

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Arti visive, performative, mediali

Ciclo XXX

Settore Concorsuale: 10/C1 - Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/06 - Cinema, fotografia e televisione

**La scalata al sesso
L'erotismo nel cinema italiano degli anni Sessanta**

Presentata da: Dott.ssa Dalila Missero

Coordinatore Dottorato

Prof. Daniele Benati

Supervisore

Prof. Giacomo Manzoli

Esame finale anno 2018

ABSTRACT (ITALIANO)

Questo lavoro analizza il processo di progressiva sessualizzazione del cinema italiano negli anni Sessanta. Attraverso un ordine cronologico, lo studio propone una metodologia che integra gli strumenti dei *film studies* con quelli degli studi culturali, della *history of sexuality* e dei *gender studies*. L'obiettivo è fornire una lettura del processo di liberalizzazione delle rappresentazioni della sessualità nel cinema italiano come un elemento di un fenomeno socio culturale più ampio. Per questo la tesi integra in maniera consistente la ricostruzione della cultura cinematografica del periodo con i discorsi sulla sessualità veicolati nell'editoria di consumo, nei periodici e nei rotocalchi. Inoltre, si è posta particolare attenzione alle influenze provenienti dall'estero come prova di una crescente tendenza all'espansione transnazionale delle industrie culturali di quegli anni. Le cinque sezioni tematiche della tesi analizzano: la questione dell'emancipazione femminile e le sue rappresentazioni nei film inchiesta; la presenza nella cultura popolare e nelle commedie di argomenti psicanalitici e sessuologici; le rappresentazioni di *gender* e sessualità nei generi popolari; la "rivoluzione sessuale" in relazione alla nascita delle riviste per soli uomini e del "film sexy".

ABSTRACT (ENGLISH)

The thesis analyzes the process of sexualization of the Italian cinema in the sixties. Following a chronological order, the study employs a methodology which combines film studies with cultural studies, the history of sexuality and gender studies. Its ultimate aim is to read the liberalization of the representations of sex in Italian cinema as part of a wider socio-cultural process. As such, the thesis reconstructs not only the cinematic culture of the time, but moreover consistently analyzes discourses on sexuality in publishing, newspapers and the popular press. Furthermore, it investigates the foreign influences in Italian popular culture, as proof of the increasing transnational character of the cultural industries. In particular, the five main sections of the thesis focus on: the theme of women's emancipation in the film *inchiesta*, the dissemination of psychoanalysis and sexology in Italian mass culture and comedy, the

representations of gender and sexuality in popular film genres, the “sexual revolution” in relation to the birth of the adult-only magazines and the formation of the “sexy” film genre.

INDICE

Introduzione. La “scalata al sesso” del cinema italiano	2
Capitolo Uno. Cinema e sessualità: Gli anni Sessanta, il boom, i limiti del visibile e l'osceno	10
<i>1.1. Il boom economico, la sessualità e lo spettacolo</i>	<i>10</i>
<i>1.2. La “scalata al sesso”: lo stato dell'arte</i>	<i>12</i>
<i>1.3. La sessualità, una questione sociale e d'identità</i>	<i>15</i>
<i>1.4. L'accresciuta visibilità mediale del sesso significa più libertà?</i>	<i>17</i>
Capitolo Due. La questione femminile nei film inchiesta: da Zavattini a Jacopetti tra impegno e spettacolarità	23
<i>2.1 Spettacolarità e impegno civile nell'inchiesta italiana</i>	<i>27</i>
<i>2.2. La questione della donna nell'industria dell'attualità: inchiesta, realismo, impegno politico e intelligibilità della sessualità</i>	<i>30</i>
<i>2.3. Le italiane si confessano? Incursioni “d'inchiesta” nella cosiddetta cultura rosa e il caso de Le italiane e l'amore</i>	<i>34</i>
<u><i>2.3.2. Analisi del film</i></u>	<u><i>44</i></u>
<u><i>2.3.3 Emancipazione e impegno in Le italiane e l'amore</i></u>	<u><i>51</i></u>
<u><i>2.3.4 Ricezione critica, emancipazione e resistenze alla questione della donna</i></u>	<u><i>55</i></u>
<i>2.4 La donna nel mondo</i>	<i>58</i>
<u><i>2.4.1. Gualtiero Jacopetti, scandali sessuali e spettacolarità</i></u>	<u><i>58</i></u>
<u><i>2.4.2. Uscita in sala, censura e morale</i></u>	<u><i>60</i></u>
<u><i>2.4.3. Qualunquismo, umanesimo e borghesia</i></u>	<u><i>63</i></u>
<i>2.5. In conclusione</i>	<i>71</i>
Capitolo Tre. Controsesso: le commedie a episodi e la crisi della coppia, tra alienazione borghese e psicanalisi	73
<i>3.1. La sessualizzazione della commedia: dal canone realista alle “barzellette sceneggiate”</i>	<i>75</i>

3.2. <i>La battaglia dei sessi: la cultura del self-help e la popolarizzazione della sessuologia nel contesto americano</i>	81
3.3. <i>La sessuologia e la psicanalisi nella cultura di massa italiana</i>	85
3.5 <i>Donne intraprendenti e insolenti, l'inetto e la crisi della mascolinità nelle commedie a episodi</i>	96
3.6. <i>Conclusioni</i>	108

Capitolo Quattro. Tutto il mondo in provincia: generi popolari, pubblici periferici e utopie cosmopolite. Il caso Eurospy **110**

4.1 <i>Su alcuni caratteri della produzione e del consumo di profondità in Italia</i>	113
4.2. <i>L'ampliamento dei consumi culturali: editoria, generi popolari e modernizzazione</i>	123
4. 4. <i>Eurospy: un filone in bilico tra provincia ed Europa</i>	134
4.5. <i>“Cerca di dimenticare che sono una donna”: playboy deboli ed eroine sexy negli Eurospy</i>	142
4.6 <i>Ma esiste ancora una provincia del sesso?</i>	150

Capitolo Cinque. La rivoluzione sessuale attorno al Sessantotto. Politicizzazione e liberalizzazione del sesso tra editoria e cinema **152**

5.1. <i>Una vera rivoluzione? Dibattito e periodizzazione attorno alla politicizzazione della sessualità</i>	153
5.2. <i>Rivoluzione sessuale, libertà di stampa e casi editoriali: appunti sul ruolo della carta stampata nell'erotizzazione della sfera pubblica in Italia</i>	158
5.3. <i>Willhelm Reich ridotto in pillole: la rivoluzione sessuale nelle riviste per “soli uomini”</i>	163
5.4. <i>Il genere sexy, i sequestri eccellenti e il documentario ginecologico: erotizzazione del cinema sul finire del decennio</i>	178
<u>5.4.1. <i>Il mutamento delle pratiche di consumo e il “genere sexy”</i></u>	<u>178</u>
<u>5.4.2. <i>Censura e sequestri: il ruolo del film d'autore</i></u>	<u>182</u>
<u>5.4.3. <i>“Helga” e il filone ginecologico: impossibile tornare indietro</i></u>	<u>188</u>
5.5 <i>L'erotico e il sexy: la formazione di un mercato</i>	191

Conclusioni. Cinema Italiano, Sessualità e identità **193**

INTRODUZIONE. LA “SCALATA AL SESSO” DEL CINEMA ITALIANO

Le narrazioni più consolidate nella storiografia del cinema italiano degli anni Sessanta oscillano tra entusiasmo (“l’età d’oro del cinema”, la convergenza tra istanze autoriali e gusto del pubblico, il sorpasso nei confronti di Hollywood) e pessimismo (gli anni Sessanta come il decennio delle occasioni sprecate e dello spettro latente della crisi, sia in termini industriali che “qualitativi”).¹ La questione della sessualizzazione del cinema appare generalmente secondaria, laddove si sono prediletti temi come il dibattito sulle forme di autorialità, la persistenza del realismo e più di recente la fioritura dei generi popolari. Eppure, se si osserva più da vicino la letteratura critica del periodo la questione del sesso emerge tra quelle più importanti. In particolare, la riforma della censura nel 1962 e la legge sul cinema del 1965 avevano segnalato la questione delle rappresentazioni del sesso come un crocevia di problemi ideologici tutti da risolvere. Casi notevoli come quelli della *Dolce vita*, di *Rocco e i suoi fratelli* e *L’avventura* avevano acceso forti polemiche e alimentato un dibattito ampio anche in seno alle istituzioni. Al centro di queste discussioni vi era la volontà di ottenere dei cambiamenti sostanziali nei meccanismi di censura vigenti, eredi delle procedure introdotte dal fascismo. Allo stesso modo, la riforma del 1965 vedeva i fronti della critica, dei produttori e degli autori porre quesiti alle istituzioni che continuavano a ruotare attorno al problema economico creato dagli interventi censori, i quali si legavano alla più ampia questione del finanziamento statale ai film italiani.

Le rappresentazioni del sesso e dell’erotismo portavano a frequenti polarizzazioni ideologiche. La critica progressista riteneva che non si dovessero escludere a priori tematiche scabrose, ma solo quei film che le mettevano in scena in modo rozzo per soli fini commerciali; per i cattolici, lo Stato non avrebbe dovuto sostenere film a contenuto immorale; mentre per l’industria il discorso si legava a questioni di sostenibilità commerciale, che vedevano spesso nell’erotismo un fattore determinante per il successo al botteghino.

¹ Su questo si veda O’Rawe, 2008 e O’Leary, O’Rawe, 2011. In particolare sul concetto di crisi si veda Holdaway, 2012.

In ogni caso, le discussioni attorno alle due leggi non esauriscono e non rendono giustizia della complessità di temi che “la scalata al sesso” del cinema italiano incrocia, specie se messa in relazione con i cambiamenti socio-culturali che hanno interessato il nostro paese dalla fine degli anni Cinquanta. Questa complessa rete di problemi, seppur ampiamente riscontrabili nella stampa dell’epoca, non sono stati studiati in modo sistematico a partire dalla prospettiva della sessualizzazione del cinema italiano.

Il lasso di tempo 1958-1968, analizzato da questo studio, rappresenta una finestra cronologica che vede nella complessità dei fenomeni connessi al cinema e nella quantità di film prodotti una sua specificità rispetto al periodo precedente e a quello successivo. Sebbene la nudità, l’erotismo e la sessualità abbiano accompagnato il cinema sin dalla sua nascita, in questo decennio si sono prodotti alcuni fenomeni significativi che intrecciano la storia sociale e culturale del paese con la storia del cinema. Nel 1958 si approvava la legge Merlin, e qualche mese dopo usciva *Europa di notte* di Alessandro Blasetti, mentre nel 1968, l’anno della grande contestazione, si stava ormai “disperdendo” il filone della *pseudo-inchiesta*, che solo dieci anni prima aveva “inaugurato” la massiccia erotizzazione del cinema. Nel frattempo, le riviste *soft-core* e ancor prima gli albi disegnati a carattere erotico invadevano il mercato editoriale. Nel mezzo, ricordiamo altre date: nel 1962, come si diceva, veniva approvata la riforma della censura; lungo il 1964, si registrava un calo drastico della produzione dei *sexy documentari* e si avviava il cosiddetto filone delle commedie “erotiche” a episodi; nel 1967 il sequestro di *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) – per citare solo un caso tra tanti – rinverdiva le polemiche sulla censura che avrebbero portato, negli anni successivi, a un allargamento sostanziale delle sue maglie per effetto di spinte convergenti verso la liberalizzazione.

Inoltre, la specificità di questo decennio è legata alla sua coincidenza con la massima popolarità della produzione italiana nel mercato interno. Sebbene, infatti, il record di biglietti staccati sia del 1955 con 819,4 milioni di spettatori, il crollo dell’anno seguente vedeva la perdita di 29 milioni di unità come effetto dell’introduzione della televisione nel nostro sistema mediale (SIAE, 1968). Tuttavia, dal 1958 riprendeva

una tendenza all'aumento delle vendite dei biglietti e degli incassi che continuerà sino alla metà del decennio successivo e che segnala la tenuta del cinema come media centrale nel contesto italiano, anche nei confronti di altri paesi europei. Dalla valutazione dell'intero arco temporale 1958-68, però, i consumi segnalano un'altra tendenza altrettanto importante. La perdita complessiva di 171 milioni di biglietti venduti (più consistente a partire dal 1964), il raddoppio del costo del biglietto e la diminuzione delle giornate di spettacolo indicano una modificazione delle modalità di consumo cinematografico spiegabili come un effetto del cambiamento dei consumi culturali nel loro insieme (SIAE, 1968). La diversificazione della “dieta mediale” suggerisce di considerare i discorsi sulla sessualità sviluppati dal cinema con quelli presenti in altri media, in particolare nell'editoria di consumo, periodica e non.

La scansione dei capitoli qui proposta segue strategicamente un andamento per lo più cronologico, con specifiche priorità tematiche tese a evidenziare l'avvicinarsi e talvolta la circolarità di alcuni temi e figure. Con questo approccio si intendono analizzare le specificità storiche con cui il processo di emersione della sessualità si è articolato nella sfera pubblica italiana di quegli anni – come la critica alla “morale” della nuova borghesia post-boom economico; il dibattito sulla censura e l'osceno; il ruolo del consumo nei discorsi sulla sessualità e l'esplosione della cultura di massa; il conflitto generazionale e ideologico attorno all'idea di liberazione sessuale – attraverso un andamento storiografico che implica in molti casi il ricorso degli stessi temi in diversi capitoli alla luce dei singoli casi di studio. I temi selezionati rispondono a quelle che si ritengono le principali emergenze teoriche di questo dibattito.

Il primo capitolo pone le basi teoriche e metodologiche di questo lavoro. In particolare, si chiarirà l'apparato teorico di riferimento che incrocia gli studi storici, quelli sulla storia della sessualità, i *film studies* e i *gender studies*. Inoltre, si inquadrerà preliminarmente la questione della relazione tra cinema nazionale, identità nazionale e discorsi sulla sessualità.

Nel secondo capitolo si combinerà lo studio delle rubriche della posta di alcune riviste femminili – come “Annabella”, “Grazia” e “Noi donne” – con la diffusione del modello del libro e del film inchiesta e l'affermazione di modelli televisivi come

La donna che lavora e *Controfagotto* di Ugo Gregoretti e dedicherà un focus specifico al film collettivo nato da un'idea di Cesare Zavattini, *Le italiane e l'amore* (Gian Vittorio Baldi, Marco Ferreri, Giulio Macchi, Francesco Maselli, Lorenza Mazzetti, Gianfranco Mingozzi, Carlo Musso, Piero Nelli, Giulio Questi, Nelo Risi, Florestano Vancini, 1961) e *La donna nel mondo* (Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara Franco Prospero, 1963). Questo capitolo si occupa in particolare del quinquennio del boom economico (1958-1963) con l'obiettivo di evidenziare le relazioni tra "questione femminile", consumi di massa e modernizzazione. Per quel che riguarda le inchieste, si analizzerà la loro imposizione come modalità discorsiva di "ricerca del vero", che ha tematizzato in quegli anni il rapporto tra donne e modernità. Il nuovo ruolo femminile nell'Italia modernizzata veniva proposto attraverso l'enfasi sul suo nuovo protagonismo nella sfera pubblica, con temi quali il lavoro extra domestico e l'accesso ai consumi. Le inchieste possono essere lette come la manifestazione di una più articolata "volontà di sapere", specie nelle sue implicazioni sulla formazione delle identità di genere, in un periodo che vede nell'espansione dei consumi un fattore propulsivo dell'emancipazione femminile. La piccola posta, invece, verrà interpretata come luogo di diffusione e negoziazione dei saperi sulla sessualità e l'intimità femminile, e come luogo mediale capace di formare quelli che Lauren Berlant ha definito "intimate publics" (Berlant, 2008). Mentre l'inchiesta intendeva indagare la "questione femminile" come parte (problematica) di un più ampio processo che coinvolgeva tutta la società italiana, la cultura rosa forniva alle donne uno spazio mediale attraverso cui negoziare quegli stessi cambiamenti.

Nel terzo capitolo si affronterà un gruppo eterogeneo di film prevalentemente riconducibili alla commedia all'italiana, che hanno contribuito alla formazione di un'idea di "sessualità borghese" come segno ed effetto della modernizzazione del boom economico. Queste rappresentazioni hanno dato vita a modelli di femminilità e mascolinità nuovi: da un lato, emergevano nuove figure femminili la cui *agency* si strutturava prevalentemente attraverso le pratiche di consumo; dall'altro, le figure maschili rappresentavano la crisi della mascolinità. Il capitolo analizzerà il processo di sessualizzazione della commedia all'italiana della metà degli anni Sessanta, in

particolare attraverso le commedie a episodi come *Alta infedeltà* (Franco Rossi, Elio Petri, Luciano Salce, Mario Monicelli, 1964), *Controsesso* (Franco Rossi, Marco Ferreri e Renato Castellani, 1964), *Extraconiugale* (Massimo Franciosa, Mino Guerrini, Giuliano Montaldo, 1964), *L'idea fissa* (Mino Guerrini, Gianni Puccini, 1964), *La mia signora* (Tinto Brass, Mauro Bolognini, Luigi Comencini, 1964), *Le bambole* (Dino Risi, Luigi Comencini, Franco Rossi, Mauro Bolognini, 1965), *Se permettete parliamo di donne* (Ettore Scola, 1964), *Questa volta parliamo di uomini* (Lina Wertmüller, 1965) e *Tre notti d'amore* (Renato Castellani, Luigi Comencini e Franco Rossi, 1964). Questo gruppo di film aveva messo in scena un nuovo immaginario connesso alla sessualità, quello della coppia borghese, ispirandosi spesso a discorsi già circolanti in altri media e resi in parte familiari grazie alla popolarizzazione della sessuologia promossa dai rotocalchi politici e di attualità come “L'Espresso”, “L'Europeo” ed “Epoca”, ma anche dai settimanali femminili per la donna di classe media, come “Gioia” e “Annabella”. In un periodo ancora segnato da forti difficoltà nel trovare un lessico per affrontare la questione della sessualità, la sessuologia e la psicanalisi entrarono con sempre più frequenza nei discorsi comuni. Questo sapere “tecnico” non era accolto acriticamente, ma anzi, spesso veniva utilizzato rimarcandone la provenienza dagli Stati Uniti e quindi la sua estraneità culturale. La questione dell'americanizzazione dei costumi, infatti, costituisce uno dei temi ricorrenti di questo studio. Tra i vari argomenti pseudoscientifici che avevano contaminato i discorsi sulla sessualità tra cinema e rotocalchi verranno toccati la frigidity femminile, la verginità, il “vaginismo” e le possibili “cure” dell'omosessualità. Attraverso l'analisi di alcuni film, si valuterà come la commedia italiana aveva in parte incanalato queste istanze, dando vita a nuove costruzioni della sessualità di coppia e del ruolo sociale del matrimonio. In parallelo, come si diceva, dato che la sessuologia e la psicanalisi generalmente erano filtrate attraverso la lente della cultura statunitense, si analizzerà come il confronto con la cultura americana abbia dato altrettante occasioni di codificazione dell'identità italiana attraverso la sessualità e la presentazione di modelli di mascolinità e femminilità.

Nella quarta sezione si analizzerà il ruolo del cinema popolare, quale prodotto di consumo, capace di veicolare attraverso l'eroticismo alcune istanze di

modernizzazione. A partire dal *peplum*, sino ad arrivare ai primi casi di giallo all'italiana, si ricostruiranno modalità produttive, circolazione e consumo dei film popolari facendo particolare riferimento al processo di segmentazione del pubblico "di profondità" verificatosi lungo il decennio. Si analizzerà in particolare come la generale "specializzazione" del pubblico e la diminuzione di quello femminile si sia riflessa anche su questa produzione, molto legata, tra le altre cose, alle contemporanee evoluzioni nell'editoria di consumo. In particolare, si affronterà il fenomeno di crescente diffusione di fumetti, fotoromanzi e cinefotoromanzi erotici e il loro stretto legame con la produzione di genere di quegli anni. Questo fenomeno verrà posto in relazione con il tema della mercificazione della sessualità e con lo sviluppo, anche in altre nazioni europee e negli Stati Uniti, di film e pubblicazioni di genere che diffondevano lo stesso tipo d'immaginario. Proprio da queste considerazioni muove la seconda parte del capitolo che si concentra su un filone popolare ancora scarsamente indagato, l'*eurospy*. Questo rappresenta un caso emblematico di utilizzo da parte dei produttori italiani delle formule di coproduzione europee con la precisa intenzione di confezionare film rivolti a pubblici di diverse nazionalità. In questo senso, si prenderà in considerazione la vocazione all'esportazione del filone *eurospy* e quindi della natura volutamente cosmopolita delle immagini e delle narrazioni da essi veicolate e quindi il loro tentativo di sprovincializzazione dell'immaginario veicolato. Da queste premesse, si analizzerà il rapporto con il modello di riferimento, ovvero la serie dell'agente 007. A partire dagli aspetti produttivi, si analizzerà come rispetto al prototipo da cui muove, sia le *bond girls* che i protagonisti maschili diano vita a dei modelli di femminilità e mascolinità più deboli, frutto del grande peso attribuito a caratteri come l'azione, l'erotismo e la violenza che permettevano, con una maggiore economia di budget, di soddisfare i requisiti spettacolari del filone.

