere "altro" rispetto all'umano: viene ridotto all'animalità. Fantozzi non solo non è in grado di essere virile, non è in grado di essere nemmeno umano. La sua umiliazione deve essere – sadianamente – talmente estrema da andare oltre i confini dell'antropico, per giungere al bestiale¹⁶ e, metaforicamente, al metafisico.

Il senso dell'umiliazione metafisica è espresso chiaramente in *Superfantozzi* (1986) di Neri Parenti. In questo episodio delle avventure fantozziane «lo stesso schema viene ripercorso lungo la storia dell'uomo, caricando esplicitamente il personaggio di una connotazione mitica. La lotta tra la sfortuna e il privilegio, con una logica che potremmo definire seriale, è destinata a perpetuarsi»¹⁷. Infatti, fin dalle origini della vita umana Fantozzi viene visto, letteralmente, come il malnato. Colui il quale è creato "male" per un errore divino e viene nominato immediatamente come "merdaccia", degradato a escremento nel momento stesso in cui viene fornito di identità. L'umiliazione masochistica di Fantozzi è metafisica, essenziale, va oltre i secoli. È l'uomo sottomesso, votato alla sofferenza, che nasce sprovvisto del nome e "minidotato", privato dell'identità personale e sessuale, e costretto a coprire le proprie vergogne – non a caso – con una foglia di fico d'India. Quest'ultima soddisfa l'esigenza pudica della copertura di un organo sessuale inadeguato rispetto a quello del vero Adamo virile (che in realtà è già un Caino¹⁸), ma allo stesso tempo provoca dolore attraverso le spine. Dolore che è condanna, ma anche dote di Fantozzi. La sua capacità di sopportazione del dolore, il godimento che ne trae, lo rende il soggetto che può resistere a tutti gli infortuni della Storia, che può subire tutte le angherie possibili scorrendo indenne.

Fantozzi viene costantemente umiliato, dunque. La sessualità, in questi momenti, più che essere esplicita è una tensione immanente.

In *Fantozzi subisce ancora*, dopo essersi sottoposto a un *tour de force* incredibile per coprire i colleghi assenteisti – con un movente amoroso-sentimentale, fare colpo sulla signorina Silvani –, Ugo viene additato dagli stessi impiegati come l'unico assenteista, ed è sottoposto a un'umiliante punizione: essere messo alla gogna, con appeso sul collo in evidenza un cartello con la scritta: "Sono un assenteista". Fantozzi in questo caso, come in altri, è additato come capro espiatorio, ma espone il proprio sacrificio, la propria ordalia, come sottinteso pegno di resistenza alla signorina Silvani affinché costei riconosca il suo grande sforzo, che corrisponde al suo sentimento amoroso. Fantozzi è da un lato umiliato dall'esibizione del proprio corpo degradato, dall'altro ha piacere, sottinteso, dall'esibizione dello stesso di fronte all'oggetto del desiderio impossibile. È perfettamente esposto in questa scena il percorso della pulsione sadomasochistica per cui si stabilisce un oggetto su cui esercitare un desiderio, ma non potendo

¹⁶ È una costante della saga: già il primo film si conclude con la trasformazione di Fantozzi in triglia nell'acquario in cui nuotano i dipendenti.

¹⁷ Martin, 2019: 177-186.

¹⁸ Cfr. Cagnoni, 2007: 87.

esprimere appieno questa volontà di potenza, la si rivolge contro se stessi. Una delle altre perversioni a cui Fantozzi si dedica è quella voyeuristica, declinata in più casi nel corso della saga del nostro. Tuttavia essa non è mai presentata come semplice atto della visione di un corpo sessualizzato che implica un desiderio, ma è innestata sempre in una complessità semiotica profonda. Spesso la perversione voyeuristica di Fantozzi è solo l'epifenomeno di perversioni più ampie e articolate, che celano quasi sempre una variabile sadomasochistica al proprio interno.