Nel quinto capitolo si prenderà in esame il triennio tra il 1966 ed il 1969 come periodo di prima definizione di un mercato specifico dell'erotismo sia cinematografico che editoriale. Questo fenomeno verrà letto in parte alla luce della cosiddetta "rivoluzione sessuale", come processo di politicizzazione, commercializzazione ed emersione pubblica della sessualità. Verrà quindi brevemente analizzato il fenomeno

di popolarizzazione delle teorie della New Left e di quelle “libertarie” elaborate da Wilhelm Reich e da Herbert Marcuse sul concetto di “desublimazione repressiva” nel contesto italiano. Altri fenomeni, come l’esplosione del conflitto generazionale, le battaglie per la “libertà di stampa” portata avanti dalle prime riviste “per soli uomini” e il dibattito sull’educazione sessuale influenzarono il cinema italiano, sia d’autore che popolare, attraverso un complesso reticolo discorsivo. Il dibattito sulla libertà di stampa, aperto dal caso de “La Zanzara”, si è collocato nell’ambito già ampiamente discusso sulla censura (anche cinematografica) e che vide protagonista, dalla metà del decennio, i cosiddetti settimanali per “soli uomini” come “Men” e “Playmen”. La diffusione di queste riviste diede vita a una forma di “erotismo chic” che avrà numerosi punti in comune con lo sviluppo del cinema erotico in Italia. Per questo, verrà dedicata una parte del capitolo al ruolo di queste pubblicazioni nella diffusione di istanze proprie della cosiddetta rivoluzione sessuale e alla creazione di un tipo di erotismo contaminato da istanze di distinzione culturale ed estetica, che ancora una volta utilizzavano ampiamente un immaginario proveniente dall’estero, in particolare dagli Stati Uniti e dai paesi Scandinavi. Nella seconda parte si inquadrerà il dibattito attorno al “film erotico” e all’ondata di sequestri “eccellenti” su iniziativa di alcuni magistrati avvenuti tra il 1966 e il 1968. Trattandosi per lo più di casi di film d’autore, a questo fenomeno verrà contrapposta la vicenda di *Helga* (Erich F. Bender, 1967), film tedesco di educazione sessuale che non aveva subito menomazioni in sede di censura e a cui non era stato imposto alcun divieto per età. Il film, che riscosse un successo eccezionale, proponeva una delle questioni centrali in quegli anni, quello dell’educazione sessuale e allo stesso tempo contribuì ad abbattere le frontiere del visibile. Un film commerciale e prodotto all’estero rispondeva alle richieste di un’educazione sessuale diffusa, ormai provenienti da più fronti dell’opinione pubblica italiana, in primis dal movimento studentesco. In questo senso, l’incipiente mercato dell’erotismo e le industrie culturali nel loro complesso supplivano a una mancanza di decisioni e provvedimenti istituzionali nella certificazione dei cambiamenti nella sfera pubblica. Queste decisioni, che arrivarono solo parzialmente nell’decennio successivo, vennero parzialmente sollecitate dagli effetti dell’inedita visibilità del sesso

nella sfera pubblica. Infatti, mentre il mercato dell'erotismo nasceva su modello dei desideri e delle ansie dell'uomo eterosessuale, dall'altro le reazioni che quelle rappresentazioni scaturirono nelle riflessioni femministe e del movimento omosessuale produssero negli anni seguenti una nuova consapevolezza circa il ruolo dei media nel configurare le rappresentazioni pubbliche della sessualità.

CAPITOLO UNO. CINEMA E SESSUALITÀ: GLI ANNI SESSANTA, IL BOOM, I LIMITI DEL VISIBILE E L'OSCENO

Gli anni Sessanta sono solitamente identificati come un periodo di democratizzazione e di modernizzazione, non solo sul piano materiale ma anche culturale. Questa sensazione di progresso era già presente nei discorsi contemporanei, che letti a posteriori offrono una complessa rete interpretativa circa il significato di modernità. Con l'esplosione del boom economico (1958-63), l'avvento del cosiddetto "neocapitalismo" nel nostro paese iniziò ad essere avvertito come una forza "esterna" e irresistibile, che poneva numerosi interrogativi sulla capacità della società italiana di affrontare grandi cambiamenti non solo nella vita pubblica ma anche nel quotidiano e nel privato. Come vedremo, in questo contesto proprio la sessualità e l'intimità divennero il crocevia di una serie di tensioni legate alla modernizzazione, di cui il cinema in qualche modo non mancò di rendere conto.

1.1. Il boom economico, la sessualità e lo spettacolo

Uno sguardo, per quanto breve, alla storiografia del boom può aiutare a comprendere meglio come questi ambiti e la loro rappresentazione cinematografica ebbero un ruolo importante nella negoziazione e canalizzazione di un insieme di processi cruciali che trasformarono la società italiana di quegli anni.

Secondo Guido Crainz, aldilà della decisa accelerazione nello sviluppo economico, durante il boom le ambiguità e le contraddizioni già presenti nel paese divennero ancora più stridenti (Crainz, 1996; Cardini, 2006; Ginsborg, 2006). La portata modernizzatrice del benessere materiale fu continuamente negoziata dalle tensioni politico ideologiche del dopoguerra. A supporto di un necessario ripensamento della storiografia del boom, anche lo storico Silvio Lanaro ha da tempo proposto di riconsiderare quegli anni in relazione con processi già in atto dal decennio precedente e con gli sviluppi successivi, suggerendo un'idea di continuità invece che di "grande rottura", identificabile in una manciata di anni (Lanaro, 1992: 239-240). Considerazioni di questo tipo sono applicabili anche all'ambito più specifico del

mutamento del costume e del rapporto tra sfera pubblica e privata. Un dato su tutti da tenere presente è l'infittirsi del dibattito pubblico su questioni attinenti la sessualità e la famiglia che si può far risalire ai lavori dell'Assemblea costituente (Tambor, 2014). Detto ciò, dovendo delineare una periodizzazione, l'approvazione nel 1958 della legge Merlin, che disponeva la chiusura delle case chiuse di gestione statale, segnò un momento di svolta e chiuse un'epoca (Bellassai, 2006). Sino ad allora, infatti, la sessualità maschile aveva goduto di spazi rituali e istituzionalizzati per legge. La legge Merlin sanciva l'arretramento dello stato nella regolamentazione del privato, così come dava un primo segno dell'indebolimento del privilegio maschile sul piano simbolico. Seguirono una serie di provvedimenti a cascata che certificavano un primo passo verso la parità dei sessi. Dall'ammissione delle donne alla magistratura, all'ottenimento della parità salariale, al riconoscimento parziale di alcune misure previdenziali per le casalinghe, sino alla ripresa del dibattito sul piccolo divorzio, tutti questi provvedimenti certificarono una ridiscussione ampia, e faticosa, dei ruoli di genere tradizionali nella società italiana. In parallelo la sfera privata stava assumendo una morfologia nuova nel quotidiano, con l'affermazione della famiglia nucleare, della figura della casalinga e di nuove conformazioni dello spazio domestico (Saraceno, 1988; Asquer, 2007). Il peso crescente in questi anni delle pratiche di consumo (compreso quello culturale) ha favorito il rapporto tra la sfera domestica con quella pubblica, dando vita a nuove forme di agire sociale (Capuzzo, 2003 e 2006). Non è un caso che proprio nel 1964, a conclusione dell'espansione economica portata dal *boom*, uscì il noto studio del sociologo Francesco Alberoni che definiva le nuove pratiche massificate di consumo come un agire sociale dotato di senso, ovvero come il veicolo d'istanze complesse di negoziazione delle identità di singoli e gruppi (Alberoni, 1964). In questo senso, il ruolo e l'influenza delle industrie culturali nelle formazioni discorsive che compongono la sfera pubblica è da considerarsi fondamentale. Per questo è bene ricordare il posto centrale occupato dal cinema nel sistema mediale italiano, in un sistema via via sempre più complesso, giunto ormai a

maturazione (Colombo, 1999).² Dal 1954 al 1968, la spesa complessiva per gli spettacoli passò infatti da 118 a 390 miliardi di lire, con un'incidenza sui consumi finali che dal valore percentuale di 1,60 del 1954 passa al 1,28 del 1968 (SIAE, 1958-1968). Questi numeri segnalano non solo un aumento della spesa per i divertimenti ma anche la maggiore disponibilità economica degli italiani. Nel 1954, con l'inizio delle trasmissioni televisive, si avviò un processo di progressiva diversificazione dei consumi culturali e degli usi del tempo libero, in cui il cinema continuò a mantenere un ruolo di primo piano. Di conseguenza, l'industria culturale italiana fu costretta a diversificare e ampliare l'offerta in base all'affinamento dei gusti del pubblico (Garofalo, 2015; Vitella, 2012). Le nuove abitudini di consumo cambiarono anche la quotidianità e gli ambiti della sfera privata e di quella pubblica. La dimensione domestica divenne sempre più segnata dalla presenza dell'apparecchio televisivo, mentre andare al cinema diveniva una pratica sempre più legata al complesso delle attività "mondane" e ricreative del tempo libero (Fanchi, 2001 e 2012; Penati, 2013).

Già da questa breve panoramica, risulta evidente come il cinema, aldilà di ciò che i singoli film rappresentavano, abbia avuto un ruolo di primo piano in questo periodo di trasformazione del paese. Lungo i capitoli di questa tesi si cercherà di rendere conto di questa complessità di relazioni, che interessarono non solo il piano delle rappresentazioni, ma anche quello delle modalità di produzione e di consumo cinematografici. Prima però di addentrarsi negli approfondimenti tematici, nei paragrafi seguenti di questo capitolo verranno stabilite le premesse teoriche e metodologiche su cui si è basato questo studio.

1.2. La "scalata al sesso": lo stato dell'arte

La "sessualizzazione" del cinema italiano, anche quando considerata come pura evidenza testuale, si presenta come un oggetto di studio di difficile delimitazione. Questo si riflette anche nella letteratura disponibile sul tema, la quale si presenta non particolarmente vasta ma comunque eterogenea. Il primo volume sulle

² A conferma di questo punto di vista, la scelta di Stephen Gundle e David Forgacs di chiudere l'arco cronologico del loro studio sulla cultura di massa italiana con l'arrivo della televisione nel 1954 (Forgacs e Gundle, 2007).

rappresentazioni del sesso nel cinema italiano è il celebre *La scalata al sesso* di Callisto Cosulich del 1969 (Cosulich, 1969). In quanto primo testo interamente dedicato al tema, *La scalata al sesso* ha fornito un'impostazione ancora oggi rimasta in qualche modo paradigmatica. Lo sguardo "da dietro le quinte" dell'autore e la sua personale visione "fellinica" hanno sostanzialmente dettato la linea per una lettura del fenomeno in quanto questione di costume e di "regimi del visibile", che appare sostanzialmente guidata da alcuni grandi autori e dalle polemiche sulla censura. Se questi aspetti sono stati certamente importanti, tuttavia sono anche quelli più immediatamente riconoscibili. Lo stampo giornalistico del volume e la collaborazione di Cosulich con la rivista di costume "ABC" hanno indirizzato ulteriormente *La scalata al sesso* verso un carattere divulgativo, per quanto spesso ricco di spunti analitici. In particolare, la collaborazione di Cosulich con "ABC" è indicativa di una tendenza "partigiana" a leggere il fenomeno, dato che quel settimanale era stato uno dei primi a promuovere "la pelle nuda" come un marcatore di modernizzazione del costume nell'opinione pubblica italiana grazie agli articoli di cinema firmati da Cosulich stesso.³

Nel 1973, Ado Kyrou, autore di uno dei primi contributi su erotismo e cinema (Kyrou, 1957) intervenne a un convegno italiano intitolato "Erotismo Eversione Merce", parlando di un vero e proprio "terremoto erotico degli anni sessanta" (Kyrou, 1974: 67). A seguito di quel convegno, organizzato da Vittorio Boarini a Bologna dal 15 al 17 dicembre 1973, uscì un volume che includeva nella quasi totalità le relazioni di soli critici e filosofi maschi: Pietro Bonfiglioli, Giuseppe Branca, Cinegramma, Costantino Cocco, Callisto Cosulich, Félix Guattari, Vittorino Joannes, Ado Kyrou, Alberto Lattuada, Nanni Loy, Pier Paolo Pasolini, Fernanda Pivano, Gianni Scalia, Gianni Toti, Ambrogio Valsecchi, Elémire Zolla. Dalla critica internazionale, oltre che da quella italiana, emergeva il desiderio di comprendere da vicino l'ondata di erotismo al cinema. Tuttavia, nel pieno dello sviluppo del movimento femminista non traspariva da questi autori alcuno sforzo d'interrogare l'erotismo da una prospettiva

³ Indicativo in questo senso non è solo l'impianto grafico complessivo di "ABC", che pubblicava in modo ricorrente immagini di attrici svestite, né l'impegno della redazione nella lotta alla censura come "istituzione democristiana", ma soprattutto la convergenza tra discorso ideologico progressista e liberalizzazione del nudo.

della differenza sessuale lasciando la questione agli stimoli e agli studi specifici di gruppi militanti e di alcune critiche donne isolate. Nello specifico, negli anni Settanta, alcune riflessioni sul rapporto tra donne, sessualità, e cinema sono state indagate dalle donne stesse, le quali si sono dimostrate le uniche a smarcarsi compitamente dal tema del visibile. Il risultato sono alcune ricerche sull'industria cinematografica e il tentativo di costruire una cultura cinematografica al femminile negli stessi anni che i film soft-core italiani imperversavano nelle sale del paese (Bellumori, 1972; Carrano, 1977).⁴ Queste due direttrici, pur segnalando una maturità e una capacità di analisi molto più avanzata e articolata rispetto a quella della critica maschile, rendono ancor più evidenti le ragioni per cui la riflessione sul rapporto tra cinema italiano, genere e sessualità si è poi interrotta. Danielle Hipkins ha parlato più nello specifico della preminenza nella critica di una visione maschile e patriarcale del cinema italiano, a cui il movimento femminista italiano ha risposto scegliendo di non sistematizzare il proprio apparato teorico nelle università (Hipkins, 2008). La prima delle cause individuate da Hipkins ha fatto sì che spesso il tema della sessualità fosse considerato autoevidente – e perciò invisibile – proprio perché si sovrapponeva allo sguardo maschile eterosessuale. Molto spesso, nei rari casi in cui sono stati affrontati, *gender and sexuality* sono stati ridotti all'analisi di nudi e scene esplicitamente sessuali, con la conseguenza di limitare gran parte degli interventi allo studio del cosiddetto “cinema erotico”. Il punto sul femminismo evocato da Hipkins è più complesso ma non per questo meno significativo, specie per il ritardo nella produzione e diffusione di un apparato teorico capace di analizzare le relazioni tra cinema e sessualità negli studi accademici italiani.

Negli ultimi anni, anche grazie a iniziative come lo speciale di “Cinergie” *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta* a cura di Giovanna Maina e Federico Zecca, la sessualizzazione del cinema italiano è tornata ad essere un tema d'interesse specifico, che fa appello esplicito a un approccio culturalista alla storia del cinema e a un paradigma *discorsivo* foucaultiano per quel che riguarda il tema della sessualità

⁴ Si vedano anche gli interventi provenienti direttamente da voci del movimento come quelli apparsi nella rivista “Effe” o quelli contenuti in *Kinomata*, 1980, che riassumono buona parte di quel dibattito. “Effe” è stata recentemente oggetto di un lavoro di catalogazione e schedatura digitale reperibile all'indirizzo: <http://efferivistafemminista.it/> Ultima consultazione 4/8/2017.

(Maina e Zecca, 2014). Negli ultimi due decenni, altre ricerche, spesso condotte da studiosi stranieri, hanno sviluppato l'intersezione tra *Italian film studies*, *performance studies*, gli studi sul divismo, la teoria dei generi, il cinema popolare e le rappresentazioni della mascolinità e della femminilità.⁵ Questa produzione scientifica, che ha permesso il superamento dei "limiti" negli *Italian film studies* di cui sopra, costituisce oggi un terreno piuttosto solido su cui basare un'indagine che tenti di tracciare un quadro articolato dei problemi che la sessualità ha posto nel e attraverso il cinema nell'Italia degli anni Sessanta.

1.3. La sessualità, una questione sociale e d'identità

Se nella storiografia e nella teoria del cinema italiano gli anni Settanta hanno costituito un momento di "rottura", quello stesso decennio ha visto un grande rinnovamento negli studi sulla sessualità. In particolare, l'uscita dei tre volumi della *Storia della sessualità* di Michel Foucault ha sancito la sistematizzazione di un approccio costruzionista e non-essenzialista che stava trovando in parallelo importanti elaborazioni teoriche anche in Italia (Foucault, 1978; Mieli, 1977). Da un punto di vista storico, che seguendo Foucault dovremmo meglio definire archeologico, l'epoca moderna ha sancito l'ingresso dei discorsi sulla sessualità nelle trame relazionali di esercizio del potere delle società occidentali (Foucault, 2005). Con la nascita della *sessualità moderna*, che si ebbe con l'affermazione storica della classe borghese nel XIX secolo, si gettarono le basi per un nuovo rapporto tra sfera privata e pubblica, di cui la famiglia nucleare e il rapporto monogamo eterosessuale rappresentano i due pilastri fondamentali. La coincidenza tra la nascita della sessualità moderna e l'affermazione in Occidente del capitalismo ne fa due fenomeni strettamente connessi anche nel loro progresso storico. I discorsi sociali sessuati sono divenuti tanto pervasivi da rendere la sessualità un problema pubblico, includendo a loro volta tutto un insieme di sistemi valoriali, questioni morali e ansie più generali. Secondo il sociologo Kenneth Plummer è proprio con la modernità che la sessualità ha iniziato a prodursi nei discorsi pubblici

⁵ Senza pretesa di esaustività citiamo alcuni dei titoli più significativi che coprono anche il decennio di nostro interesse: Cottino-Jones, 2010; Hipkins, 2016; O'Rawe e Reich, 2015; Rigoletto, 2014; Manzoli, 2011.

come spettacolo, ovvero da quando è divenuta non solo un problema individuale ma una vera e propria questione sociale con riflessi nella sfera pubblica, intesa come sfera pubblica borghese (Plummer, 2003a). La analogia dello spettacolo usata da Plummer evidenzia il dato della visibilità pubblica. Plummer sostiene infatti che la sessualità, quando si impone come questione sociale, mette in campo cinque aree tematiche specifiche che a loro volta costituiscono il fulcro di ansie e timori collettivi: il tema del desiderio, quello delle dinamiche e delle relazioni interpersonali, la violenza e la coercizione, la riproduzione e la malattia. Si tratta di aree separabili solo analiticamente e che sono *gendered*, ovvero la cui esperienza nella vita dei singoli e nella percezione generale è condizionata dall'identità di genere implicata. Questi fattori a loro volta mettono in gioco differenze di classe, ovvero divisioni sociali e diseguaglianze, le quali diventano visibili nella sfera pubblica attraverso la stigmatizzazione e gli scandali alimentati dai media. La sessualità come problema pubblico e sociale stimola discussioni in sfere pubbliche multiple e concorrenti che producono a loro volta quelle che Plummer chiama le *sexual public identity narratives* (Plummer, 2003b).⁶ Queste narrazioni diventano modelli di esercizio della propria *intimate citizenship*. Questa forma di cittadinanza in quanto tale è data dal rapporto tra individuo e società, come ha efficacemente sintetizzato Jeffrey Weeks:

Sexual/intimate citizenship, like all forms of citizenship, is about belonging, about rights and responsibilities, about ending social exclusion and ensuring social inclusion. It is concerned with equity and justice, and about the implications of claiming rights. (Weeks, 2010: 125)

Dagli anni Sessanta, come vedremo, le scelte personali legate all'intimità sono divenute in maniera sempre più ricorrente oggetto di dibattito pubblico, determinando l'appartenenza o l'esclusione da alcune comunità e gruppi. In Italia, episodi di questo tipo hanno segnato il dibattito pubblico del dopoguerra, con il caso

⁶ Sulla presenza di sfere pubbliche concorrenti, ovvero della presenza di sfere pubbliche subalterne e concorrenti a quella egemonica borghese, si veda Fraser, 1990.

Montesi su tutti, intensificandosi sempre più verso gli anni Sessanta. Il decennio, apertosi con lo scandalo dei “balletti verdi” e segnato dal processo a Franca Viola e agli studenti del liceo Parini di Milano, fu percorso da un susseguirsi di casi di cronaca e fatti di costume che alimentarono il dibattito pubblico, tanto da stimolare e rinfocolare iniziative legislative come quella sul piccolo divorzio. Non ultimo, la produzione della differenza e della marginalità, in particolare attraverso la caratterizzazione della sessualità tradizionalista “meridionale” ha svolto un ruolo fondamentale nel processo di affermazione di una “identità nazionale sessuale” capace di rispondere alle sfide della modernizzazione.