In *Fantozzi contro tutti* una delle scene più note è quella della visione dei programmi erotici sulle televisioni locali da parte del ragioniere. L'obiettivo polemico della scena è il diffondersi, nel periodo di estrema vitalità della diffusione anarchica e onnipervasiva delle reti locali sul territorio nazionale, di programmi che perforano la soglia del visibile fin lì accettabile, mostrando corpi nudi e pose erotiche esplicite. La propagazione di queste trasmissioni innesta un rito collettivo – nascosto, ma diffuso –, che però cozza con il perbenismo della società piccolo-borghese nazionale, ben rappresentato da Pina Fantozzi che entra nel frammentare Ugo sta osservando una scena di spogliarello. Ugo sta abbracciando il televisore e sta emettendo gemiti di piacere, Pina ne risulta scandalizzata. Villaggio si serve dell'usuale tecnica dell'iperbole quando nell'introduzione della scena la sua voce fuori campo elenca i titoli dei programmi: "Proibito, Vietatissimo, Oroscofone". Si replica quest'uso iperbolico subito dopo, quando si esaspera la dimensione liturgica della visione nella ripresa del condominio in cui abita Fantozzi dall'esterno: tutti osservano lo stesso tipo di programmi a una cert'ora e tutti gemono nell'osservarli. Quattro sono i livelli di perversione coinvolti in questa sequenza. Come segnalato da Emilio Cagnoni, Fantozzi esprime nella gestualità connessa al suo desiderio e nel tipo di relazione col sesso un tratto di infantilismo¹⁹. Sono infantili i gesti che vogliono incredibilmente mimare l'atto di togliere gli indumenti intimi alla spogliarellista; è infantile l'uso autolesionistico del profumo alcolico sulle parti intime, come per prepararsi a un inesistente incontro amoroso; è infantile la reazione difensiva spontanea di "comunicata" eccitazione nei confronti di Pina dopo essere stato colto da quest'ultima nella visione dei programmi "tabù", cui Fantozzi non sa dar seguito concreto per un subitaneo moto di repulsione verso la moglie; è infantile il tipo di conoscenza del corpo femminile e degli atti sessuali che Fantozzi palesa. Cagnoni sottolinea come l'atto sessuale di Fantozzi in questo caso sia un processo intrinsecamente masturbatorio²⁰, d'altronde esso è esplicito ed esasperato fino al parossismo nel racconto da cui è tratto l'episodio nel libro omonimo al film («"maniglione" a tre mani a una velocità da frullatore»²¹ dice Villaggio con l'usuale gusto del paradossale), in cui non si manca di sottolineare peraltro le ridotte dimensioni peniene di Fantozzi, con l'usuale portato denigratorio sulla virilità del protagonista. Fantozzi nella pulsione voyeuristica sembra mostrare una – infantile – dubbia o minima conoscenza del corpo femminile e del sesso in generale. Il secondo livello di perversione è quello della ritualità collettiva che il programma televisivo presuppone: un gruppo di condomini che si ritrovano "insieme, ma soli" e si esercitano in una sessualità masturbatoria

¹⁹ Cfr. Cagnoni, 2007: 158.

²⁰ Cfr. Cagnoni, 2007: 157.

²¹ Il racconto era presente originariamente in Villaggio, 1979 (ripubblicato in Villaggio, 2010: 174).

contemporanea, ma solipsistica²². Ciascuno ignora l'altro, il rito non è riconosciuto, resta nel non detto. La sessualità non trova una dimensione relazionale apparente. Il terzo livello è quello che interviene con il cambio di canale fortuito, causato dal ginocchio di Fantozzi sul telecomando. Quando entra in scena Pina Fantozzi, Ugo sta abbracciando l'immagine di un prete apparso sul televisore a seguito dell'involontario zapping. Il protagonista non si sottrae all'espressione di questo desiderio improvvisamente deviato dalla casualità (in senso omosessuale e dissacratorio). Fantozzi ritiene meno vergognoso esprimere alla moglie una perversa passione per un sacerdote che sta predicando, che manifestare un "convenzionale" desiderio per una spogliarellista. In ultimo c'è la perversione del rifiuto della sessualità consuetudinaria con la moglie per rifugiarsi nella fuga onirica. Anche in questo caso c'è una decorporeizzazione del sesso, che corrisponde, invece, a un momento di massima presenza del desiderio "in sé", peraltro con una esplicita declinazione sessuale.