In questo scenario così ampio e complesso, il ruolo del cinema potrebbe apparire secondario o poco indicativo, data anche la struttura sempre più complessa delle industrie culturali italiane. Invece, il cinema è il medium più interessante da analizzare in questo preciso momento storico proprio per una serie di sue caratteristiche che lo resero il crocevia di *narrazioni pubbliche sessuali* con una profonda incidenza popolare. La popolarità del cinema, quindi, implica altre due questioni fondamentali che abbiamo già in parte richiamato: la maggiore visibilità della sessualità nei discorsi pubblici e dall’altro la questione dell’identità connessa alle rappresentazioni che veicola.

1.4. L’accreciuta visibilità mediale del sesso significa più libertà?

La complessità dei processi che portarono ai cambiamenti nelle rappresentazioni pubbliche del sesso suggerisce la revisione critica del sin ora attribuito alla questione della visibilità. Guardare a questo fenomeno da una prospettiva minoritaria aiuta a comprendere il carattere complesso dell’equazione tra “visibilità” del sesso e modernizzazione. Le femministe di colore negli Stati Uniti già dagli anni Settanta hanno evidenziato la difficoltà teorica e pratica di sentirsi rappresentate dalle politiche delle militanti bianche. Simili malumori emersero nel movimento gay negli anni Ottanta. In altre parole, l’identità non poteva essere ridotta al genere di appartenenza o all’orientamento sessuale. Differenze di genere, classe, razza e orientamento sono infatti essenziali nel definire l’identità individuale e dei gruppi e a loro volta influiscono

sui modi di vivere ed esperire la sessualità (Weeks, 2010: 37-9). La *queer theory*, così come prima le teorie femministe, si sono quindi interrogate sui legami tra sessualità e identità e sulle loro rappresentazioni.⁷ Questo tema ha una connotazione politica perché strettamente connesso a precise esperienze di oppressione e marginalizzazione. Risultato di questo dibattito è la consapevolezza che l'aumento di rappresentazioni pubbliche della sessualità (normativa o meno) non implica necessariamente una maggiore libertà né di pratiche né di rappresentazione sia per i singoli che per i gruppi. Caso paradigmatico fu la grande crisi dell'AIDS degli anni Ottanta nelle comunità gay divenute rapidamente iper-visibili nella sfera pubblica, che portò in molti casi a un accrescimento dello stigma sociale e dell'omofobia. Allo stesso modo, le critiche femministe degli anni Settanta e Ottanta nei confronti della pornografia segnarono ulteriormente un problema nel rapporto tra le donne e la loro rappresentazione nei media. Tutte queste riflessioni, che portarono a un'interazione forse irripetibile tra produzione teorica e militanza, non solo evidenziarono la centralità del sesso nella formazione delle identità (di genere, ma anche di razza e di classe) di singoli e gruppi, ma anche la difficoltà di concettualizzare in modo positivo la cultura *mainstream*, il suo statuto negoziale e il suo rapporto con forme discorsive egemoniche. I tentativi di comprendere i meccanismi per cui i soggetti subalterni riescono a identificarsi e a trarre piacere anche nelle loro rappresentazioni "negative" nella cultura di massa ha portato dagli anni Ottanta alcuni studiosi dei media a riflettere sulle pratiche di ricezione e di formazione dei pubblici.⁸ Da questo punto di vista, il consumo mediale si presenta anzitutto come un veicolo di negoziazione delle identità, che implica non solo la presenza di letture negoziali o resistenti al testo, ma permette quindi di considerare anche aspetti come la quotidianità e ovviamente fattori di classe, razza e gender. A questo occorre sempre aggiungere la necessità di conoscere i contesti di produzione dei discorsi e delle

⁷ Per ovvie ragioni di spazio ci limitiamo qui a segnalare alcuni degli interventi più rilevanti in un dibattito decisamente più ricco e complesso, che rimanda direttamente all'apparato teorico del femminismo intersezionale: Rubin, 1984; Hennessy, 1994-1995; Berlant and Warner, 1998; Tracy Berger, 2009.

⁸ Citiamo qui due testi apparsi negli anni Ottanta e Novanta che hanno gettato le basi per un approccio "positivo" al consumo della cultura popolare delle donne e dei soggetti *queer* Ang, 2013 e Doty, 1993.

immagini riprodotti nei film. Come hanno di recente suggerito Karl Schoonover e Rosalind Galt, lo studio del rapporto tra cinema e sessualità deve tenere conto necessariamente non solo di una periodizzazione, ma anche di aspetti quali ricezione e interpretazione, compreso il *close reading* testuale, che consentono la messa in atto di un approccio genealogico e archeologico, e che permette di fare luce su intersezioni e relazionalità, anziché dare per scontato il valore positivo della visibilità o enfatizzare in modo sproporzionato il carattere emancipativo delle pratiche di consumo (Galt e Schoonover, 2016). Come si è già detto, l'attenzione sproporzionata alla liberalizzazione del visibile negli studi sul caso italiano si è relazionata a una valutazione negativa del contesto precedente, ovvero del clima oppressivo e censorio vigente negli anni Cinquanta. Chiaramente, però, come si è già detto, questo tipo di valutazioni sono state per lo più espresse da coloro che hanno beneficiato della *deregulation* divenendone i soggetti protagonisti: registi, critici e cinefili maschi, solitamente eterosessuali e di classe agiata.

1.4. Cinema italiano come cinema nazionale e le identità sessuali

Lo scopo di questo studio è tracciare le direttrici attraverso cui il cinema italiano ha veicolato le rappresentazioni della sessualità, e quindi analizzare come queste abbiano circolato nella sfera pubblica e a loro volta prodotto nuovi discorsi sulla sessualità. Come ultima questione preliminare, occorre porre alcune basi teoriche per una riflessione che percorrerà tutti i capitoli, ovvero su quale sia stato il ruolo del cinema italiano nel dare forma a “un carattere sessuale nazionale” specificatamente italiano, in quanto “cinema nazionale”.

Il “carattere sessuale nazionale” è una nozione elaborata da Miriam G. Reumann a partire dal suo studio sull'impatto dei rapporti Kinsey sulla società statunitense del secondo dopoguerra (Reumann, 2005). L'autrice sostiene che la dirompente novità degli studi di Kinsey risiedeva nel loro abbandono dell'interesse esclusivo verso la devianza, tipico della scienza sino a quel momento, per interessarsi al comportamento sessuale degli americani “medi”. Questo nuovo focus aveva portato da un lato ad attribuire alla crisi endemica dei ruoli di genere tradizionali che

emergevano dai rapporti Kinsey la causa dell'instabilità sociale di quegli anni, dall'altro all'uso pubblico sempre più consistente di discorsi sulla sessualità per interpretare e presentare la contemporaneità e lo stato di salute della nazione (Reumann, 2005: 3-16). Questo non significa che i discorsi sulla nazione abbiano impiegato la sessualità solo a partire dal dopoguerra, ma certamente questo carattere diffuso, rivolto al quotidiano e al cittadino "medio" dei discorsi sul sesso ha rappresentato una caratteristica di quella precisa fase storica, i cui caratteri principali sono estendibili alle altre nazioni occidentali. Come suggerisce Tamar Mayer, però, è chiaro che questi discorsi sono culturalmente ubicati, in quanto "nationalism, gender and sexuality are all socially and culturally constructed" e per questo la loro interazione spesso "pressures people to negotiate their identities in complex ways" (Mayer, 2000: 1). Ne consegue che le rappresentazioni della sessualità e dei ruoli di genere producano delle narrazioni della nazione laddove queste siano identificate come parte delle manifestazioni culturali di quella nazione e che abbiano delle conseguenze specifiche rispetto al contesto culturale per cui sono prodotte. Il cinema italiano, in quanto tale, non fa eccezione.

A questo punto, occorre dunque chiarire come una nozione scivolosa quale il "carattere sessuale nazionale" possa legarsi al cinema. In questo senso, i principi di identità e differenza formulati da Stuart Hall in un suo saggio sul cinema post-coloniale possono essere utili per concettualizzare l'idea di cinema nazionale e quello dell'identità culturale (Hall, 1990). Hall, figlio della diaspora, si riferiva alla nascita dei cinema nazionali nelle ex-colonie britanniche caraibiche, e si domandava in che modo i film potessero rappresentare le identità segnate dalla costante ambivalenza della propria identità culturale, prodotta della dinamica tra *commonality* e *difference* rispetto alla cultura dei colonizzatori (Hall, 1990). Da simili premesse, Andrew Higson ha riflettuto sull'idea di cinema nazionale nel contesto europeo (Higson, 1989). La "finzione" di un cinema nazionale si è storicamente articolata nel vecchio continente sui medesimi principi di ricerca di *sameness* e *otherness*, che hanno spesso individuato in Hollywood un metro di paragone e "l'alterità". Quando si parla di cinema nazionale si postula la presenza di una 'comunità immaginata', ovvero l'esistenza "of an

imaginary homogeneity of identity and culture, an already achieved national identity, apparently shared by all [national] subjects” (Higson, 1989: 44).⁹ Questa costruzione immaginaria implica a sua volta dinamiche di inclusione ed esclusione, in un processo dove “the interests of one particular social group are represented as in the collective or national interest” (Higson, 1989: 44). Da questo punto di vista, Higson sottolinea come le pratiche di consumo mettano in luce questa instabilità insita nell’idea di cinema nazionale. Infatti, il pubblico “nazionale” non si è mai limitato al consumo del cinema prodotto dal proprio paese, ma ha invece privilegiato molte volte il cinema americano a scapito della produzione domestica. Allo stesso modo, anche i rapporti di forza industriali, commerciali e culturali tra i diversi paesi influiscono sulla produzione autoctona, come dimostra l’incorporazione nel cinema italiano, lungo tutta la sua storia, di elementi stilistici, tematici e produttivi statunitensi.

Come è noto, la ricerca di un’identità nazionale del cinema italiano ha percorso anche il periodo di nostro interesse, non a caso identificabile come quello di massima fioritura del cinema italiano, con ampi riscontri sul piano internazionale, ottenuto anche grazie a un uso “istituzionale” del cinema d’autore (Neale, 1981). Il continuo rispecchiamento nei confronti del concorrente americano, così come la critica italiana costantemente impegnata a interrogare la produzione nazionale sono certamente due spie della consistenza di questi discorsi nel contesto italiano. Dal punto di vista della produzione del “carattere sessuale nazioanle”, anche il cinema italiano ha privilegiato “only a limited range of subject positions which thereby become naturalised or reproduced as the only legitimate positions of the national subject” (Higson, 1981: 44). Infatti, le rappresentazioni della sessualità che incontreremo lungo i prossimi capitoli riflettono nella quasi totalità dei casi il punto di vista e l’identità dei suoi soggetti più privilegiati, ovvero i maschi italiani bianchi eterosessuali. Tuttavia, questo non impedisce di rinvenire altri tipi di identità e soggettività attraverso il punto di vista del consumo e lo studio di altri prodotti mediali indirizzati a pubblici diversi, come la stampa femminile. Proprio per questo, uno sguardo ampio sul consumo mediale consente di individuare in maniera più proficua i discorsi sulla sessualità veicolati dal

⁹ Sul concetto di ‘comunità immaginata’ si veda Anderson, 1986.

cinema come una delle numerose manifestazioni culturali che hanno dato vita a un più ampio discorso sul rapporto tra sessualità e identità (individuale e nazionale) del dopoguerra.

CAPITOLO DUE. LA QUESTIONE FEMMINILE NEI FILM INCHIESTA: DA ZAVATTINI A JACOPETTI TRA IMPEGNO E SPETTACOLARITÀ

Questo secondo capitolo si concentra su uno dei “generi” caratterizzanti della prima metà degli anni Sessanta, il film inchiesta, in particolare nelle sue declinazioni “d’amore” dedicate alle donne italiane. Al centro della nostra attenzione vi è la costruzione dell’immagine pubblica della donna, articolata attorno ai temi dell’intimità e del lavoro extra-domestico come marche della modernizzazione del Paese.

L’interesse per il ruolo della donna nella società contemporanea confluiva in una più ampia produzione discorsiva sulla modernizzazione che attingeva a quel set di valori e caratteristiche del popolo italiano che Silvana Patriarca ha definito propri del *carattere nazionale* (Patriarca, 2010). Il *carattere nazionale* ha preso forma dal Risorgimento come un insieme di disposizioni, per lo più negative, che costituiscono i tratti morali e mentali del popolo italiano. Tra questi vi sono la propensione alla corruzione, l’indolenza e il primato dell’interesse individuale sul benessere comune. Si tratta di caratteristiche percepite come immutabili e a-storiche, risultato della negoziazione dell’immagine che ha di sé il popolo con quella percepita dall’esterno, da altri gruppi nazionali. Questo complesso discorsivo entra quindi in gioco soprattutto in occasione di profondi cambiamenti storico-sociali che mettono alla prova l’unità della comunità nazionale (Patriarca, 2010: VII-XV). Durante il boom economico il cinema ha evocato il carattere nazionale come strumento di negoziazione della modernità, che proprio in quegli anni stava portando grandi cambiamenti sociali, economici e culturali.

L’immagine della donna “moderna” che stava prendendo forma in quegli anni costituisce un tassello importante di questo processo. Gli interrogativi attorno al ruolo femminile nella nuova società italiana hanno spesso sollecitato discorsi attorno al *carattere nazionale* italiano, come forma discorsiva negoziale pronta ad accogliere e allo stesso tempo respingere il nuovo protagonismo assunto dalle donne nella sfera pubblica. L’immagine della donna moderna italiana poneva in discussione i tradizionali equilibri all’interno della sfera privata e dell’intimità. Il fatto che proprio

le donne fossero al centro di alcuni tra i fenomeni giú significativi della modernità costituiva un fattore destabilizzante in sé. In quegli anni, le italiane erano considerate l'elemento conservatore della società italiana e il loro inserimento via via più consistente nel mondo del lavoro salariato e il loro legame sempre più stretto con i consumi rappresentavano una prova inconfutabile del cambiamento dei tempi.

La “questione femminile” costringeva a ripensare la centralità della famiglia e delle relazioni di genere tradizionali che avevano permesso il progetto di moralizzazione del paese su cui si era fondata l'unità nazionale nel periodo della ricostruzione.¹⁰ Come ha notato Bruno P. F. Wanrooij, questo repentino incontro con la modernità poneva in questione alcuni fondamenti dell'identità nazionale (Wanrooij, 1991). In particolare, dalla fine degli anni Cinquanta, la percezione di un'influenza negativa di modelli “psicologici e morali” portati dalla società dei consumi e dall'americanizzazione dei costumi – tra cui rientrava certamente quello della donna emancipata – avevano acuito un senso di preoccupazione e curiosità nell'opinione pubblica. Alla fine del decennio, il boom aveva quindi reso più eclatanti alcuni cambiamenti già percepiti come tali, ma che ancora incidevano più a livello dell'immaginario e dei discorsi comuni che nelle pratiche effettive nel quotidiano. Tra queste, l'attenzione crescente per la “questione femminile”, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta corrispose solo parzialmente a un aumento effettivo e quantitativo dell'incidenza delle donne nella sfera pubblica, se non nei termini, appunto, di visibilità, accentuata fortemente dai media in varie forme (Willson, 2011: 207-212). Basti pensare che fino al 1962 alle donne era interdetto l'esercizio della magistratura, così come era sancito per legge il divario salariale tra i due sessi. Le donne risultavano sostanzialmente assenti dalle posizioni dirigenziali in tutti i settori, così come nei quadri politici, rimanendo di fatto in una posizione di oggettivo subordine. Tuttavia, l'interesse delle inchieste verso la donna è sintomatico di un tentativo di democratizzazione della sfera pubblica, riflesso di un benessere economico e di una maturazione complessiva del dibattito pubblico nazionale, senza tuttavia avere ricadute sostanziali dal punto di vista legislativo. Ridefinire il ruolo della

¹⁰ Su questo si vedano Tonelli, 2003; Bellassai, 2000; Bellassai, 2011; Casalini, 2011.

donna italiana significava ridiscutere quello della famiglia, le relazioni di genere e l'intimità, in altre parole alcune delle colonne portanti dell'identità del paese. In particolare, la "questione femminile" evidenziava le difficoltà della società italiana nell'articolare armoniosamente gli interessi della sfera privata con quella pubblica. Non è un caso che proprio in questi anni l'espressione "familismo amorale", venne coniata dall'antropologo Edward C. Banfield, riconducendo le cause dell'arretratezza economico sociale del paese a un atteggiamento eminentemente morale, in cui l'interesse privato prevaleva su quello generale.¹¹

L'inchiesta filmata su questi temi, in anni in cui il giornalismo d'inchiesta e la forma documentaria godevano di grande popolarità, si proponeva come strumento di chiarimento e indagine del presente. La duplice anima del film inchiesta, in cui coesistevano elementi informativo-documentali e caratteri cinematografici spettacolari, si prestava molto bene a indagare il tema della questione femminile. Allo stesso tempo, la curiosità verso il nuovo ruolo della donna e le grandi potenzialità attrattive dei temi dell'intimità erano particolarmente adatti a soddisfare non solo gli intenti documentali di questi film ma soprattutto a sollecitarne le possibilità spettacolari.

A partire da queste premesse, l'analisi dei film inchiesta "sulle donne" in questo capitolo seguirà due direttrici analitiche tra loro legate:

1. come "la questione femminile" si presenti nelle inchieste attraverso la negoziazione di elementi del *carattere nazionale* e della modernizzazione;
2. come "la questione femminile" assuma connotazioni diverse a seconda dell'intento dell'inchiesta, in particolare attraverso i binomi realismo/spettacolarità, impegno civile/intrattenimento

Verranno quindi analizzati due casi di studio molto diversi tra loro, che testimoniano le due anime dell'inchiesta evocate nel secondo punto. Il primo film di cui ci

¹¹ La celebre espressione si deve allo studio di Edward C. Banfield, condotto in collaborazione con la moglie Laura Fasano nella metà degli anni Cinquanta. Attraverso l'osservazione della piccola comunità di Chiaromonte in Basilicata, Banfield ipotizzò che alla base dell'arretratezza del Meridione (e dell'Italia tutta), vi fosse l'incapacità dei singoli di agire per la comunità se non per il rendiconto del proprio nucleo familiare (Banfield, 2010; prima ed. *The Moral Basis of a Backward Society*, 1958).

occuparono è *Le italiane e l'amore* (Gian Vittorio Baldi, Marco Ferreri, Giulio Macchi, Francesco Maselli, Lorenza Mazzetti, Gianfranco Mingozzi, Carlo Musso, Piero Nelli, Giulio Questi, Nelo Risi, Florestano Vancini) realizzato nel 1961 e uscito in sala tra il dicembre di quell'anno e il gennaio 1962. Si tratta di un progetto ideato da Cesare Zavattini e ispirato dal libro inchiesta di Gabriella Parca *Le italiane si confessano*, del 1959. Il volume è una raccolta di "8000 lettere giunte negli ultimi tre anni a due settimanali 'a fumetti', pubblicati a Roma e diffusi in tutta Italia" (Parca, 1959: 3), che ha fornito agli undici registi coinvolti gli spunti su cui costruire altrettanti episodi: *Ragazze madri* (Nelo Risi), *I bambini* (o: *L'educazione sessuale dei figli*, Lorenza Mazzetti), *Lo sfregio* (Piero Nelli), *Le adolescenti* (Francesco Maselli), *Viaggio di nozze* (Giulio Questi), *Le tarantate* (Gianfranco Mingozzi), *Gli adulteri* (Marco Ferreri), *La separazione legale* (Florestano Vancini), *Un matrimonio* (Carlo Musso), *Il successo* (Giulio Macchi), *La prova d'amore* (Gian Vittorio Baldi).¹² A partire dall'idea zavattiniana, si valuteranno i modi in cui il film ha codificato per un pubblico più ampio il suo "documento" di partenza, ovvero la piccola posta, espressione di un pubblico minoritario e delle sue relative modalità di articolazione pubblica dell'intimità. Da qui si ricostruirà come questi documenti si pieghino a un discorso tipico dell'impegno civile che rispecchiava gli intenti del suo artefice e come questo si collocava nel dibattito progressista sull'emancipazione femminile.