Quella che probabilmente è la macchina sadiana per eccellenza nella mente del Villaggio autore è la Megaditta e il suo principio gerarchico. È noto che la denuncia del sistema di necessità reciproca fra "potenti" (dirigenti di medio e alto livello) e sottoposti (gli impiegati), nel perverso incrocio fra servilismo e autoritarismo fine a se stesso, è uno degli obiettivi polemicamente originali del primo Fantozzi. Tuttavia, con lo scorrere del tempo, dei film e dei libri, una contestazione di un momento preciso e specifico del sistema industriale italiano (con riferimento biografico agli anni passati da Villaggio alla Cosider, controllata Italsider²³) diviene una sanzione di una condizione strutturale, e si trasforma quasi in qualcosa di metafisico. In un interessante romanzo "tardo", *La fortezza tra le nuvole*²⁴, Villaggio trasferisce il suo immaginario in un universo fantascientifico, rendendo il suo universo fantozziano – senza Fantozzi in questo caso – una sorta di distopica società sadiana realizzata.

Nei film della saga, il "potere" rappresentato dalla Megaditta ha un'autorità immanente, a cui non necessita alcuna coercizione per richiedere obbedienza. L'autorità viene esercitata da un gruppo detentore dello stesso contro un singolo – Fantozzi –, nel silenzio o nella complice compartecipazione degli altri impiegati non detentori del potere²⁵. Fantozzi funge da capro espiatorio per una società esplicitamente sadiana, che espunge da sé la parte maledetta, lo sporco, il rifiuto, insomma la "merdaccia", per potere perseguire con purezza i propri desideri. I dirigenti della Megaditta altro non sono che i nuovi libertini sadiani. Gli esseri "inferiori" – e Fantozzi è il "più inferiore fra tutti" – per mera volontà di potenza vengono sottoposti a ogni tipo di tortura. Vengono "cosificati",

²² Il riferimento è al libro di Sherry Turkle. Si può intravedere una evoluzione antropologica della condizione esposta nella scena di Fantozzi nella società tecnologica contemporanea. Turkle, 2019.

²³ Cfr. Arnaldi, 2018.

²⁴ Villaggio, 2011. Si tratta di una delle opere più originali e stimolanti della produzione di Villaggio che nella fase estrema della sua vita è stato soprattutto scrittore, con esiti difformi. In questo periodo Villaggio concepisce da un lato rimasticature o etichettature "fantozziane" applicate a prodotti talvolta affatto differenti; in altri casi *pamphlet* politici, raccolte di pensieri in libertà o memorie, alle quali si dà spesso un vago sentore fantozziano; in altri ancora testi dotati di maggiore indipendenza, sia pure conformati come susseguirsi di episodi brevi (la forma con cui Villaggio si trovava più a suo agio), introdotti in una cornice a volte pretestuosa e dunque non sempre coesi come ne *La fortezza tra le nuvole*.

²⁵ Cfr. Arendt, 2008: 44-49.

resi bestiali, comunque disumanizzati, squadernando un elenco di perversioni violente che avrebbe potuto serenamente figurare in uno dei testi del marchese De Sade: la pelle degli impiegati viene conciata e resa poltrona, gli “inferiori” vengono sottoposti a faticosissime prove fisico-sportive che spesso conducono alla morte, vengono trasformati in pesci che nuotano in un acquario, vengono mutati in parafulmini, vengono fatti inginocchiare su spartani inginocchiatoi o sui ceci o crocifissi in sala mensa, vengono fatti incarcerare, sono costretti a pagare per lavorare, vengono costretti all’umiliazione universale scrivendo frasi autodenigratorie nel cielo o vengono messi letteralmente alla gogna.

Il film nel quale emerge con più chiarezza questo sottofondo sadiano legato al potere assoluto degli “eletti” – i vertici della Megaditta e i suoi rappresentanti – è *Fantozzi 2000 - La clonazione*. Nel testo cinematografico estremo della saga Fantozzi viene clonato perché risulta il soggetto perfetto a garantire il godimento degli eletti sadiani con la sua sottomissione *totale*. Erotica, politica e tecnica si saldano: la “ripetizione”, il processo seriale di mercificazione si esercita ormai anche sugli uomini, tutti uguali e tutti Fantozzi: essa è «il veicolo dell’indifferenza libertina»²⁶. La società moderna del *laissez-faire* e dell’imprenditoria liberista senza vincoli ha una matrice sadiana. È un luogo in cui gli eletti non trovano più freni legislativi e possono esercitare, attraverso la tecnica, il loro potere distruttivo assoluto²⁷. È un cosmo autotelico e incontrollato che per provare un brivido erotico deve riprodurre serialmente gli uomini “sottoposti” – i Fantozzi – per poi distruggerli. In questo, il mondo reale di *Fantozzi 2000 - La clonazione* e quello fantascientifico e distopico de *La fortezza tra le nuvole* si somigliano in maniera inquietante.

Il Megadirettore galattico, Duca Conte Balabam, teorizza sadianamente (e non sadicamente quindi: nella metariflessività nasce la differenza²⁸) che l’esercizio del potere in cui si esprime la superiorità degli eletti deve manifestarsi attraverso il crimine. L’unico obiettivo dei libertini vertici castali della ditta è il piacere personale, senza alcuna preoccupazione per gli effetti sulle vite altrui. L’effetto del crimine non tange il libertino perché esso si esercita fuori dal suo sé. È qualcosa che egli osserva come un evento di cui è spettatore o regista, ma che non ha conseguenze sulla sua vita personale pratica o sulla sua coscienza²⁹. Questo piccolo nucleo di soggetti è oltre le leggi e i pregiudizi: sono superiori per rango, per nascita. Specularmente è necessario che esista una classe di esseri sottomessi, funzionali all’esercizio della potenza che si esprime nel crimine³⁰. Balabam è convinto che il proprio diritto all’egoismo assoluto – e dunque alla felicità – si trasmetta ereditariamente, ma sia possibile solo attraverso l’esercizio della potenza assoluta che si esplica nella distruzione. Balabam prova a correggere il proprio erede, spontaneamente indirizzato al bene e refrattario alla logica del crimine, con una vera e propria pedagogia criminale. Tuttavia, a conferma del sistema in cui è introdotto, per punire il figlio di fronte agli atti di ribellione – le buone azioni compiute – individua un capro espiatorio disposto al sacrificio,

²⁶ Casilli, 1996: 223.

²⁷ Casilli, 1996: 111-123.

²⁸ Cfr. Brodesco, 2014: 13.

²⁹ «Il crimine appare in Sade qualcosa che preserva la vita poiché crea spettacoli il cui movimento resta in qualche modo estraneo al soggetto che, diversamente, ne rimarrebbe vittima», Bersani; Dutoit, 2017: 27.

³⁰ Si riprende qui l’esegesi sadiana di Blachot, 2003: 24-25.

che non può che essere Fantozzi³¹. Qui il teatro del sadomasochismo è messo in luce in modo finalmente esplicito. Prima si dice che la punizione corporale (39 frustate) per il figlio di Balabam, Giulio, sarà fatta subire a Fantozzi in vece del ragazzo se questi non perseguisse la via del crimine. Poi, quando Fantozzi fa fuggire Giulio dall'istituto di correzione in cui il giovane è stato relegato per avere contribuito a delle adozioni a distanza – buona azione che nella pedagogia negativa dei libertini-capitalisti va punita con la detenzione –, assistiamo alla sanzione inflitta al ragioniere in una scena da castello sadiano. Fantozzi è appeso per gli arti, mentre un boia incappucciato lo frusta in una sala torture che è collocata in segrete presenti all'interno della stessa Megaditta. Il Duca Conte Balabam giunge dopo qualche tempo dall'inizio della violenza, quando manca una sola frustrata alla conclusione del supplizio, ma ordina di ricominciare valutando poco appagante che l'esecuzione della condanna si fosse svolta in sua assenza. Fantozzi a quel punto emette l'usuale frase di disperazione, accompagnata da un ambiguo verso a mezzo fra rassegnazione e piacere.