Il secondo caso è quello de *La donna nel mondo* (Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara Franco Prospero, 1963). Questo film, appartenente al genere *mondo movie*, rappresenta la fase di approdo dell'inchiesta alla spettacolarizzazione, ed esemplifica una lettura ambigua e qualunquista della "questione femminile" e della modernità. Tramite questo esempio si affronterà il modo in cui ha preso forma il rapporto tra donna e modernità attraverso il confronto con *l'altro culturale*, in un contesto di crescente cosmopolitismo e internazionalizzazione della sfera pubblica. In questa prospettiva, il legame tra sessualità femminile, costruzioni di genere e modernizzazione subisce un mutamento sostanziale legato al dialogo tra il *carattere*

¹² L'episodio di Piero Nelli, *Il prezzo dell'amore*, è stato tagliato al montaggio su richiesta della commissione di censura.

nazionale e la formazione di un immaginario globale connesso alla cultura di massa. Anche in questo film risulta fondamentale il modo in cui il protagonismo femminile nella società contemporanea viene sentito come un elemento perturbante per gli equilibri garantiti dalla morale tradizionale.

2.1 Spettacolarità e impegno civile nell'inchiesta italiana

Prima di affrontare i due casi in oggetto è necessario ripercorrere il ruolo e l'evoluzione della forma dell'inchiesta nel cinema italiano del secondo dopoguerra. L'affermazione di questa forma filmica nei primi anni Sessanta si lega allo sviluppo del lungometraggio documentario nel decennio precedente (Nepoti, 2001). Nel giro di alcuni anni il pubblico aveva dimostrato un interesse crescente verso i documentari esotico-naturalistici come quelli di Folco Quilici (*Sesto continente*, 1952) e di Gian Gaspare Napolitano (*Magia Verde*, 1952), mentre alla fine degli anni Cinquanta si era poi affermata la forma “a palinsesto” lanciata da *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1958). Entrambi i modelli risentivano dei recenti sviluppi del giornalismo italiano. La diffusione della cosiddetta “industria dell'attualità” sotto la spinta propulsiva del successo della stampa periodica illustrata aveva offerto numerosi spunti tematici e formali al cinema e alla televisione (Ajello, 1976: 206). Nel caso dei film di Quilici e Napolitano è chiaro il legame con i reportage illustrati a colori che comparivano da qualche anno nei nuovi rotocalchi Mondadori e che avevano stimolato una curiosità e un'abitudine visiva per immagini spettacolari e esotiche (Ajello, 1976: 205). *Europa di notte* può dirsi invece un prodotto della convergenza tra le nuove forme televisive, l'affermazione del settimanale di costume illustrato e le nuove tendenze dell'attualità cinematografica. Nel corso degli anni Cinquanta, quindi, in un incessante scambio nella forma e nella sostanza tra diverse tipologie mediali, i modi dell'inchiesta su carta stampata si erano riversati nel cinema documentario bilanciando da un lato le potenzialità spettacolari del mezzo e dall'altro rimescolando un serbatoio di contenuti e linguaggi provenienti dalla “fabbrica dell'attualità” periodica. A raccoglierne i frutti però, non furono solamente il sensazionalismo e la spettacolarità: l'inchiesta e l'attualità ben si prestavano alla messa in forma di temi cardine “dell'impegno civile”.

In parallelo, l'inchiesta filmata aveva risentito del più ampio dibattito sull'eredità del neorealismo, che chiamava in causa la rappresentazione della realtà come contrassegno dell'impegno civile.¹³ Alcuni esempi di questo tipo, sospesi tra entrambe le tendenze, sono *Io amo, tu ami... – Antologia universale dell'amore* (1961, Alessandro Blasetti), *I nuovi angeli* (1961, Ugo Gregoretti), *I ragazzi che si amano* (1962, Alberto Caldana), *Le italiane e l'amore* (1961) e *I misteri di Roma* (1963), entrambi di autori vari ma coordinati da Cesare Zavattini, *I piaceri proibiti* (1963, Raffaele Andreassi), *Italia proibita* (1963, Enzo Biagi), *In Italia si chiama amore* (1963, Virgilio Sabel) e, infine, il più noto *Comizi d'amore* (1964, Pier Paolo Pasolini). Un caso certamente più vicino a istanze propriamente militanti è quello del mediometraggio di Cecilia Mangini *Essere donne*, realizzato nel 1963 per la campagna elettorale del PCI su iniziativa della casa di produzione di partito, la Unitelefilm. Il film di Mangini coniugava l'inchiesta vera e propria sulla donna al lavoro, con interviste e testimonianze in prima persona, con l'uso di materiale d'archivio.¹⁴

Nel volgere di poche stagioni, all'approssimarsi della metà degli anni Sessanta, le forme dell'inchiesta filmata si erano moltiplicate, mentre il fronte "impegnato" progrediva, alcuni modelli provenienti dall'estero, come i film *exploitation* americani e quelli *sessuologico-educativi* alla *Helga* (Erich F. Bender, 1967), contribuirono a enfatizzare elementi spettacolari e sensazionalisti già presenti in molti esempi italiani.¹⁵ Alla metà degli anni Sessanta si poteva già registrare la "sconfitta" del fronte dell'inchiesta impegnata in favore del tipo spettacolare, di cui lo straordinario successo di *Africa addio* (Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, 1966) può essere letto come il suggello definitivo.

¹³ In questo quadro andrebbero fatte rientrare anche le esperienze del gruppo di documentaristi demartiniani (Bertozzi, 2012). Più in generale, sul documentario e le inchieste degli anni Cinquanta, in particolare in relazione all'immagine del Meridione si veda Grasso, 2007.

¹⁴ Per un'analisi della genesi produttiva di questo film e la sua collocazione nel complesso della politica cinematografica del PCI ma soprattutto della militanza di Cecilia Mangini mi permetto di segnalare due miei contributi Missero, 2015 e Missero, 2016b.

¹⁵ Sulle convergenze tra generi popolari italiani (ed europei) e cinema *exploitation* americano non esiste a oggi uno studio comprensivo. Si rimanda comunque al classico studio di Eric Schaefer che, rintracciando accuratamente i "filoni" e le modalità produttive dei film proiettati nelle *grindhouses* americane, permette di abbozzare una prospettiva comparativa: Schaefer, 1999. Sui film sessuologici si veda Schaefer, 2015; Memola, 2017.

Questo processo va certamente valutato nel quadro di un complessivo riassetto del sistema mediale, scosso dal recente avvento della televisione, che aveva in gran parte assorbito la forma dell'inchiesta. A questo si aggiungeva il generale mutamento delle pratiche di consumo cinematografico, che si erano sempre più orientate verso pellicole con caratteristiche tecniche tali da richiedere la visione in sala (Fanchi, 2001).

Tuttavia, è nell'ambito dell'inchiesta d'impegno che prese vita un dibattito piuttosto vivo sulle possibilità d'indagare la realtà di questo tipo di film, che risentiva delle questioni teoriche attorno all'eredità del neorealismo.¹⁶ Gli esiti di queste discussioni risultarono piuttosto deludenti e spinsero alla nascita di nuove esperienze, come i film autoprodotti in collaborazione con i movimenti dei lavoratori e dei gruppi studenteschi, come i Cinegiornali Liberi. I tentativi di indagare la "questione femminile" della prima metà degli anni Sessanta non avevano contribuito a un rinnovamento né della forma e né della sostanza del cinema italiano, che continuava a scontrarsi con la questione del realismo. Anzi, la spettacolarizzazione del "femminile" aveva portato il documentario a soluzioni sempre più ardite, che miravano ad accentuare la spettacolarità attraverso la ricostruzione dei fatti e della loro riproduzione. Nel 1966, ormai a conti fatti, il critico Tino Ranieri si rammaricava del fallimento del film inchiesta nell'analizzare luci e ombre del nuovo protagonismo sociale della donna. Scriveva, infatti:

mi par di scorgere sul personaggio femminile, da parte dell'inchiesta italiana, [...] un ciclo di pregiudizi o di incertezze non superato. [...] l'evoluzione della nostra società trova sovente nel rappresentante femminile quello più patentemente in mutazione. [...] Al contrasto economico-sociale in quanto tale non ha finito affatto di mischiarsi, in pratica, una serie di preconcetti generali di costume e tradizione che

¹⁶ Si veda ad esempio Claudio Bertieri, 1965. Il volume riporta gli esiti della tavola rotonda dall'omonimo titolo tenutasi ad Este dal 28 al 30 ottobre in occasione del Festival dei Colli. Questo stesso dibattito stato ricostruito da Anton Giulio Mancino attraverso il caso di *Roma ore 11* (1952), che mise a confronto le politiche e le poetiche di tre tra le più importanti figure del cinema d'impegno civile italiano, Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis ed Elio Petri (Mancino, 2008: 48-63).

complicano il discorso e ne impacciano il cammino (Ranieri, 1966: 122-26).

I pregiudizi individuati da Ranieri sono per lo più connessi a fattori di costume e alla persistenza della tradizione. Tra questi rientrava l'eccessiva insistenza sull'indagine del privato e dell'intimità, ambiti sino ad allora ritenuti intrinseci al femminile. Ranieri, come molti altri, riteneva fosse più urgente analizzare e comprendere le possibilità per la donna di vivere all'infuori delle mura domestiche. Questo tipo di considerazione poggiava evidentemente sulla sottovalutazione delle possibilità modernizzanti della domesticità e del privato. Il privilegio attribuito alla sfera "attiva" del lavoro extra domestico come luogo dove la dialettica della storia prendeva forma, portava conseguentemente a valutare l'intimità come la sede di comportamenti, atteggiamenti e relazioni antitetici alla modernizzazione. Se da un lato, quindi, l'ingresso delle donne nel mercato del lavoro salariato poteva costituire una significativa matrice per l'emancipazione femminile, dall'altro la sufficienza verso cui la sfera privata veniva relegata ai margini di molti discorsi progressisti sulla donna in quegli anni testimonia come la strada verso l'emancipazione femminile fosse ancora tutta in divenire.

2.2. La questione della donna nell'industria dell'attualità: inchiesta, realismo, impegno politico e intelligibilità della sessualità

Come si è detto, un grande peso nell'evoluzione del film inchiesta lo ebbe il consolidamento più generale del rotocalco illustrato nel panorama editoriale italiano, che permise lo sviluppo di un gusto per l'*attualità borghese* a partire dal secondo dopoguerra (Ajello, 1976: 195). Si trattò di un vero e proprio rinnovamento nel panorama dell'editoria periodica di consumo, con relativo riscontro positivo sul piano commerciale. Si trattava di un tipo di giornalismo fondato sul "piacere dell'aneddoto, della storiella, della boutade ricostruiti o inventati, purché 'psicologicamente veri', e presentati come tali soltanto in virtù della loro corrispondenza al temperamento, al modo di ragionare e di discorrere delle persone" (Ajello, 1976: 195). In altre parole, rispetto *ai fatti* il rotocalco del dopoguerra faceva leva, per dirla in termini gramsciani,

più sul *sensu commune* che sul *buon senso*. Questa tendenza, in cui rientrava anche il popolarissimo “Oggi”, promotore di una forma di “qualunquismo engagé” (Ajello, 1976: 202), affondava le sue radici in un “bisogno di verità e chiarezza da cui anche il cinema dell’immediato dopoguerra desunse spesso la sua poetica” (Ajello, 1976: 191). Arrigo Benedetti, fondatore de “L’Europeo”, fu il principale esponente di un approccio all’attualità che voleva raccontare “la realtà” del paese. Secondo Benedetti, infatti, il giornale ideale doveva essere “una specie di specchio che riflettesse la realtà” (Ajello, 1976: 191). In questo processo di “avvicinamento ai fatti” e di progressivo allontanamento dalla letterarietà del giornalismo italiano, le cosiddette inchieste sulla “questione femminile” e sulla sessualità hanno giocato un ruolo sostanziale, grazie a linee editoriali innovative affidate a modelli “esterofili” e riconducibili ad aree politiche progressiste. Il caso più interessante è quello de “L’Espresso” che con sempre più frequenza propose inchieste, soprattutto di costume e sulla donna con titoli come “Il pudore in Italia” (1957) “Rapporto sul matrimonio” (1957), “La moglie in Italia” (1959), “La schiavitù della moglie italiana” (1966). In parallelo, anche i quotidiani, che dai primi anni Sessanta si popolarono delle cosiddette “pagine della donna”, iniziarono ad ospitare, con maggiore frequenza, inchieste sulla questione femminile (Lilli, 1976: 293). Inoltre, il boom del cosiddetto “libro economico” agevolò la nascita del “sottogenere ibrido ma vitale [...] che va sotto l’etichetta del ‘giornalista rilegato’”,¹⁷ in cui confluì quella “ondata di letteratura sulla questione femminile”,¹⁸ di cui ricordiamo titoli come *Le italiane si confessano* (Parca, 1959), *La condizione femminile* (Cesareo, 1963), *L’adulterio femminile in Italia* (Grassi, 1963), *Le svergognate* (Harrison, 1963).¹⁹ D’altronde è proprio nel dopoguerra che le figure dei giornalisti, i cosiddetti “grandi opinionisti”, si affermarono come “esperti dei costumi

¹⁷ Tra questi ritroviamo diverse personalità provenienti dai nuovi settimanali d’attualità, e che spesso firmano inchieste: Camilla Cederna, Oriana Fallaci, il già citato Nello Ajello, Enzo Biagi (che per altro, nel 1963, realizzerà un film inchiesta *Italia proibita*) e Indro Montanelli (Ferretti, 2004: 172).

¹⁸ Come Lilli sottolinea, spesso queste pagine rappresentarono “un vero e proprio ghetto per le lettrici e soprattutto per le giornaliste”, riscontrabile anche nei settimanali, come le rubriche de “L’Espresso” e di “Vie Nuove” intitolate “Il lato debole” (curata da Camilla Cederna) e “Chi dice donna” (di Lorenza Mazzetti) (Lilli, 1976: 290).

¹⁹ A questi esempi, dalla metà del decennio, si aggiunsero le inchieste sugli uomini, come Parca, 1965.

e dei caratteri dei propri compatrioti” e divennero vere e proprie bussole d’orientamento circa i cambiamenti nel paese (Patriarca, 2010: 252).

In questo processo di moltiplicazione delle forme dell’attualità e dell’inchiesta, anche il cinegiornale si era evoluto verso modalità spettacolari, sia dal punto di vista contenutistico che tecnico-formale.²⁰ In una situazione di sostanziale monopolio, “La Settimana Incom” contribuì alla costruzione, attraverso stereotipi, dell’immagine di un paese che aveva bisogno di “certificare a se stesso il proprio cambiamento” (Sainati, 2001: 18). Da questo punto di vista, il numero unico *La donna in Italia* di Giovanni Roccardi del 9 maggio 1958, testimonia l’interesse della testata di Sandro Pallavicini nel rappresentare la dinamicità del paese, attraverso un focus sul nuovo protagonismo femminile nella società. L’immagine della donna è costruita dal cinegiornale attorno al perno del lavoro extra domestico, che viene presentato agli spettatori come la prova e allo stesso tempo come un acceleratore del benessere economico italiano. Convincere il pubblico che l’aumento delle donne al lavoro fuori casa fosse un dato positivo era certamente una delle sfide culturali più urgenti di quegli anni. Il cinegiornale, per quanto caratterizzi le donne come emblemi del cambiamento le continua a rappresentare come *l’altro* rispetto al pubblico maschile interpellato dalla *voice over* che utilizza nei suoi confronti un rassicurante “noi”, intendendo, ovviamente, “noi uomini”. La “donna moderna” presentata dal cinegiornale era per lo più “assente dall’immaginario pubblico”, ma grazie a operazioni come questa iniziava a circolare come una costruzione simbolica i cui riscontri nel quotidiano sarebbero giunti solo diversi anni dopo (Sainati, 2001: 16). L’utilizzo “in sintesi” di una formula familiare come il *travelogue* consentiva di condensare le differenze geografiche e le loro diverse vocazioni economiche all’insegna dei significativi miglioramenti che coinvolgevano il paese. Il bilanciamento tra complicità con il pubblico e la classica funzione informativa del cinegiornale risulta chiara, ad esempio, in un passaggio dove si vedono alcune donne al volante. Qui la *voice over* commenta: “ci spaventano quando guidano”, smentendosi poco dopo con il dato statistico che certifica come “proporzionalmente, gli incidenti siano provocati per la maggioranza da uomini”. Anche la domesticità è

²⁰ Si pensi ad esempio all’uso ricorrente del Ferrania Color.

presentata attraverso il filtro della modernità, che migliora la vita della donna e quindi quella di tutti. L'introduzione degli elettrodomestici "semplifica il suo lavoro, e le permette una maggiore serenità per applicarsi al lavoro fuori dalle mura domestiche" e poco dopo la madre, una volta caricata la lavatrice, può andare in salotto, dove davanti al televisore siedono i suoi bambini.²¹ Il ruolo della donna è quindi positivamente legato al suo contributo al benessere collettivo. La modernità agevola l'equilibrio tra sfera privata e pubblica. La donna è una lavoratrice perché continua ad essere un'ottima moglie e madre, coadiuvata dai mezzi che la modernità le offre e ai beni di consumo che lei e suo marito possono finalmente acquistare.

Anche la neonata RAI, proprio a ridosso del boom, inizia ad avventurarsi con sempre più frequenza nella forma dell'inchiesta (Grasso, Scaglioni, 2003: 119-122). D'altronde il progetto pedagogico-informativo della rete nazionale poteva facilmente beneficiare del serbatoio di temi della "fabbrica delle attualità", grazie alle nuove possibilità tecniche e alle sue specificità di consumo uniche (domestico, familiare, quotidiano) rispetto ad altri media concorrenti. L'inchiesta filmata, infatti, si stava evolvendo a cavallo dei due media, quello televisivo e quello cinematografico, in una mutualità di scambi sia dal punto di vista degli spunti formali che delle personalità coinvolte. Accanto a progetti come "Chi legge" di Cesare Zavattini e Mario Soldati trovavano posto nella RAI degli anni Cinquanta i reportage "esotico-spettacolari" de "I viaggi del telegiornale" a cura di Franco Fabrizio Palombelli, Franco Prosperi e Stanis Nievo.²² La forma del viaggio lungo la penisola divenne una delle formule più ricorrenti con cui il paese veniva raccontato sul piccolo schermo. Si pensi al caso de "La donna che lavora" di Ugo Zatterin e Giovanni Salvi (1959) che proponeva un viaggio con "una troupe di 12 persone che gira l'Italia, fermandosi in 31 località, dalla [...] Valcamonica, fino a Gallipoli in Puglia, per descrivere l'occupazione femminile

²¹ Secondo Pierre Sorlin, "La Settimana Incom", finanziata dallo stato italiano e filogovernativa, avrebbe di fatto dato voce alle esigenze "propagandistiche" delle industrie italiane, fornendo di conseguenza un'immagine di modernizzazione schiacciata sui consumi e sullo sviluppo economico (Sorlin, 2011).

²² Questi ultimi saranno futuri collaboratori del chiacchierissimo giornalista e autore di testi di cinegiornali Gualtiero Jacopetti per la serie di film *Mondo cane* e per il successivo *Africa addio* (1966), che costituiranno gli approdi più estremi della tendenza spettacolare dell'inchiesta filmata.

attraverso le testimonianze dirette di mondine, cercatrici d'uva, paglierine, operaie, commesse e madri di famiglia".²³ Questa formula, che sottolineava le differenze socio-culturali tra il nord industriale e il sud rurale è un'altra ricorrenza delle inchieste, che tratteggiava un'immagine del Paese attraverso le sue diversità, messe in rapporto con la modernizzazione. Quest'ultima, infatti, viene rappresentata per lo più per contrasto: sono spesso accostati alcuni suoi aspetti emblematici alle immagini dell'arretratezza del paese, dove la modernità non sembra mai essere arrivata. In quei luoghi, però, giunge l'inchiesta, che denuncia il contrasto tra "la realtà" e lo sviluppo auspicato. Anche in "Controfagotto" (1960), trasmissione ideata e condotta da Ugo Gregoretti, troviamo simili meccanismi che prendevano però spesso spunto da casi di cronaca. In questo scenario, il tema della condizione della donna offriva, proprio perché riflesso di alcuni caratteri di arretratezza e conservatorismo del paese, una cartina di tornasole del rapporto italiano con la modernità. In altre parole, in quest'ottica, il progresso della donna o il suo arretramento erano spia della situazione complessiva del paese. I valori tradizionali su cui il progetto di ricostruzione degli anni Cinquanta aveva preso forma erano stati per lo più circoscritti nella funzione normativa del privato e dell'intimità. Questi ambiti erano stati quindi sovrapposti a una certa concezione del femminile che pareva ormai in crisi e che occorreva in qualche modo rinegoziare su misura della modernità.

2.3. Le italiane si confessano? Incursioni "d'inchiesta" nella cosiddetta cultura rosa e il caso de *Le italiane e l'amore*

Secondo Courtney Ritter, l'inchiesta televisiva contribuì a un progetto di coesione nazionale fondato su una forma di umanesimo la cui forza propulsiva derivava direttamente dal neorealismo (Ritter, 2015). In questo senso, Cesare Zavattini ebbe un ruolo centrale nel pensare e mettere a punto nuove forme d'inchiesta che tentarono di coniugare il "suo" neorealismo con le forme di consumo popolare. Uno degli esiti

²³ Il programma è andato in onda in otto puntate a partire dal 25 marzo 1959 (Grasso, 2004: 79).

più eclatanti dello zavattinismo di questi anni, che come abbiamo visto ebbe dei riflessi anche sul piccolo schermo, è il film collettivo *Le italiane e l'amore* del 1961.

Come anticipato, questo caso verrà indagato alla luce del rapporto con le sue fonti di partenza, l'inchiesta di Gabriella Parca *Le italiane si confessano* e quindi, più in generale, la cosiddetta piccola posta. Il libro si proponeva di evidenziare lo sfasamento tra la condizione di sofferenza e ignoranza di molte donne nel privato e l'avanzamento della società italiana verso la modernizzazione. Per la Parca, che aveva modo di conoscere a fondo la piccola posta, questa doppia velocità risultava una contraddizione insanabile e in quanto tale andava resa presente al grande pubblico. Il film di Zavattini, dunque, si affacciava alla cultura rosa attraverso il filtro del libro di Parca che aveva già "ri-codificato" le specificità linguistiche e formali della piccola posta per adattare al pubblico medio-colto dell'editoria di massa. "Le italiane si confessano" intendeva dare voce a un gruppo marginale, altrimenti invisibile e farne sentire le ragioni a un bacino di lettori più ampio. Allo stesso modo, come vedremo, il film collettivo, nelle intenzioni di Zavattini, voleva aumentare la risonanza e l'urgenza della questione femminile appellandosi a un mezzo popolare, la cui capacità di penetrazione presso il pubblico risultavano decisamente maggiori rispetto al volume di partenza.

2.3.1. Dalla piccola posta al grande schermo

Le lettere della piccola posta sono una vera e propria forma di "letteratura minore" frutto della mediazione delle modalità di consumo e riproduzione tipici dei cosiddetti *intimate publics*. Questi, secondo la definizione data da Lauren Berlant (2008), sono pubblici minoritari (femminili) che trovano nella cultura rosa uno spazio in cui rispecchiare il personale, l'intimo, e l'individuale attraverso produzioni discorsive collettive mediate da specifiche pratiche di consumo.²⁴ La piccola posta, infatti, attivava una delle qualità principali degli *intimate publics*: la condivisione del personale attraverso convenzioni narrative riconoscibili da un pubblico preciso e capaci di

²⁴ Da questo punto di vista ci sembra utile enfatizzare il carattere collettivo con cui i pubblici delle lettrici si configurano anche nell'avvicinarsi di lettere che espongono "i problemi" con altre che offrono soluzioni alle sconosciute "amiche lettrici".

mediare fatti sociali in una configurazione per loro più familiare (Morris, 2004). L'aggiornamento di Nancy Fraser della classica teoria di Jurgen Habermas della sfera pubblica offre un ottimo punto di partenza analitico (Fraser, 1990). Secondo Fraser, le conflittualità presenti nella sfera pubblica sono individuabili attraverso la formazione di "contro-pubblici subalterni", ovvero di pubblici generalmente marginalizzati dalla sfera pubblica borghese, che rappresenta, in termini gramsciani, la forza egemonica all'interno della sfera pubblica (Fraser, 1990). I pubblici femminili del "rosa", consumatori di una cultura popolare ritenuta bassa e marginale, sono stati dunque capaci di costruire flussi discorsivi competitivi che di fatto negoziarono e rimodularono quelli egemonici. Nel nostro caso è evidente che la fotografia della società italiana che appariva nella piccola posta era molto distante da quella di un paese moderno. Già all'interno delle stesse riviste per donne è possibile individuare questa discrepanza. Da "Famiglia Cristiana" ai settimanali con un target piccolo borghese come "Annabella" e "Grazia", risultano in competizione modalità discorsive diverse, soprattutto attorno ai temi della sessualità, dell'intimità e del lavoro. Da un lato le inchieste e gli approfondimenti sulla donna che lavora, i problemi di coppia, dell'educazione e dell'intimità, le rubriche di moda e di arredamento dipingevano un mondo dei consumi moderno, dall'altro invece le lettrici aprivano uno squarcio sulla loro vita privata molto distante da quelle pagine, alle quali rivolgevano sguardi e allusioni desideranti o il loro sconcerto. La piccola posta, proprio in virtù del suo colloquio con le lettrici, era spia della timidezza con cui le donne si affacciavano alla modernità. Una timidezza che si misurava con il filtro del quotidiano e che dava prova di uno scontro frequente con la "realtà" dell'intimità, della famiglia e dei rapporti interpersonali in genere. L'infelicità e le difficoltà del quotidiano che emergevano dalla piccola posta erano all'origine dell'interesse sia di Parca che di Zavattini, poichè consentivano di accedere al volto "reale", e non "istituzionale" della donna italiana.

Tuttavia, che la piccola posta venisse presa in considerazione come un documento degno di essere definito tale non è né scontato né neutro. Il "rosa" fu a lungo considerato un ambito a sé, una tra le espressioni inferiori della cultura di massa.

L'idea che la cultura rosa abbia prodotto un discorso conformista monolitico nei confronti della modernità, sostanzialmente in supporto al mantenimento della tradizione, ha serpeggiato per lungo tempo. Eppure, nonostante elementi conservatori siano evidenti in questo tipo di letteratura, non è possibile, come d'altronde ha già dimostrato Simonetta Piccone Stella, darne un'interpretazione univoca (Piccone Stella, 1991).²⁵ Tuttavia, come ha scritto Penelope Morris, questa opinione era condivisa sia dai comunisti che dai cattolici, che ne condannavano l'estrema frivolezza, pur avendone usato variamente le modalità per dare forma ai propri discorsi sulla moralità e l'intimità (Morris, 2006: 112). La 'lettrice media' dei rotocalchi femminili veniva generalmente ritenuta una donna con istruzione variabile, con interessi sociali e politici limitati, spesso conservatrice e vittima dei cosiddetti "persuasori rosa".²⁶ A questo si sommava l'idea che "Penelope che scrive alle rubriche della piccola posta per lamentare le frustrazioni della vita domestica [avesse] forse una parte di responsabilità della sua situazione" (Forte, 1966: 119-120). L'infelicità espressa in quelle lettere era ritenuta, infatti, conseguenza di quella tendenza naturale delle donne "delle società economicamente mature a chiudersi nel proprio guscio", ovvero ad abdicare alla vita pubblica, per scelta, o meglio, per indifferenza e disinteresse per la comunità (Forte, 1966: 119-120). I giornali femminili, come scriveva negli anni Settanta Laura Lilli, erano considerati tra i principali fautori di una *mistica della femminilità* di marca italiana basata su un "cenerentolismo di matrice cattolica" (Lilli, 1976: 285). Ma non solo, a questo elemento tradizionale si sommava quello perturbante del consumo e di una cultura della domesticità che venivano ricondotti all'influsso negativo di prototipi americani ampiamente diffusi da queste riviste. Nonostante ciò, Lilli si trovò costretta ad ammettere che proprio nella piccola posta si intravedeva "se non [...] una vera e propria presa di coscienza, [...] un

²⁵ A simili conclusioni, tratte attraverso lo studio della piccola posta nei rotocalchi americani, giunge anche Meyerowitz, 1993.

²⁶ Simili profili della lettrice di "fumetti" e settimanali rosa emergono ad esempio Lilli, 1976 e Forte, 1966.

crescente disagio per un'obbedienza che comincia a scollarsi" (Lilli, 1976: 285).²⁷ In sostanza, per i progressisti, si trattava pur sempre di una fuga "laica" dal confessionale che tuttavia rimaneva problematica per il suo legame con forme di consumo culturale ritenute basse.²⁸

Date queste premesse, l'operazione di Gabriella Parca e quindi il suo adattamento per il grande schermo risultava una posizione di compromesso che, come vedremo, non mancherà di suscitare critiche per la sua combinazione problematica di "realismo" e cultura di massa. La Parca, già giornalista per alcuni quotidiani nazionali ma soprattutto titolare per lungo tempo della piccola posta dei fotoromanzi Rizzoli "Sogno" e "Luna Park", godeva dell'autorevolezza necessaria per filtrare quei documenti e proporli a un pubblico medio borghese. Come ha scritto Lucia Cardone, il fotoromanzo diventò nel dopoguerra l'emblema della popolarizzazione e della diffusione della cultura rosa in Italia, coinvolgendo nuovi pubblici sino ad allora marginali (Cardone, 2004). Da questo punto di vista, i fotoromanzi costituivano un ottimo punto d'accesso alla mentalità delle donne appartenenti alle classi subalterne. Le lettere raccolte nel volume erano inedite, selezionate tra quelle escluse dalla redazione a causa dei loro contenuti scabrosi, tra cui rientravano la cosiddetta "prova d'amore", la masturbazione e la sessualità infantile (Morris, 2006: 112). Portare quei documenti fuori dal loro consueto ambito di circolazione significava rendere noto, a un pubblico in genere estraneo a quel linguaggio, quali fossero le preoccupazioni quotidiane di donne che non avevano altre opportunità per esprimerle all'infuori del privato. Inoltre, il fatto che fossero inedite aumentava l'interesse nei loro confronti, ma la questione del linguaggio rimaneva importante. Anche per questo, Parca si sentì in obbligo non solo di editare quelle lettere, come per altro era già consuetudine nelle redazioni dei settimanali rosa, ma anche di avvertire il lettore delle peculiarità di quei racconti. Nella sua premessa

²⁷ Anche Milly Buonanno attribuì alla "stampa rosa", per quanto "finalizzata ad una funzione di controllo", il ruolo di un "ottimo terreno di verifica delle ipotesi fondamentali sulla cultura di massa [a cui] non è il caso di attribuire il monopolio del controllo delle menti femminili, e neppure poteri d'incidenza totale e immediata" (Buonanno, 1975: 18-20).

²⁸ Il titolo del volume di Giocchino Forte, *I persuasori rosa*, è piuttosto indicativo di questa tendenza, in quanto parafrasa il celebre *I persuasori occulti* di Vance Packard. Lo stesso titolo è poi ripreso da Laura Lilli (Lilli, 1976: 279).

metodologica, Gabriella Parca scriveva: “il linguaggio non di rado risente della lettura dei ‘fumetti’. I sentimenti sono un po’ gonfiati: non si ama se non ‘pazzamente’ non si soffre senza essere ‘disperata’, ogni preoccupazione diventa un ‘tormento’” (Parca, 1973: 4). La storica Perry Willson parla di “tono melodrammatico di alcune delle lettere raccolte dalla Parca, [come] un chiaro riflesso delle letture preferite delle autrici” (Willson, 2011: 224). Si è a lungo contrapposto il linguaggio del melodramma a quello del realismo, evidenziando, agli occhi di un certo tipo di pubblico, i suoi limiti nell’indagare il vero. Tuttavia, come recentemente ha dimostrato Louis Bayman, il realismo e il melodramma nella cultura italiana sono due sensibilità profondamente influenzate l’una dall’altra, e di questo sia il libro di Parca che il film di Zavattini sono certamente testimonianza (Bayman, 2014). L’uso delle lettrici delle convenzioni linguistiche dei loro fumetti e film preferiti è spia di un processo d’identificazione con le forme della cultura popolare e sottolinea di conseguenza la funzione di questi prodotti nell’instaurare un rapporto tra le loro consumatrici e i processi di cambiamento in corso nella società italiana.

Nonostante questi pregiudizi attorno alla cultura rosa, l’abitudine italiana di affrontare i discorsi sulla sessualità “sul piano dell’opinione”, rendeva documenti “ibridi” come la piccola posta più “accettabili” per affrontare quei temi rispetto a forme d’indagine più sistematici o di tipo scientifico. Sino a circa la metà degli anni Sessanta, quando si produsse una sorta di vulgata della sessuologica nella stampa periodica italiana, i discorsi pubblici sulla sessualità erano ancora fortemente connotati da allusività o affidati a polemiche innescate da opinionisti o da fatti di cronaca.²⁹ Anche per questo, nonostante l’inchiesta di Parca poggiasse su fonti dichiaratamente vicine al linguaggio melodrammatico, quel libro venne addirittura considerato il corrispettivo italiano dello studio del sessuologo americano Alfred Kinsey (Morris, 2013). La resistenza alla pubblicazione dei rapporti Kinsey in Italia (1953-1955) era stata veicolata da discorsi impregnati di anti-americanismo che esaltavano la spontaneità, il virilismo e l’esuberanza fisica italiana al confronto della fredda meccanicità scientifica degli americani (Morris, 2013). Allo stesso tempo però

²⁹ Di questo argomento sarà oggetto il prossimo capitolo.

segnalava le forti difficoltà a strutturare un discorso pubblico sulla sessualità che non fosse fortemente permeato dalla difesa del *carattere nazionale*, evocando una stretta relazione tra identità nazionale e discorsi sessuali. Anche per questo, nel contesto dei tardi anni Cinquanta, persino il *pamphlet* nostalgico sulle case chiuse di Indro Montanelli, *Addio Wanda!*, poteva fregiarsi del titolo di “rapporto Kensey (sic!) sulla situazione italiana”, quando invece si trattava di un’opinione assolutamente di parte priva di qualsiasi dato o approfondimento analitico (Montanelli, 1956).

Come si diceva, dunque, per soddisfare un nuovo tipo di pubblico potenziale del volume e quindi dare dignità di documento a quei materiali, Parca ha dovuto operare tagli e adeguamenti. Nella sua rinnovata prefazione del 1973, la giornalista sottolinea come il suo lavoro di edizione o, per usare le sue stesse parole, di “traduzione” delle lettere, rispondesse alla necessità di garantirne la leggibilità. Infatti, “il libro non si rivolgeva ad un’élite di specialisti ma a un pubblico di lettori medi, interessati eventualmente all’aspetto sociologico di un documento” (Parca, 1973: 15). Per altro, come scrive Penny Morris, la prassi di correggere gli errori e limitare l’uso di espressioni dialettali era consolidata e richiesta, specie se si considera che si trattava di periodici a diffusione nazionale (Morris, 2004). Parca, nella sua prefazione, si “difende” in particolare dalle considerazioni di Pier Paolo Pasolini apparse nella sua prefazione a *Le italiane si confessano* (1961) pubblicata per la prima volta nella terza edizione, in cui il poeta friulano criticava la “componente linguistica” del volume (Pasolini, 1962).³⁰ Secondo Pasolini questi documenti fornivano la prova “per cui la donna è molto più conservatrice e fissatrice dell’uomo (linguisticamente e non solo linguisticamente)” (Pasolini, 1962: 8).³¹ Pasolini sottolineava infatti che la povertà e l’omogeneità lessicale dell’italiano “medio” usato dalle lettrici fosse la conseguenza di

³⁰ *Le italiane si confessano* ha ricevuto tre diverse prefazioni che appaiono con scansioni temporali diverse (1959, 1962, 1973) e che sono state scritte rispettivamente da Cesare Zavattini, Pier Paolo Pasolini e dall’autrice stessa. A partire dall’edizione del 1973, Parca sopprime i contributi di Zavattini e Pasolini, inclusi nelle edizioni precedenti e archiviati come “datati”. Non è un caso che questo contributo uscì in un periodo in cui il movimento delle donne era al suo apice. Parca ha eliminato nel 1973 anche l’introduzione “metodologica” che abbiamo citato precedentemente e in cui commenta e colloca la piccola posta nel panorama dei consumi mediali dell’epoca. In questo modo il volume si è attualizzato e ha assunto una nuova collocazione nel rinnovato panorama editoriale e culturale, ovvero quello di documento della fase pre-emancipazionista del movimento delle donne.

³¹Lo scritto è datato Roma, aprile 1960.

un'alienazione femminile dal carattere “sostanzialmente arcaico”, riconoscibile sotto “l'incrostazione superficiale di modernità” rappresentato dalla lingua, sotto cui ci si “ritrova subito in strati di civiltà inferiore, storicamente superata” (Pasolini, 1964: 8). Quindi Pasolini continua:

Il problema principe di queste ragazze e di queste donne è il problema sessuale, che si configura loro sotto forma di problema sociale: ed è giusto, infatti, che così si configuri, ma non in questi termini e con questo meccanismo. [...] In queste ragazze, in queste donne, il problema si pone come, per così dire, dimidiato. Uno dei due termini – quello sessuale – resta quasi completamente tacitato, rimosso, fossilizzato. Perde subito, per definizione, ogni realtà, ogni immediatezza, ogni sincerità. La sua fenomenologia, essa sì, è indistinguibile da una ragazza del Nord a una del Sud, da una ragazza all'altra: è sempre terribilmente uguale, amorfa, inarticolata (Pasolini, 1964: 7).

In sostanza, per Pasolini, queste testimonianze sono standardizzate, poco sincere, intrattengono un rapporto viziato dal conformismo nei confronti della sessualità. Colpevole di questo livellamento, si può immaginare, è proprio l'elemento omogeneizzante e al tempo stesso modernizzante della cultura di massa. Per Pasolini, il mondo arcaico di cui queste lettere sono testimonianza, risulta irredimibile proprio a causa di un parziale incontro con la modernità. Non sorprende che, solo pochi anni dopo, Pasolini sia chiamato a scrivere la prefazione al libro-inchiesta di taglio antropologico di Lieta Harrison, *Le svergognate* (1963).³² Quello studio, condotto da una giovane donna di origini statunitensi stabilitasi a vivere con la famiglia in Sicilia, nasceva dall'interesse dell'autrice di comprendere un ambiente socialmente e culturalmente arretrato sul piano delle concezioni pubbliche della sessualità e dei rapporti di genere nel privato. L'inchiesta si concentrava in particolare sul delitto

³² Il volume rappresenta l'adattamento e riduzione per il pubblico dell'editoria di massa di uno studio condotto con metodo antropologico dall'autrice e vagliato dal suo docente di riferimento, l'antropologo Tullio Tentori.

d'onore e il suo retroterra culturale. Quel tema era di stringente attualità dato che il sud stava diventando il luogo simbolico delle contraddizioni della modernizzazione italiana. Nella sua prefazione a quel volume, che rivolgeva la sua attenzione principalmente alle donne, Pasolini quindi constatava:

reduce da una analoga inchiesta (cinematografica) - di cui parte in Sicilia - [...] una cosa risulta [...]: la persistenza del più immaginabile conformismo, l'inconcepibilità di una rivoluzione. L'unica vera rivoluzione se la fanno loro, le ragazze, ognuna per conto suo, legate da misteriosi fili, da Siculiana a Pizzighettone: umilmente, spinte da un'umile necessità, dall'ineluttabile meccanismo che spinge gli oppressi a lottare per i propri diritti ecc. ecc. [...] è chiaro che anche ai livelli più bassi una certa unificazione o omologazione dei fenomeni, oggi, nel mondo c'è. L'immediato futuro parrebbe matriarcale: dagli acmi del neo-capitalismo alle "terre d'onore" (Pasolini, 1963: V-VI).

Entrambe le inchieste farebbero emergere in qualche modo, secondo Pasolini, l'impossibilità di scalfire quell'arcaismo che permea la società italiana e che le impedisce di evolversi, se non all'insegna di un "matriarcato" le cui basi si poggiano su soluzioni individuali anziché collettive a questioni di costume troppo importanti e che meriterebbero invece una riflessione collettiva. Così come era già accaduto per il libro della Parca, Pasolini sottolinea la scarsa scientificità del lavoro di Harrison:

Ambiguo, imprecisabile libro: dove la carenza scientifica è misteriosamente sostituita da qualcosa che assomiglia molto alla grazia poetica; e la carenza letteraria è sostituita dalla libidine della cronaca. Risulta tuttavia alla fine un "tutto", che è una forma espressiva tipica dei nostri giorni (il libro aperto; la documentazione integrata dalla coscienza [...]); il racconto la cui "integrazione figurale" è qualcosa di topograficamente impreciso fra la letteratura e la battaglia sociale:

Zavattini, Danilo Dolci, i réportages dei rotocalchi, le testimonianze dell'Unità, cinema-vérité, Fellini, Rocco Scotellaro, Guttuso ecc. ecc. ecc.) (Pasolini, 1963: IX).

Nel volume di Parca, invece, la prefazione di Zavattini pubblicata a partire dall'edizione del 1959, analizzava la questione da un'altra angolazione:

Le donne di questo libro, che non sappiamo se sono socialiste o liberali, ci spalancano in ciascuna delle loro lettere, degli usci per immetterci senza tante circonlocuzioni, negli interni di una Italia sessuale, passionale e furba cosicché siamo costretti a gridare di sorpresa, *come vedessimo* (Zavattini, 1959: XIII-XIV).