III. DESIDERIO ANARCHICO, GERARCHIE SOCIALI E PULSIONE DI MORTE

In conclusione e sinteticamente si può affermare che il meccanismo del desiderio è profondamente innervato dentro la saga fantozziana. Fantozzi non è l'unico a desiderare, anche i comprimari sono spesso percorsi da un'ansia desiderante, in molti casi con chiare connotazioni sessuali. I personaggi fantozziani sono costantemente desideranti, ma spesso sono destinati a vedere la soddisfazione del desiderio posticipata o denegata, o indirizzata in termini eccentrici rispetto al convenzionale, impossibile da ottenere. Il desiderio spesso si indirizza su strade alternative rispetto a quelle tradizionali, si "perverte". Esso si dirige frequentemente verso un percorso trasversale, si trasforma in desiderio sadomasochistico, e in quanto tale, secondo quanto descritto del sadomasochismo da Deleuze e De Masi, diviene spesso desessualizzato. Nei vari capitoli della saga Fantozzi viene spesso sottoposto a umiliazioni fisiche e morali per il suo aspetto, il suo nome, la sua scarsa virilità, la sua incapacità di adeguarsi alle richieste sociali. A volte viene perfino sottoposto a reali violenze fisiche, tuttavia resiste

³¹ Rispetto al tema del sacrificio fantozziano è chiaro che il personaggio si pone nei termini di un capro espiatorio. Sia i colleghi che i superiori, e persino la famiglia in alcune circostanze, riversano su Fantozzi tutte le colpe che appartengono loro, o gli fanno subire punizioni per responsabilità che sarebbero diffuse. Egli è per definizione portatore dello stigma. Tuttavia, questo ruolo gli viene in qualche modo riconosciuto come necessario affinché la società possa districarsi. Lo si richiama dalla pensione o dalla vita ultraterrena per continuare a "subire" e poter avere una vittima sacrificale su cui riversare colpe che appartengono all'intero consesso sociale. Fantozzi "capro espiatorio" serve per continuare nella serena vita associata che esige qualcuno che funga da "parafulmine" (lo diventa, felicissimo, anche letteralmente, in *Il secondo tragico Fantozzi*). Il riferimento ovvio è la teoria girardiana anzitutto esposta in Girard, 1980. Tuttavia Fantozzi propone un elemento che resiste alla teoria girardiana. Egli è una vittima continua, storica e metastorica (si veda *Superfantozzi*) che si sottopone imperterrita all'olocausto e quasi ne gode masochisticamente. Il suo scopo è quello della reiterazione del proprio desiderio; una volta vistolo frustrato e vistosi ridotto a capro espiatorio, diventa la consapevolezza dell'inanità dello stesso e della necessaria resistenza attraverso il masochismo e la pulsione di morte. Morire è il solo modo per sottrarsi al circolo della violenza sacrificale e del desiderio anarchico dei libertini sadiani ai vertici della società: Fantozzi prova continuamente a morire, dunque. Vive per la morte.

a ogni degradazione e ne esce quasi fortificato dalla consapevolezza della sua inscalfibilità. Trae godimento paradossale dall'insoddisfazione, in una sorta di superomismo del patimento (Fantozzi subisce ancora, e ancora, e ancora...) che, in quanto costantemente affrontato e superato, non diviene assoggettamento. Parallelamente al versante masochistico, nella saga di Fantozzi ve n'è uno sadico, appartenente alla realtà sociale in cui il ragioniere è introdotto. I rapporti di potere sono dominati da una classe egemonica libertina sadiana che sottopone ai propri capricci gli "inferiori", in una mera esecuzione/dimostrazione dell'anarchia del potere. La fantasia sadica di sopraffazione, esito del desiderio sadiano senza limiti, si replica a più livelli: da quello elementare, i rapporti fra colleghi, fra i quali si creano gerarchie basate sui rapporti di forza; al più asimmetrico, quello con i Megadirettori generali della Megaditta, che esercitano un potere che si replica nel totale dominio (anche fisico, sessuale) sui corpi di chi sta più in basso nella gerarchia sociale.

Questa visione è coerente con la profonda, quasi nichilistica, sfiducia di Paolo Villaggio nei confronti del genere umano e in particolar modo nella genia nazionale, che egli ritiene capace di ogni bassezza³². Il suo personaggio, e in sostanza il suo intero mondo – la poetica di Villaggio – finisce con il tradurre ogni pulsione, e ogni senso, in una profonda e reiterata pulsione di morte, unico desiderio che al creatore di Fantozzi appare realmente realizzabile come atto di resistenza.