Mentre sottolinea il valore delle lettere come vie d'accesso a una realtà sconosciuta, Zavattini abbozza l'ipotesi di una loro qualità visiva ulteriormente enfatizzata, sin dalle prime righe, dalla capacità attribuita alla televisione, “se usata con un po' d'intelligenza e di democrazia”, di aiutare l'italiano a vincere “poco a poco la sua timidezza, i suoi complessi e comincia[re] a formarsi dei giudizi autonomi sulle cose, sulle persone, fuori da ogni tradizionale suggestione” (Zavattini, 1959: XI). Quelle lettere, scritte da donne a cui “tutto appare regolato, fermo, dentro e fuori, in una sua immobilità”, descrivono un mondo popolato da “mariti spose fidanzate e fidanzati, pavidi e schiavi” i quali, “non si capisce perché, [...] dovrebbero essere dei buoni cittadini” (Zavattini, 1959: XI). La questione si sposta ancora una volta sul rapporto tra sfera privata (e le sue invisibili catene), e quella pubblica, sconfinando quindi in un più ampio problema morale:

da noi si pratica una morale con la madre, una con l'amante, una con il deputato, una con il figlio [...]. Dopo la guerra si sperava di incollarle un po' insieme queste morali, di costringerle dentro un principio comune.

L'Italia è ancora un grande harem, la nostra è ancora una società fatta di quello che si tace e non di quello che si dice (Zavattini, 1959: XI).

Questa modalità del “detto e non detto” sosteneva la continuità tra comportamenti privati e individuali e il benessere della comunità. Si trattava di una retorica della trasparenza che sosteneva l'ideologia “impegnata” alla base di *Le italiane e l'amore*. Il diverso giudizio di Zavattini verso queste lettere rispetto a Pasolini si deve al suo rapporto particolare con la cultura rosa e una visione più ottimista circa la cultura di massa e i suoi strumenti. Inoltre, il linguaggio delle lettere della piccola posta non gli era estraneo. Leggenda vuole che l'invenzione del fotoromanzo si debba proprio a un'idea di Zavattini (Morreale, 2011: 155). Negli anni Trenta fu poi direttore del settimanale femminile “Piccola”, mentre nel 1954 collaborò con “Noi Donne” chiedendo alle lettrici di raccontare la loro esperienza della guerra, al fine di farne un film a soggetto (Cardone, 2009: 104-5). Per questo, il film di Zavattini si rivolge benevolmente alle donne che hanno scritto quelle lettere, con l'intento però di renderle uno strumento di sensibilizzazione della collettività attraverso un progetto di film impegnato.

2.3.2. Undici episodi eterogenei all'insegna dell'agenda progressista zavattiniana

Con un incasso di L. 307.659934 al 31 maggio 1964, *Le italiane e l'amore* ebbe un buon risultato di botteghino ma distante dagli esiti di altre inchieste o da quelli di alcune commedie di costume in uscita nello stesso periodo (Levi e Rondolino, 1979: 191). Distribuito nelle sale nel dicembre 1961, nei mesi successivi si trovò a fronteggiare la concorrenza di *Mondo cane*, uscito nel marzo del 1962 e decimo miglior incasso, e di campioni come *Divorzio all'italiana* e *Boccaccio '70*, rispettivamente al terzo e quinto posto della stagione agosto 1961-luglio 1962. Persino un film a basso costo come *Mondo di notte 2*, uscito l'ottobre 1961 ha ottenuto risultati migliori sul piano economico, posizionandosi quindicesimo (Ferraù, 1963). D'altronde, l'ibridismo stilistico e di genere del progetto zavattiniano non consentiva a quel film di posizionarsi in modo forte sul mercato, poiché risultava un incrocio tra un film a

episodi e quello d'inchiesta nei suoi modi più convenzionali, senza riuscire a soddisfare i requisiti spettacolari delle due forme d'ispirazione.

Il film si apre a schermo nero con una voce femminile *over* che lamenta: “non è vero, non è vero che noi donne siamo uguali agli uomini. La Costituzione lo dice, ma la realtà è un'altra cosa. Ho votato come gli uomini, come mio marito, ma a casa è lui il padrone”. A partire da queste parole si attiva immediatamente il piano dell'impegno civile, che richiama da subito il fallimento del progetto di ricostruzione democratica dell'immediato dopoguerra. La discrepanza tra realtà quotidiana e “promesse” della carta costituzionale è la prova dell'incompiutezza di quel disegno. La partecipazione delle donne alla vita nazionale, sottolineata dal richiamo al diritto di voto, si contrappone alla realtà della sfera privata, in cui è ancora l'uomo il “padrone”. Come vedremo, tracce di questo discorso sono disseminate in tutti gli episodi del film.

Il primo, *Le ragazze madri* di Nelo Risi, si apre con una giovane “interrogata” dal direttore del brefotrofio in cui lascerà il bambino che porta in grembo. Il racconto si struttura in parte come risposta alle domande dell'uomo e in parte ricalcando i pensieri della ragazza, direttamente desunti da una ipotetica lettera inviata alla piccola posta. Si possono infatti circoscrivere alcune espressioni riconducibili a quel tipo di documenti, come l'alienazione dagli altri (“a scuola preferivo stare in disparte” “mi sentivo sola” “ero antipatica a tutti, ai professori a tutti ero antipatica”) e la delusione nei confronti dell'altro sesso (“gli uomini sono tutti vigliacchi, dopo non ti conoscono neanche, ti puoi anche ammazzare e loro non sanno più niente”), il rammarico per la passata ingenuità (“che stupida sono stata, ci credevo a tutto”). Viene toccato anche il tema dell'aborto, che in quell'epoca era tabù ma che proprio in quegli anni iniziava a far breccia, come vedremo, tra le pagine di “Noi donne”: “un giorno che mio padre mi ha picchiato, ho detto allora faccio l'aborto almeno lui è contento. Poi ci ho ripensato e sono venuta all'istituto, ce ne sono tante come me”. Il conflitto della ragazza, infatti, è con il padre, ovvero l'autorità patriarcale, la stessa che la costringe ad abortire clandestinamente ma anche a non usare contraccettivi e ad essere ignorante circa i temi che riguardano la sfera sessuale.

L'episodio successivo, *I bambini*, firmato da Lorenza Mazzetti, mette in scena i giochi innocenti di un gruppo di bambini che mimando una coppia al parco “giocano al dottore”. Al sopraggiungere della madre una bimba le chiede “ma è vero che i bambini stanno nella pancia della mamma?”. La donna la schiaffeggia e le spiega, infuriata, che “i bambini li porta la cicogna” e tra sé e sé pensa: “bisogna dirglielo subito quello che è peccato”. Ne *Lo sfregio* di Piero Nelli, il fattore repressivo è la comunità che incarna “la morale tradizionale”. La protagonista viene sfregiata in volto dal fidanzato geloso davanti a tutta la “gente del vicolo”, che la criticherà per aver mandato in prigione l'uomo che, deturpandole il viso, le stava “dimostrando il suo amore”.

Più sfumato il modo in cui Francesco Maselli mette in scena l'ambiguità repressiva dell'autorità paterna ne *Le adolescenti*. L'episodio si apre a scuola, i genitori di una ragazzina sono convocati dal preside perché hanno scoperto la figlia annotare sul diario le sue uscite con un coetaneo, Mario. Il padre, che si definisce “di idee larghe”, rimprovera la quattordicenne mettendole in chiaro che esistono due tipi di donne: le stupide, che cedono, e quelle intelligenti, che sanno resistere. La verginità è, quindi, il requisito fondamentale per essere “una donna che si rispetti”, ovvero una futura moglie.

Questo gruppo di episodi, nel loro complesso, evidenzia il modo in cui le varie forme repressive della morale tradizionale si articolavano nei rapporti familiari e sociali lungo il corso dell'intera vita di una donna. Da questo punto di vista, i discorsi morali vengono presentati nella loro dimensione quotidiana, sia nelle relazioni familiari che nella comunità di appartenenza, per dare più risalto alle loro implicazioni private e intime a scapito delle loro ripercussioni sulla sfera pubblica. Questo elemento rispecchia certamente le modalità con cui gli stessi problemi venivano presentati nella piccola posta, a cui venivano aggiunti alcuni temi propri dell'agenda progressista, come la lotta all'aborto clandestino e il problema della mancanza di programmi di educazione sessuale nel nostro Paese.

Sulla stessa traiettoria si posiziona l'episodio seguente di Giulio Questi, *La prima notte*, che, aprendosi sulla lettera della protagonista, racconta la prima notte del

viaggio di nozze di una giovane sposa che rivela al marito di non essere più vergine. Lui impazzisce di gelosia e le dimostra un profondo disprezzo. Nel finale lei commenta: “speravo mi avrebbe perdonata, invece da allora continua a offendere e sento che sarà così per tutta la vita”. Anche l’episodio conclusivo, *La prova d’amore* di Gian Vittorio Baldi, si concentra sulla questione della verginità, attraverso le differenze regionali e l’uso di stereotipi del Meridione ricorrenti nei discorsi pubblici dell’epoca. In una festa da ballo in riva al Po, una ragazza del posto è abbracciata a un ragazzo del Sud che le chiede “la prova”, perché ormai così si fa, bisogna “essere moderni”. Lei si rifiuta, si nega, e il ragazzo si altera, e le dice che la madre aveva ragione, quando gli aveva detto che “con quelle dell’alta Italia non ci si può andare d’accordo”. Infine, lei cede e dopo il rapporto, lui cambia d’improvviso atteggiamento, disprezzandola e dicendole che una del suo paese non l’avrebbe mai fatto, che lei non è una ragazza seria e la ignora come se nulla fosse successo. Come negli altri episodi, il discorso morale è presentato nelle sue diverse sfumature come un inganno a spese di elementi psicologicamente deboli, per via dell’età o per condizione economica e sociale.

Di altro tenore sono i due episodi “Gli adulteri” di Marco Ferreri e “La separazione legale” di Florestano Vancini, che mettono in scena, invece, un coté borghese. Nel primo, la moglie di un dirigente, con tre figli piccoli, soffre per le avventure in ufficio del marito, che la tradisce con la segretaria. Lui crede di non essere stato scoperto, mentre anche lei, consapevole di quanto accade, ha un amante. Vivono così l’ipocrisia di un matrimonio senza amore, in cui si osserva tutta l’indolenza tipica della loro classe sociale. Lui infatti, che impiega gran parte del suo tempo in ufficio con l’amante o al telefono con la moglie, si dipinge, a parole, come un infaticabile lavoratore. La moglie, una casalinga che tiene sul suo comodino una copia de *Il comportamento sessuale della donna* (1955) di Alfred Kinsey, afferma che “quel libro è vero”. Come si è accennato, entrambi gli studi di Kinsey erano stati recepiti in Italia come documenti nocivi per la moralità pubblica. In questo episodio sono presentati al fine di invocare un’americanizzazione dei costumi di marca borghese giocata però sulla ricezione di un sapere “tecnico scientifico” estraneo al carattere nazionale

italiano (Morris, 2013). Ferreri associa la lettura del *Rapporto* a quella del settimanale “Grazia”. Entrambi in qualche modo fanno parte di un “sapere di massa” tecnicizzato sulla sessualità, che rispecchia modelli americani. L’immagine degli Stati Uniti che qui veniva presentata, costituiva, soprattutto attraverso gli aspetti più appariscenti dello stile di vita, un vero e proprio “moltiplicatore di angoscia” connesso alla modernità (Malatesta, 1991: 293). Questi stessi temi sono ripresi da Ferreri in uno dei suoi film successivi, *Marcia nuziale* (1966), di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo. La varietà di temi e soluzioni stilistiche di ciascun episodio sottolinea ancora una volta la relativa libertà di ciascun regista di sviluppare le proprie esigenze personali, in un film come *Le italiane e l’amore*, che nel suo complesso appare piuttosto disomogeneo dal punto di vista formale.

Nell’episodio di Vancini, “La separazione legale”, è di nuovo protagonista una coppia borghese, ormai prossima a compiere gli ultimi adempimenti per ufficializzare la separazione. L’episodio si focalizza sull’amarezza della fine di un amore. Come nel resto degli episodi, il punto di vista è sempre quello femminile. La protagonista confronta ripetutamente la sua esperienza con quella della madre e finisce per constatare la presenza di un grosso scarto tra loro, specie quando riflette su come “Secondo [mia madre] si dovrebbe accomodare tutto, [ma per me] certo che la mia vita non finisce qui”. La “nuova donna” borghese ha altre ambizioni rispetto a quelle di essere madre e moglie. Ella desidera essere felice e non intende chiudersi in un matrimonio senza amore, costi quel che costi. La separazione viene presentata come un fatto burocratico ed eminentemente economico, e mentre i due firmano i documenti, la protagonista riflette tra sé e sé: “Mia madre ha pianto per giorni interi, povera donna, ma non sarebbe stato peggio rimanere uniti senza amarci più e dare a nostro figlio, a tutti, lo spettacolo ridicolo della menzogna, del rancore, dell’odio?”. La gabbia del matrimonio e della sua indissolubilità è al centro anche dell’episodio “Un matrimonio” di Carlo Musso. Tormentata dal pensiero che il marito abbia un’amante, una giovane decide di pedinarlo durante una delle sue uscite notturne, ma scopre, infine, di venire tradita con un giovane uomo. Lei li segue e li spia mentre si appartano su una panchina, dove una comitiva in festa li prende in giro con epiteti

omofobi. Mortificata per l'umiliazione subita dal marito pensa: "Ma cosa può fare una donna se le capita una disgrazia così? Non posso neanche divorziare, tante volte penso che sarebbe meglio avere il coraggio di finirla subito". Questo episodio risulta particolarmente interessante per il modo in cui l'omosessualità viene presentata, offrendo una prospettiva relativamente diversa rispetto a quella generalmente presente nei film di quegli anni (Giori, 2014). Certo, non s'invita a empatizzare o a giudicare in maniera benevola il marito fedifrago, che per altro si vede in compagnia di un ragazzo molto più giovane di lui, secondo un cliché dell'adescamento omosessuale presente nell'immaginario pubblico del periodo. Tuttavia, l'invito a condividere la prospettiva della moglie tradita, che preme sul fatto che lei non possa divorziare, fa virare il giudizio morale sull'omosessualità verso un'ottica del quotidiano ("potrebbe capitare anche a me"). In genere, al contrario, l'aumentata visibilità degli omosessuali nelle rappresentazioni degli anni Cinquanta aveva per lo più alimentato delle forme di panico morale anziché normalizzarne la presenza nella sfera pubblica (Giori, 2017). Al centro dell'episodio, invece, vi è il tema dell'indissolubilità del matrimonio, che nemmeno a fronte di una simile grave situazione può essere sciolto. L'ipocrisia di un matrimonio infelice risulta in questo caso ancor più insopportabile. La proposta di legge del 1955 dell'onorevole socialista Luigi Sansone, il cosiddetto "piccolo divorzio", si articolava attorno a una lista di motivi gravi per i quali lo scioglimento dell'unione era concesso. Sansone la presentò come una forma di moralizzazione della società italiana che, di fatto, avrebbe tolto dall'illegalità una folta schiera di italiani, i cosiddetti "fuorilegge del matrimonio", che praticavano forme di "separazione privata".³³ Da questo punto di vista, il divorzio rappresentava l'unica via d'uscita dall'ipocrisia dei "matrimoni senza amore" di cui *Le italiane e l'amore* dava ampia descrizione. In questo caso, la sovrapposizione con l'agenda progressista appare piuttosto esplicita, sebbene quest'ultima sia ancora una volta invocata in modo indiretto, per così dire. Infatti, come per la questione dell'aborto, accennata solo

³³ Queste espressioni erano particolarmente ricorrenti nel dibattito pubblico ed erano state utilizzate in modo ricorrente come titoli di numerose inchieste sul tema uscite sulla scia della proposta Sansone e poi di quella di Loris Fortuna nel 1964 (Seymour, 2006: 168-73; Tonelli, 2003: 305-12).

brevemente nel primo episodio, la parola divorzio viene pronunciata una volta sola per lasciare più spazio all'immedesimazione con la protagonista sul piano emotivo.

Infine, si discostano dai precedenti gli episodi "Le tarantate" di Gianfranco Mingozzi e "Il successo" di Giulio Macchi. Il primo, girato da un giovane autore del gruppo demartiniano propone le medesime modalità etnografiche sviluppate dal regista negli anni Cinquanta, con l'intento esplicito di documentazione del mondo di tradizioni arcaiche del sud Italia ormai in via di sparizione. L'episodio di Macchi, invece, si concentra sul tema del successo, ovvero sul desiderio di molte ragazze italiane di raggiungere la notorietà lavorando nel mondo dello spettacolo. Come ha scritto Simonetta Piccone Stella, il successo era, insieme alla ricchezza, una costruzione discorsiva frequente nella letteratura rosa, che rappresentava una delle poche proiezioni possibili al di fuori della sfera domestica per molte donne degli anni Cinquanta e Sessanta (Piccone Stella, 1991). In questo caso, la lettura del fenomeno, sospesa tra il compiacimento – come nel caso della sequenza dello spogliarello –³⁴ e la presa in giro nei confronti delle intervistate, enfatizza soprattutto l'ingenuità femminile. Vittime di raggiri da parte di fidanzati approfittatori e di finti impresari del settore, le ragazze ritratte sono soprattutto delle giovani inesperte e credulone. In fin dei conti, però, sono giovani come tante altre, di cui si sottolinea, oltre che la bellezza, anche la spontaneità. Proprio l'enfasi su questi tratti accentua il carattere frivolo delle loro personalità, intrappolate in un modello di vita illusorio, che le rende vittime di uomini furbi e approfittatori. Questo episodio, d'altronde, è l'unico in cui le donne si vedono al lavoro, un lavoro però considerato moralmente discutibile, come lo erano, d'altronde, le storie di vita delle ragazze intervistate. La moralizzazione del successo era un altro tema ricorrente nella cultura rosa e specie nella piccola posta, pubblicata sia nei settimanali progressisti che in quelli cattolici. I rischi che le giovani sprovviste corrono andando alla ricerca della fama si riflettono non solo nell'integrità morale e psicologica, ma rappresentano persino minacce sul piano fisico e sociale.

³⁴ La scena fu per altro oggetto della censura che richiese l'eliminazione delle "inquadrature nelle quali appare la danzatrice, seminuda, al momento in cui, vista frontalmente, lascia il seno scoperto, e poi, vista di spalle, mostra i glutei in buona parte scoperti". *Le italiane e l'amore*, visto di censura n. 36249 del 16 dicembre 1961, <http://www.italiataglia.it/search/1944_2000> ID scheda: 25259, Ultima consultazione 27/03/2017.

In conclusione, appare piuttosto significativo come manchino episodi in cui la donna vive pienamente e in modo soddisfacente la sfera extra-domestica, al contrario delle altre inchieste che abbiamo citato e che proprio sul lavoro salariato avevano centrato il loro interesse (*La donna in Italia, Le italiane e il lavoro*). Da questo punto di vista, il progetto di Zavattini dimostra una sorta di miopia che in qualche modo estromette uno dei fattori principali del mutato rapporto tra donna e sfera pubblica secondo la sua più tipica formulazione “progressista”. Eppure, proprio rispetto a molte inchieste sulla donna del periodo, la centralità assegnata a temi come l’intimità, il privato e le emozioni precorre alcuni punti dell’agenda emancipazionista, che si affacceranno nel dibattito pubblico diversi anni dopo.

2.3.3 Emancipazione e impegno in *Le italiane e l’amore*

Poco prima della sua uscita, il 3 dicembre 1961, “Noi donne”, in un articolo-anticipazione a *Le italiane e l’amore*, presenta il film con queste parole:

Perché l’amore non equivale sempre alla felicità? [...] Tante volte ne abbiamo parlato, indicando i nemici dell’amore: questa volta presentiamo le immagini che il cinema ha tratto dalla realtà [...]. Saranno affidate con un film al giudizio e alla discussione di tutto il pubblico (Redazionale in Zavattini, 1961: 39).

L’articolo che segue, firmato da Cesare Zavattini stesso, prosegue:

gli undici giovani registi [...] e il produttore Maleno Malenotti e il sottoscritto, hanno inteso portare davanti a un vasto pubblico almeno le prime avvisaglie di temi che la censura e l’autocensura hanno fin qui, in un modo più o meno aperto, tentato di stornare (Zavattini, 1961: 40).

e continua:

le facce, i primi piani prescelti che stanno sotto i vostri occhi, sono di due specie: donne che i registi hanno fatto ‘recitare’ per intenderci, scegliendole accuratamente fra tante, col fine di ricostruire con la maggiore consonanza possibile certi momenti culmine delle lettere in questione; donne che i registi hanno incontrato svolgendo inchieste vere e proprie in diversi ambienti, sempre sulla traccia delle umili missive e che rappresentano, pertanto, schiettamente se stesse. Della fusione dei due modi sorge lo stile del film e il suo scopo, che tende a contribuire, a proporre a sempre più larghi strati della popolazione la discussione sulla lamentata lentezza della emancipazione della donna in Italia (Zavattini, 1961: 40).

Quindi, stando a Zavattini, il film, che impiegava attrici e attori non professionisti, aveva richiesto un lavoro di ulteriore ricerca e d’indagine ai registi, che avevano ritrovato nella realtà quanto raccontato nelle lettere. Secondo questa versione, la piccola posta aveva dato degli spunti per ricercare i volti di quelle anonime lettrici tra le italiane per le strade. In questo modo, Zavattini e i suoi collaboratori avevano potuto confermare che quanto raccontato nelle lettere accadeva realmente nella vita delle donne, le stesse che poi sono state scelte per recitare nel film.

Complessivamente, il modo in cui è articolata “la questione femminile” nel film si sovrappone ai temi tipici dell’agenda progressista di quegli anni, con la clamorosa esclusione, appunto, del lavoro extradomestico. Gli stessi problemi e lo stesso rilievo all’intimità e al privato viene dedicato dal già citato settimanale “Noi donne. A partire dagli anni Cinquanta, la posta dei lettori nelle riviste militanti, tra cui appunto “Noi Donne” (con cui Zavattini aveva appunto già collaborato) ma anche “Vie Nuove”, era divenuta un mezzo di integrazione del privato nella politica di partito. Si trattava di

una novità nel panorama dell'editoria politica, che legittima l'ingresso del privato nella comunicazione gestita dai partiti. I dilemmi amorosi [...] cominciano a essere trattati come temi "politici" nel momento in cui il partito si candida anche come guida etica e morale (Tonelli, 2003: 228-229).

Così, nella piccola posta di "Noi Donne", i problemi che affliggevano la donna quali la solitudine, l'isolamento, l'ignoranza e l'ingenuità, sia sentimentale che in ambito sessuale, il concorrere di una pluralità di elementi repressivi presentati e individuati come tali (la comunità, la scuola, i genitori, la legislazione, la tradizione) costituivano un terreno di negoziazione politica. Anche la piccola posta, che come abbiamo visto era considerata una forma popolare e "melodrammatica", era stata declinata in senso politico e ideologico dando vita ad una forma di politicizzazione del privato.

Lo stesso tipo di discorso, ma decisamente più blando, si può ritrovare in *Le italiane e l'amore*, che utilizza l'esperienza individuale "vera" per stimolare un pubblico più vasto e popolare, quello cinematografico, a un maggiore impegno nei confronti della questione femminile. Come sottolinea la *voice over* in chiusura, l'ipocrisia tra i due sessi risulta il maggiore ostacolo per la completa emancipazione della donna. Anche su "Noi Donne" ricorre l'invito ad affrontare i problemi di coppia insieme al compagno. Le inchieste e gli articoli che vi comparivano esortavano entrambi i coniugi ad affrontare la vita insieme attraverso una nuova concezione del rapporto tra uomo e donna, ispirata al pieno rispetto di se stessi, all'eguaglianza e alla sincerità. Questo tipo di approccio era presentato come un antidoto all'ipocrisia e alle menzogne, nemiche dell'amore e della felicità. In un test, che compare il 28 dicembre 1958 su "Noi donne", si legge: "Un giuoco serio da fare in due per scoprire i problemi comuni: siete una coppia felice? Le risposte che darete saranno lo specchio dei vostri sentimenti e vi diranno se siete una coppia felice e moderna" (Noi Donne, 1958). Felicità e modernità quindi viaggiano di pari passo tra le pagine di "Noi donne". Il militante e la militante di sinistra si dovevano distinguere per l'integrità morale attraverso, tra le altre cose, il superamento delle ipocrisie inculcate dalla morale

tradizionale. Negli anni Sessanta, però, tale modello andava incontro alla necessità di un aggiornamento imposto, tra le altre cose, proprio dall'emersione della questione femminile. Se si pone a confronto questo tipo di discorso con quello zavattiniano emerge come la "questione femminile" in "Noi donne" intendesse anzitutto sollecitare le donne a "lavorare su se stesse", e che questo lavoro permettesse loro di accrescere il loro senso di partecipazione alla collettività. Migliorare se stesse significava contribuire al benessere di tutti. In *Le italiane e l'amore*, l'invito invece viene fatto a tutto il pubblico. Il film, tuttavia, dipingeva la donna soprattutto come vittima di un insieme di fattori esterni, contro i quali, da sola, poteva fare poco senza che la collettività tutta si muovesse nella direzione di un cambiamento. Per "Noi Donne", emancipazione significa anzitutto responsabilizzare la lettrice in direzione dell'automiglioramento e della consapevolezza del proprio posto nella società. Si trattava, come vedremo nel prossimo capitolo, dell'utilizzo delle pratiche del *make-over* e del *self-help*, ricalcate dai settimanali femminili americani, ai fini di un discorso ideologicamente connotato. Ad esempio, in "Un quiz di attualità per tutte" dal titolo "Dimmi cosa ne pensi..." viene chiesto alle lettrici di commentare "fatti di cronaca, avvenimenti importanti, episodi della vita privata di persone famose, sentenze, scandali [...] per sapere alla fine del gioco se il vostro giudizio è moderno o legato a preconcetti" (Noi Donne, 1962: 34-35). Chiamate quindi a giudicare tra fatti di cronaca che spaziano dal caso dell'insegnante di Feltre, Lionella Lubin, licenziata perché "non in possesso del requisito richiesto di buona condotta morale", alla residenza fiscale di Gina Lollobrigida, le lettrici che totalizzano più punti vengono così lodate: "Hai un concetto moderno della vita, perciò ti orienti con facilità e arrivi a riconoscere l'aspetto giusto e positivo di ogni fatto, di ogni situazione. [...] Sai guardare più lontano e vedere il valore ideale che ogni fatto (anche il più insignificante episodio di cronaca) nasconde in sé. Sei, insomma, quel che si dice una donna moderna, che ha un alto concetto della dignità sua e dei suoi simili e che identifica giustamente il concetto di società con quello di solidarietà e giustizia" (Noi Donne, 1962: 37). A quella che ha totalizzato un punteggio intermedio, si rivolgono queste parole di esortazione: "Stai attenta: ciò che sembra giusto non sempre lo è; hai una

tua idea del mondo [...] abbi dunque più fiducia in te [...] fai appello ai tuoi ideali, i tuoi sentimenti” (Noi Donne, 1962: 37). E infine, a colei che invece manca di giudizio autonomo, affidandosi al buon senso, ovvero a quello che è “spesso arretratezza mascherata e paura del nuovo”, “Noi Donne” suggerisce: “Scuotiti, guardati intorno: nel mondo non si è soli, ed i nostri diritti hanno senso in quanto tengono conto dei diritti degli altri” (Noi Donne, 1962: 37). Anche quando andava al cinema, alla lettrice del settimanale dell’UDI, veniva richiesto un lavoro supplementare su se stessa, come dimostra il “Quiz - lampo”, “Che tipo di spettatrice sei?” dell’8 ottobre 1961 (Noi Donne, 1961). Stando al punto numero 8, la spettatrice ideale dovrebbe interessarsi a film “che affrontano la realtà e mettano in evidenza i problemi della vita di tutti” 1961 (Noi Donne, 1961). A differenza quindi della rivista, il progetto di Zavattini si proponeva di risvegliare le coscienze e chiamare tutti all’azione nei confronti delle ingiustizie che avvenivano quotidianamente nel privato. Così, la piccola posta diveniva più una testimonianza di una condizione che uno strumento emancipativo come negli intenti di “Noi Donne”.

2.3.4 Ricezione critica, emancipazione e resistenze alla questione della donna

Nonostante gli annunci, però, la critica in genere e specie quella progressista giudicò *Le italiane e l’amore* scarsamente incisivo sul piano dell’analisi della realtà sociale, in quanto non presentava alcuna individuazione delle implicazioni di classe e strutturali dell’oppressione femminile. Uno dei motivi centrali, come vedremo, è la persistenza di un pregiudizio circa l’inconsistenza politica e ideologica del discorso “femminile”, dovuto principalmente a un chiaro utilizzo della cultura di massa come strumento di analisi sociale. Come ha scritto Andreas Huyssen, la tradizione letteraria modernista, così come poi Adorno e Horkheimer e altri critici delle industrie culturali come Vance Packard, avevano associato la cultura di massa al femminile, in contrapposizione con la “vera arte” di pertinenza maschile (Huyssen, 1986: 44-62). Questo tipo di valutazione implicava che le donne, in quanto consumatrici d’elezione di una cultura “scadente” – e in quanto tali passive anche rispetto a quei prodotti – non fossero dotate della giusta “razionalità” per discernere tra quel tipo di cultura e quella “vera”.

Ne consegue che anche sul piano politico e ideologico, la stessa letteratura di massa, tra cui quella rosa, non potesse garantire un'analisi sociale obiettiva.

Una dimostrazione della diffusione di questo punto di vista tra la critica italiana lo si può evincere dalla rassegna stampa pubblicata sul numero di gennaio-febbraio 1962 de "Il nuovo spettatore cinematografico", che propone in prevalenza una serie di giudizi negativi. In particolare, si possono trovare le stroncature dei critici del "Corriere della Sera", Giovanni Grazzini, e de "L'Unità", Aggeo Savioli, controbilanciati da alcune valutazioni più tiepide, come quella di Maurizio Liverani su "Paese Sera". Persino quest'ultimo, però, individua come un grosso problema del film quello di "essersi limitato a illustrare le pagine [del libro della Parca] con lo stesso [loro] linguaggio", quel linguaggio che, di nuovo, impiegava un tono melodrammatico, incapace di riprodurre fedelmente la realtà (Il Nuovo Spettatore Cinematografico, 1962: 151). Aggeo Savioli su "L'Unità" accusava invece il film di ipersemplicizzare la "questione della donna", peccando, inoltre, di una scarsa coerenza stilistica aggravata dalla mancanza di realismo (Il Nuovo Spettatore Cinematografico, 1962: 152). Per gli stessi motivi, Mino Argentieri ha definito *Le italiane e l'amore* un "film dell'equivoco" (Argentieri, 1962). Il critico lo accostava ad altre pellicole di costume uscite nello stesso periodo come *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi e *I nuovi angeli* di Ugo Gregoretti. L'equivoco di cui sarebbero colpevoli risiedeva nell'incapacità di analizzare i problemi sociali senza cadere nel bozzettismo che impediva una visione "sociale" e collettiva dei problemi. *Le italiane e l'amore* nello specifico non era altro che una "passerella di ombre, frettolosi, aridi e sbrigativi schizzi che andavano a parare nell'illustrativo e nel didascalico", attraverso "posizioni di compromesso [che] collimano con il trionfo del vecchiume" (Argentieri, 1962: 10-11). Infatti, secondo Argentieri,

vagliando il film dall'interno [...] si rileva quanto di anacronistico nasconde nel suo seno a cominciare da un pronunciato femminismo, grazie al quale i rappresentanti del sesso forte sono tratteggiati come i veri responsabili dell'arretratezza femminile. Si badi bene: non assumiamo le

difese di mariti, dei fidanzati e dei fratelli. Ci sembra, però, piuttosto semplicistico lumeggiare il problema dell'emancipazione femminile e nei termini della libertà sessuale e nei termini di un contrasto fra donne ansiose di evolversi e maschi pronti a rallentare, con i loro pregiudizi, la marcia del progresso. [...] Soprattutto nel film si nota l'assenza della società moderna e di una problematica che non superi l'ormai abusato tema della verginità. Non che questo non abbia ragione di essere dibattuto [...] ma guai a farne una cartina di tornasole, perché altrimenti si rischia di ignorare che altri e assai più complessi sono i poli attorno ai quali ruota l'emancipazione femminile. [...] Resterebbe pur sempre da vagliare quali elementi, non solo individuali, influiscano nel rapporto amoroso e agiscano in maniera determinante su di essi, al di là dell'attrazione erotica (Argentieri, 1962: 10-11).

Sintomatico della diffusione di queste idee dal lato progressista è il volume uscito qualche anno dopo di Giovanni Cesareo *La condizione femminile* (1963), in cui la questione della donna viene articolata in sette capitoli, tra cui quello sulla sessualità è penultimo, e s'intitola "Il caos del sesso". Cesareo, critico televisivo e collaboratore di "Noi donne", sosteneva l'importanza di valutare la questione del sesso e quella della morale aldilà del "profilo del costume", ancorandola invece "alla questione economica e con le esigenze della società" (Cesareo, 1963: 252). La questione femminile, quindi, in ambito progressista era generalmente intesa in subordine, o come conseguenza della lotta di classe. Il film di Zavattini la presentava invece come un problema strutturalmente legato al rapporto tra privato e pubblico, da cui emergeva il tradimento del progetto di democratizzazione del paese. Le due posizioni, quindi, risultavano sfasate, per quanto solo in modo sfumato, ma in maniera sufficiente per rendere il messaggio di Zavattini, così come il film nel suo complesso, scarsamente intelligibile e complessivamente datato rispetto alle priorità che le forze politiche progressiste si stavano dando in quegli anni.

2.4 *La donna nel mondo*

Il progetto zavattiniano si può quindi considerare, con le limitazioni che abbiamo individuato, un film d'impegno civile. La questione della donna, così come sollecitata dalla pellicola, avrebbe voluto stimolare la riflessione e sollecitare il pubblico ad agire, per cambiare una situazione inaccettabile. Come abbiamo accennato più volte, però, l'inchiesta sulla donna si era evoluta anche in senso spettacolare, grazie allo sviluppo di un vero e proprio filone di successo, il *sexy documentario*, che prese il suo avvio da *Europa di notte* (1958) di Alessandro Blasetti. Molti di questi film usavano la "questione femminile" e l'attualità come un pretesto per mostrare donne al lavoro nei *night club* o in qualche casa chiusa di un paese esotico. Il caso de *La donna nel mondo* risulta particolarmente interessante in quanto, a differenza dei *sexy* a basso costo, si sviluppa come un film a "tesi", che promuoveva una visione strutturale del rapporto tra questione femminile e modernità. Al preciso taglio ideologico si aggiungevano dichiarati fini spettacolari, perseguiti attraverso lo sfruttamento di alcune qualità tecniche e spettacolari che poggiavano su solide basi produttive. Il film nasceva dalla collaborazione tra Gualtiero Jacopetti, Franco Proserpi e Paolo Cavara che diede vita al filone *mondo movie* che nel giro di pochi anni assorbirà e soppianderà quello dei *sexy documentari*.

L'ipotesi di questa sezione è che *La donna nel mondo* affronti la "questione della donna moderna" attraverso uno sguardo qualunquista e che questo descriva in sostanza un processo di femminilizzazione della società contemporanea come sintomo della sua decadenza. Questa posizione, come si cercherà di dimostrare, oltre ad avere radici di lungo corso, godeva di una certa trasversalità di consensi ed era piuttosto diffusa nei discorsi pubblici italiani. Tuttavia, ciò che vorremmo evidenziare è la presenza, in una posizione negativa nei confronti della modernità, d'istanze tipiche della modernità stessa, quali il cosmopolitismo e la spettacolarizzazione dei consumi.

2.4.1. *Gualtiero Jacopetti, scandali sessuali e spettacolarità*

La popolarità dei film di Gualtiero Jacopetti era chiaramente legata alla fama del suo artefice. Dopo gli inizi al “Corriere della Sera” e il coinvolgimento in diversi rotocalchi del gruppo Rizzoli, Jacopetti divenne famoso per le sue edizioni dei cinegiornali la “Settimana Incom”, “Europeo Ciac” e “Ieri, oggi e domani”. Nel tempo, si era costruito un’immagine basata sul taglio ironico e spesso irriverente dei suoi articoli.³⁵ Aveva prestato la sua voce e scritto il commento di alcuni documentari, tra cui *Europa di notte* e *L’America vista da un francese* (1960) di François Reichenbach, e ancor prima aveva recitato un piccolo ruolo in *Un giorno in pretura di Steno* (1954). Personaggio scandaloso, venne accusato nel 1960 di “ratto ai fini di libidine” di due minori a Hong Kong, durante la realizzazione di *Mondo cane*, ed era già stato al centro di un controverso caso di nozze riparatrici con una dodicenne nomade, Jolanda Kaldaras, che riaccese a fasi alterne le polemiche sul “piccolo divorzio” (L’Unità, 1955; La Stampa, 1955a; La Stampa, 1960a). Il regista si era poi fidanzato con l’attrice Belinda Lee, e sino alla morte della donna, occorsa in un tragico incidente durante la realizzazione de *La donna nel mondo*, la coppia era stata al centro di numerosi gossip sui giornali (La Stampa”, 1960b). Per certi versi, ad uno sguardo contemporaneo, può apparire sorprendente che con questo profilo il giornalista toscano fosse ritenuto una delle figure più adeguate a confezionare un’inchiesta sulla donna. Eppure, la sua carriera professionale non risentì, ma anzi beneficiò delle polemiche attorno alla sua vita privata, tanto da essere riconosciuto come un “turbatore della morale” e per questo divenire una figura controversa e allo stesso tempo all’avanguardia rispetto al dibattito pubblico. Le vicende di cronaca che lo interessarono per anni, connesse appunto a reati sessuali o legate al gossip, lo rendevano l’emblema di un certo tipo di mascolinità che contribuiva ad alimentare l’idea che fosse in corso una conflittualità di genere, aggravata dall’evidente sfasamento tra la legislazione e la “prassi quotidiana”. Infatti, sebbene fosse noto che Jacopetti si fosse sposato con una bambina nel 1955, e che quel matrimonio era occorso per evitargli la prigione, le sue ripetute richieste di scioglimento trovarono puntualmente eco nei quotidiani, con

³⁵ Ad esempio si legga della querela ricevuta da Jacopetti in qualità di direttore del settimanale “Cronache” (La Stampa, 1955b). Al tono irriverente dei suoi cinegiornali si riferisce, secondo Alberto Pezzotta, anche nelle sue recensioni Alberto Moravia in Pezzotta, Gilardelli, 2010: 347-49.

commenti che celebravano il privilegio maschile accordatogli dalla legislazione italiana. Questi casi di cronaca avevano accresciuto la sua fama controversa e avevano stimolato dibattiti e prese di posizione. Anche per questo, la sua visione della modernità, sul mondo e sulla “questione della donna”, suscitava un interesse particolare nel pubblico di allora, specie di quello “medio”, lo stesso che da tempo consumava attualità su quotidiani e periodici e aveva così imparato a conoscerlo. Come vedremo, infatti, la ricorrenza di forme e temi già familiari in questi film si fondeva a un utilizzo per molti versi innovativo delle possibilità tecniche e spettacolari offerte dal mezzo cinematografico che fecero dei film di Jacopetti un prodotto unico nel panorama cinematografico di quegli anni.

2.4.2. Uscita in sala, censura e morale

Uscito tra il gennaio e il febbraio del 1963, il film incassò L. 734.603.448 riuscendo quasi a ripetere le cifre raggiunte dal primo *Mondo cane* (L. 781.540.646) e raddoppiando all'incirca quelle di *Mondo cane 2* (L. 429.821.575) (Rondolino, Levi, 1979: 217;231;237).³⁶ Quest'ultimo e *La donna nel mondo* vennero ricavati in parte dal materiale scartato dal montaggio di *Mondo cane* secondo la prassi tipica del riciclo che reintegrava sequenze tagliate o scartate nella produzione di film precedenti. *La donna nel mondo*, come già accennato, montava materiali ritenuti inediti sulla condizione del “gentil sesso” in tutto il globo. Utilizzando la forma del *travelogue*, *La donna nel mondo*, così come i suoi precedenti, coniugava alcune tendenze di successo ai modi dell'inchiesta giornalistica più canonica: il sexy documentario si legava al fascino per l'esotico coltivato lungo gli anni Cinquanta, così come ai modi del rinnovato cinegiornale Incom a cui proprio Jacopetti aveva fortemente contribuito. Come i suoi precedenti, *La donna nel mondo* era prodotto dalla Cineriz, capitanata da Angelo Rizzoli, imprenditore che, come abbiamo già ricordato, dal dopoguerra aveva accelerato la diffusione dell'industria dell'attualità nei diversi media. In uno strillo promozionale pubblicato nella pagina degli spettacoli de “La Stampa” (La Stampa, 1963), *La donna*

³⁶ Questi dati, per quanto approssimativi sono tutti aggiornati al 30 giugno 1965, data ragionevole in tutti e tre i casi per ipotizzarne la fine dello sfruttamento commerciale nell'intero circuito delle sale italiane.

nel mondo è presentato come “un carosello intorno alla donna che sotto ogni latitudine ama, soffre, gioisce e vive in maniera assai diversa da come gli uomini fanno o credono di sapere. Ancora una volta la macchina da presa ha pescato nell’inedito, guidata dallo stesso cronista imparziale”. Di queste parole risultano di particolare interesse alcuni aspetti. Il “mondo della donna”, viene dato per scontato, è presentato come inedito e sconosciuto all’uomo, a cui evidentemente lo strillo si rivolge come pubblico privilegiato. Viene promesso, poi, di replicare gli stessi “tratti tecnici e lo stesso amore per il documento” che aveva distinto *Mondo cane*, un film “nuovo, sconcertante, fuori dai canoni fissi e tipicamente moderno nei contrasti”. Questi aspetti erano quindi garantiti nella loro oggettività da Gualtiero Jacopetti, definito, appunto, un “cronista imparziale”. Inoltre, si sottolineava “il lavoro estenuante” che aveva permesso di rinvenire i documenti per completare *La donna nel mondo*. Come si è visto per il caso del film di Zavattini, la “fatica” nel reperire le immagini e i documenti per costruire l’inchiesta è una strategia discorsiva frequente nel tentativo di attirare il pubblico. Le immagini e i fatti mostrati nel film promettevano di essere inediti e allo stesso tempo lontani da quella concezione del quotidiano a cui si appellava Zavattini.