³² Si veda in proposito Villaggio, 2018. Non a caso, Villaggio fa precedere e concludere il testo, che si attribuisce personalmente, da due lettere a firma di Ugo Fantozzi, che considera il paradigma delle spregevolezze italiane descritte nel libro.

Riferimenti bibliografici

Arendt, Hannah
2008, *Sulla violenza*, Guanda, Parma.

Arnaldi, Valeria
2018, *Lo chiamavano Fantozzi. Vita, passioni e cinema di Paolo Villaggio*, Bizzarro/Red Star Press, Roma.

Barale, Francesco
2007, *Prefazione*, in Franco De Masi, *La perversione sadomasochistica. L'oggetto e le teorie*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Bersani, Leo; Dutoit, Ulysse
2017, *Merde Alors. Salò o le 120 giornate di Sodoma (Pier Paolo Pasolini, 1975)*, in Andrea Nicolini (a cura di), *Lascia ch'io pianga. Il masochismo tra cinema, filosofia, psicoanalisi*, Orthotes, Napoli 2017.

Blanchot, Maurice
2003, *Lautrémont e Sade*, SE, Milano.

Brodesco, Alberto
2014, *Sguardo, corpo, violenza. Sade e il cinema*, Mimesis, Milano/Udine.

Buratto, Fabrizio
2003, *Fantozzi. Una maschera italiana*, Lindau, Torino.

Busetta, Laura
2014, *Maschera, deformazione, parodia nel cinema italiano*, «Fata Morgana», n. 22.

Cagnoni, Emilio
2007, *Fantozzi/Kafka*, L'Epos, Palermo.

Casilli, Antonio A.

1996, *La fabbrica libertina. De Sade e il sistema industriale*, Manifestolibri, Roma.

Crespi, Guido

1991, *Kafka umorista*, Shakespeare and Kafka, Milano.

De Gaetano, Roberto

1999, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma.

De Masi, Franco

2007, *La perversione sadomasochistica. L'oggetto e le teorie*, Bollati Boringhieri, Torino.

Deleuze, Gilles

1973, *Masochismo e sadismo*, Iota, Milano.

Girard, René

1980, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano.

Grande, Maurizio

2003, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma.

Gundle, Stephen

2009, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma/Bari.

Izzo, Donatella; Bavaro, Vincenzo

2015, *Sconfinamenti e abiezioni: una doppia introduzione*, «Ácoma», nuova serie, a. XXII, n. 9, autunno-inverno.

Kristeva, Julia

2006, *I poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano.

Laplanche, Jean; Pontalis, Jean Bertrand

2006, *Enciclopedia della psicoanalisi*, tomo II, Laterza, Roma/Bari.

Manzoli, Giacomo

2014, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma.

Martin, Sara

2019, *L'ascetismo acrobatico del ragioniere Fantozzi*, in Robert Fajen, *Serialität in der italienischen Kultur*, Peter Lang, Berlin 2019.

Simone, Marco

2018, *Il sosia di Goliadkin? Il ragioniere Fantozzi*, in «Quaderni d'Altri Tempi», a. IV, n. 14, maggio-giugno.

Turkle, Sherry

2019, *Insieme ma soli*, Einaudi, Torino.

Villaggio, Paolo

1979, *Fantozzi contro tutti*, Rizzoli, Milano.

2009, *Storie di donne straordinarie. Da Eva alla zia di Beethoven*, Mondadori, Milano.

2010, *Fantozzi totale*, Einaudi, Torino.

2011, *La fortezza tra le nuvole*, Morganti, Socchieve.

2013, *Tragica vita del ragioniere Fantozzi*, Mondadori, Milano.

2018, *Italiani brava gente...ma non è vero!*, La nave di Teseo, Milano.

2019, *Kafka? Qui siamo all'apice della piramide nevrotica*, De Piante, Milano.

2020, *L'uguaglianza*, Edizioni di Comunità, Milano.

Welldon, Estela V.

2006, *Sadomasochismo*, CSE, Torino.