Tuttavia, come abbiamo già accennato, lo sguardo “sul mondo” proposto dal film e sviluppato attraverso le direttrici dell’esotico e dell’eccentrico presentava numerose influenze di prototipi esteri, già individuabili in *Mondo cane*, e ripresi perciò anche in *La donna nel mondo*. In particolare, il successo commerciale ottenuto negli Stati Uniti era dovuto alla capacità del film di Jacopetti d’intercettare le sacche di pubblico rimaste orfane a causa della relativa stagnazione della produzione autoctona.³⁷ *Mondo cane*, così come i due film successivi, di fatto attingevano a piene mani da quella tradizione, sia nello sfruttamento dell’esotismo, che della presentazione cruda di atrocità e nudità. Inoltre, l’adattamento dei film di Jacopetti a pubblici culturalmente diversi era facilitato dalla possibilità di riscrittura del testo letto dalla *voice over*, come nel caso della versione anglofona di Peter Ustinov, una figura poliedrica che godeva

³⁷ Il riscontro oltreoceano fu tale da incoraggiare la produzione di epigoni come *Mondo Freud* (1966) e *Spre* (1966) di Lee Frost, ma simili film sono stati prodotti anche in Francia (*La femme spectacle*, 1964 di Claude Lelouche) e in Giappone, come testimonia il caso di *Onna Onna Onna Monogatari* (1964) di Tesuji Takechi.

di grande prestigio presso il pubblico anglofono. Inoltre, i fattori tecnici che componevano il film, in particolare il Technicolor, ma anche la fotografia e l'impiego sistematico e spettacolare dello zoom, accrescevano l'esportabilità del prodotto che si trovava sostanzialmente a competere con prodotti simili ma privi di queste qualità spettacolari.

Data la natura del tema e delle immagini proposte, *La donna nel mondo* ebbe alcune difficoltà in sede di censura. Dopo un primo diniego alla concessione del nulla osta, il 17 novembre 1962 era stata esposta un'istanza d'appello, che confermò il giudizio negativo della commissione di primo grado. Da un estratto del verbale, leggiamo quindi la motivazione:

sia in molteplici sequenze, sia nel suo complesso, esso presenta aspetti e valutazioni della vita non conformi ai comuni sentimenti etici e al buon costume [...]. Nel dettaglio, in ogni quadro, presenta la donna in qualsiasi ambiente, nel suo aspetto più deteriore e attorno a questo costruisce un quadro di elementi che inducono a reazioni tutt'altro che spirituali, ponendo in rilievo gli aspetti volgari del sesso, non giustificati da uno scopo documentaristico e non presentati in modo da suscitare, invece che stimoli sessuali, giudizi di valutazione etica; il che sarebbe ancora poco se la cruda rappresentazione di detti elementi non costituissero anche rappresentazione di oscenità. Nel suo complesso poi, il film, non costituisce una unità, una progressione quanto meno dal deteriore verso il buono apprezzabile in modo che se ne possa derivare una valutazione favorevole e un giudizio finale di riprovazione degli aspetti offensivi purtroppo abbondanti nel film (Italia Taglia, 2017).³⁸

³⁸ Come riporta il verbale, la commissione d'appello si riunì il 22 novembre 1962 ed era presieduta da Filippo Lonardo. Gualtiero Jacopetti, Carlo Casati e Franco Prosperi, in rappresentanza della Cineriz, si erano presentati per esporre le ragioni in difesa del film. Scheda de *La donna nel mondo*, ID Scheda: 27683 (Italia Taglia).

Come risulta chiaro da queste parole, aldilà del contenuto lesivo del buon costume di numerose scene, il film viene anzitutto rimproverato di non redimere lo spettatore, fornendo invece una lettura moralmente negativa di immagini e temi pericolosi. Quale nel film si può notare il tentativo di Jacopetti di affidare alla *voice over* un commento moraleggiante, che apparentemente entrava in conflitto con le immagini. Tuttavia, e in questo caso la commissione centrava il punto, il complesso del film non forniva un giudizio preciso su quanto mostrava, rendendo ambigue le possibili interpretazioni morali da parte del pubblico. La discrepanza tra testo e immagini consentiva, talvolta, di superare alcune riserve della censura. In questo caso, però, l'uso spettacolare di numerose scene esplicitamente a contenuto erotico, senza alcun intento di "redimerne" il contenuto, aveva sollecitato l'azione censoria che invocava il taglio in modo perentorio. Questo fatto invita a riflettere se si pensa al diverso trattamento riservato dalla censura a immagini esplicitamente violente e disturbanti, come ad esempio quella del bonzo vietnamita che si dà fuoco in *Mondo cane 2*. Questa scena, sebbene frutto di una ricostruzione operata da Jacopetti e colleghi, era stata all'epoca ritenuta vera dal pubblico, costituendo uno dei primi casi di "morte vera" in diretta sul grande schermo. Tuttavia, nonostante questo tipo rischio, la commissione non ritenne d'intervenire su quella parte. Comunque, nonostante le prime difficoltà, il 23 gennaio 1963, *La donna nel mondo*, viene ammesso alla distribuzione in sala, con un divieto ai minori di 18 anni e con tagli dall'originale di circa 300 metri.

2.4.3. Qualunquismo, umanesimo e borghesia

La donna nel mondo era pensato, come il precedente film di Jacopetti, per un pubblico medio, qualificato e cittadino. Attraverso un tema di attualità, come il legame tra la modernità e la questione femminile, il film invitava gli spettatori ad aderire all'idea che quel tema fosse di primaria importanza. Vi erano ovviamente fattori tecnici, spettacolari e strutturali che rendevano il prodotto di Jacopetti particolarmente efficace su quel tipo di pubblico. Si trattava di film girati in Technicolor che beneficiavano delle condizioni spettacolari offerte dai cinema più attrezzati. Il divieto ai minori di 18 anni penalizzava gli incassi nei cinema di provincia, specie per il loro

carattere familiare che privilegiava la visione di “film per tutti” e l’esclusione pressoché sistematica dalle programmazioni festive dei film vietati (Ferraù, 1961). Secondo Claudio Risé, il pubblico “più evoluto”, privilegiava quel tipo di film perché erano pellicole che avevano dato un “calcio all’intreccio” assecondando un “uso smodato dell’esotico [...] dalla sua specie cabarettistica alla specie finta etnografica”; in particolare *Mondo cane* avrebbe fornito un’interpretazione del “mito del buon selvaggio alla rovescia: trasformato cioè in quello del selvaggio magari cattivo, ma non certo peggiore dell’uomo bianco” (Risè, 1964: 88-91): una sorta di rovesciamento della cultura illuministica evocato da Jacopetti stesso ne *La donna nel mondo* quando mostra alcune coppie che si baciano in pubblico per le strade di Parigi, e prendendo queste immagini come la dimostrazione della caduta dell’illuminismo *voltairiano* nella sua stessa patria d’origine.³⁹ Sempre Risè nota poi una connessione tra esotismo e qualunquismo, definendo in questi termini lo sguardo di Jacopetti sull’altrove: “Borghese nella sua origine e essenza culturale, l’esotico serve [...] scopi essenzialmente borghesi. Il terzo mondo è visto sotto un’ottica qualunquista” (Risè, 1964: 92). Questo sguardo si estende però a tutto il mondo e si generalizza in un eterno presente, in cui si fatica a comprendere l’esatto “destinatario” del film. Piuttosto, l’appello generico al pubblico è quello di produrre sensazione, uno sdegno passeggero, basato sul senso comune tipico del consumatore di attualità. Non si trattava però di una strategia per sminuire il “problema” in oggetto, ma un preciso impianto ideologico che non mancò di essere notato dai contemporanei. Alberto Moravia nella sua recensione a *La donna nel mondo* su “L’Espresso” ne dava un giudizio non del tutto positivo:

In *Mondo cane*, grazie alla vastità dell’argomento, di curiosità e mostruosità ce n’erano parecchie. Ma nella *Donna nel mondo*, Jacopetti ha ristretto il campo della sua osservazione alla sola donna; e così la sua raccolta di curiosità e mostruosità è risultata più povera che nel primo film. Infatti la

³⁹ D’altronde, Jacopetti e Prosperi, nel 1975, gireranno un film a metà strada tra il *mondo movie* e il decamerotico dal titolo programmatico *Mondo Candido*, una trasposizione del “Candido” di Voltaire, con tutti gli elementi tratteggiati nei film precedenti.

femmina dell'uomo non sa essere purtroppo che amante e madre; una volta che queste sue due funzioni sono state illustrate con un adeguato numero di aneddoti spigolati sulle cinque parti del mondo, l'argomento può dirsi esaurito. Jacopetti ha un po' calcato la mano (è il caso di dirlo) sulle rotondità posteriori e anteriori della donna nella prima parte del film [...]. Scherzi a parte, Jacopetti ha qualità notevoli di osservazione, è un peccato che non si renda conto che potrebbero essere adoperate meglio di così (Moravia, 1963: 486-87).

Dopo aver sostanzialmente espresso una prospettiva misogina sul ruolo sociale della donna, Moravia sottolinea in modo divertito l'uso spettacolare delle rotondità femminili e si rammarica non tanto per il tono del film, ma per l'occasione sprecata di utilizzare le qualità d'osservazione di Jacopetti. Tuttavia, sempre Moravia, più avanti scriveva:

La completa assenza di interesse per i problemi in senso lato sociali, la riduzione della società all'individuo e dell'individuo alla fisiologia che si notano nei film di Jacopetti sono propri di una qualità di osservazione del reale tipicamente qualunquista, ossia frammentaria, oziosa e ristretta alla ricerca delle "curiosità". Dalle "curiosità" alle mostruosità la distanza è breve e Jacopetti nei suoi film l'ha varcata sovente (Moravia, 1963: 486-87).

Moravia infatti notava come "il qualunquismo [...] constata il fatto noto e incontrovertibile che l'umanesimo, ultima e finale fase della civiltà italiana, non conta più affatto nel mondo" (Moravia in Pallotta, 1972: VI) dando vita a una forma di "individualismo antropocentrico inteso in senso esistenziale e nevrotico come difesa degli interessi della piccola borghesia di oggi" (Moravia in Pallotta, 1972: IX), implicando, di conseguenza, l'abbandono della vita pubblica. In questo senso, dando ragione a Moravia, non si può immaginare un progetto più lontano dagli intenti

dell'impegno civile. Una prospettiva qualunquista, infatti, si propone come una visione frammentata dei problemi, priva di storicità e di progettualità, in cui l'individualismo trionfa rispetto al senso di comunità. Dal punto di vista ideologico, questa prospettiva, offriva una terza via rispetto ai due poli attorno a cui i discorsi sulla morale pubblica venivano articolati in quegli anni, quello cattolico e quello progressista. Inoltre, alcuni aspetti del *carattere nazionale*, che come abbiamo detto si fondava sostanzialmente su una tipizzazione *in negativo*, ma indulgente, del popolo italiano, trovava nel qualunquismo una delle sue espressioni politiche più tangibili, sebbene tra gli anni Cinquanta e Sessanta operò più come una corrente sotterranea che come un agente politico definito (Tarchi, 2015: 190-5). In particolare il persistente sostrato anti-ideologico, la tutela degli interessi di quanti erano "socialmente a posto" - la borghesia - e la negazione della politica come strumento di trasformazione della società costituiscono alcuni punti del qualunquismo rintracciabili nell'interpretazione della modernità offerta da Jacopetti. Il qualunquismo, dunque, sostiene la visione sessuata della modernizzazione che *La donna nel mondo* costruisce attraverso la giustapposizione di "frammenti" di realtà.

2.4.4. Antiamericanismo, femminilizzazione della società e desessualizzazione

Come abbiamo sottolineato evocando il confronto con *Le italiane e l'amore*, il film di Jacopetti rappresentava un vero e proprio corpo estraneo rispetto sia ai modi dell'impegno civile, che alla difesa della morale promossa in area cattolica. Entrambe queste posizioni miravano a stimolare le virtù civiche o morali del pubblico, tematizzando la possibilità di una partecipazione sociale della "donna moderna" attraverso un compromesso col suo ruolo tradizionale, il quale doveva rimanere il più possibile invariato nella sostanza. *La donna nel mondo*, invece, impiegava un set di discorsi qualunquisti per supportare l'idea che fosse in corso un processo irreversibile di femminilizzazione della società. Come ha scritto Rita Felski, l'idea che vi fossero aspetti della modernità femminili e altri maschili è un elemento costitutivo di tutti i discorsi sulla modernizzazione. Questa dualità viene così descritta da Felski:

for every account of the modern era which emphasizes the domination of masculine qualities of rationalization, productivity, and repression, one can find another text which points — whether approvingly or censoriously — to the feminization of Western society, as evidenced in the passive, hedonistic, and decentered nature of modern subjectivity (Felski, 1995: 5).

Il *gendering* di alcuni aspetti costitutivi della modernità pone quindi in costante competizione tra loro caratteri femminili e maschili, da cui derivano rispettivi discorsi di carattere sessuato su aspetti ideologici o fatti sociali connessi appunto alla modernizzazione. Come ha dimostrato Sandro Bellassai, si trattava di costruzioni discorsive che circolavano da tempo nel dibattito pubblico italiano, proprio attraverso la forma dell'inchiesta e che avevano trovato una loro consistente diffusione, nell'industria dell'attualità (Bellassai, 2006: 68-75; 83-90). Nel generale disorientamento rispetto alla perdita del primato di alcuni dei valori tradizionali, non era possibile individuare “*un luogo del male [...]; quanto piuttosto un tempo: la modernità*”, nonostante l'antiamericanismo diffuso trasversalmente in Italia riuscisse spesso a far individuare negli Stati Uniti la provenienza di molti fenomeni deleteri (Barbanti, 1991: 180-181). Il ridimensionamento del ruolo sociale assegnato al maschile enfatizzava la percezione dell'avvento di una forma di *matriarcato moderno*, spesso identificato con quanto stava accadendo negli Stati Uniti. In *La donna nel mondo* ricorre l'accostamento di aspetti bizzarri della società americana, espressione massima del neocapitalismo, con immagini che ritraevano delle tribù di alcune zone remote del mondo e che vivevano, appunto, in regimi matriarcali. Questo tipo di omogeneità e semplificazione della differenza accorciava le distanze e appiattiva ulteriormente la temporalità storica.

Il processo d'imbarbarimento della società viene presentato come un dato di fatto, senza che vi sia alcuna possibilità d'intervento, impedita ulteriormente dalla sensazione di eterno presente resa attraverso la giustapposizione frammentaria dei “documenti” filmati e faticosamente recuperati in giro per il mondo. Un esempio su tutti è come viene trattato il tema del lavoro extra domestico femminile, che viene

generalmente ridotto da Jacopetti alla pratica della prostituzione o alle professioni del mondo dello spettacolo. A questo scenario si aggiunge quello che ritrae donne impiegate in mansioni ritenute generalmente maschili come la tesoriere di stato americana e le soldatesse “sexy” dell’esercito israeliano. Uno sguardo ai rotocalchi di quegli anni, ma anche in pubblicazioni come *L’Enciclopedia della donna*, evidenzia la tematizzazione delle professioni “adatte” alle donne nel dibattito pubblico.⁴⁰ La compatibilità tra ruolo materno e familiare con il lavoro fuori casa era al centro delle preoccupazioni degli italiani di ogni schieramento politico.⁴¹ Chiaramente, il film di Jacopetti, che presentava le donne intente a svolgere mestieri e a ricoprire cariche solitamente maschili, suggeriva l’idea che la società contemporanea si stesse pericolosamente femminilizzando. Il film enfatizzava il senso di pericolo che questo fenomeno comportava, mostrando l’inefficienza delle donne nello svolgimento di quei compiti, oppure facendo commenti sul loro aspetto fisico e alludendo alle loro mancanze nei confronti dei doveri familiari.

Due temi immancabili sono il matrimonio e la maternità, spesso filtrati attraverso l’attualità, come la presentazione del “Caso Vandeput” esploso nel maggio 1962, e che suscitò grande clamore in quegli anni. La signora belga Suzanne Vandeput era stata imputata e poi assolta per aver ucciso la figlia nata malformata. Le telecamere della troupe di Jacopetti la cercano a casa e la riprendono poi a distanza, seguendola lungo una normale giornata col marito. La *voice over* la condanna come una pessima madre, mentre commenta le immagini della Vandeput che sorride e si diverte nonostante il crimine che ha commesso. In questo modo il film voleva dimostrare la decadenza di ogni valore connesso alla maternità nella società contemporanea, attraverso un caso che non aveva mancato di suscitare sdegno nell’opinione pubblica.

⁴⁰ Nel complesso di questa operazione editoriale si possono trovare diverse rubriche sui mestieri adatti alla donna, che sono generalmente la hostess o professioni di cura (*Enciclopedia della donna*, 1964). Nello stesso periodo, anche “Famiglia Cristiana”, seppur timidamente inizia a dedicare alcuni trafiletti sulle donne che svolgono professioni di rilievo, ma continuando ad esaltarne il ruolo materno. Più deciso l’interesse per le professioni extradomestiche dimostrato da riviste rosa come “Annabella”, che nei mesi 1963 dedica settimanalmente un approfondimento sulle carriere adatte alle donne.

⁴¹ Anche in campo progressista la questione della donna che lavora era sostanzialmente connessa alla compatibilità con le attività femminili domestiche, come dimostra la campagna per la pensione alle casalinghe, attivamente supportata dall’UDI e che trova eco anche tra le pagine di “Famiglia Cristiana” degli stessi anni, promosse dal Fronte della Famiglia.

La donna, mimando il maschile e ridotta a oggetto sessuale, aveva così abdicato al suo ruolo di madre (come nel caso Vandeput) e di moglie in senso tradizionale, negando il suo contributo naturale alla società, cercando una vana affermazione personale. Questo processo era in buona parte imputabile alla società dei consumi, che incoraggiava forme di edonismo femminile. *La donna nel mondo* li osserva attraverso la lente del sarcasmo: il trucco, la moda, le cliniche dimagranti, le palestre, la chirurgia plastica sono presentati come forme aggiornate di luoghi, pratiche e comportamenti primitivi. L'uso pseudo-etnografico delle immagini delle tribù contribuiva ancora di più ad accentuare la dimensione spazio-temporale appiattita dalla forma frammentaria del film, che ricordava non solo alcuni caratteri dei resoconti coloniali, ma conferivano alla modernità un carattere a-storico. Allo stesso tempo, l'adozione di un'ottica cosmopolita, su scala globale e il riferimento ad alcuni casi di cronaca riconducevano lo spettatore al presente, marcando ancora una volta un atteggiamento ambiguo nei confronti della contemporaneità, sospeso tra rifiuto e desiderio. La desiderabilità di quelle immagini viene ulteriormente incoraggiata dalla spettacolarità, dall'ostentazione di bellezze esotiche, corpi femminili e località turistiche, che strizzano l'occhio all'opportunità di viaggiare che la modernità aveva concesso a sempre più persone. Le immagini dei corpi femminili nudi sono disseminate lungo tutto il film, contribuendo alla sua spettacolarità anche grazie all'uso ricorrente dello zoom. In questo modo, il discorso misogino della *voice over* si rafforza e viene rafforzato dal potere spettacolare delle immagini, capaci di evocare e suscitare il desiderio del pubblico maschile.

Tuttavia, sebbene questo tipo di immagini contribuisse a marcare la differenza sessuale attraverso una sollecitazione del desiderio maschile eterosessuale, l'assottigliarsi delle differenze di genere tematizzato invece dal film portava allo stesso tempo alla femminilizzazione dell'uomo. In questo scenario, prendeva corpo l'immagine allarmante di una modernità popolata di creature androgine, prive dei caratteri costitutivi della differenza di genere. Prova di questo processo era l'aumentata visibilità dell'omosessualità nella sfera pubblica e la diffusione di patologie come la frigidity o di pratiche sessuali sganciate da finalità riproduttive. *La donna nel mondo* presenta questi argomenti sfruttando il potenziale spettacolare di immagini

allora ritenute oscene o tabù. Un esempio è la scena in cui si vedono due club parigini, uno per lesbiche e uno per uomini gay, dove il commento ironico di Jacopetti si sofferma in particolare sui tentativi, definiti “patetici”, di mimare i caratteri dell’altro sesso, inquadrando donne mascoline e uomini effeminati impegnati nelle danze. La relazione tra divertimento mondano, ovvero l’elemento consumistico della sala da ballo, e l’inversione morale di una metropoli come Parigi costituisce da un lato un elemento spettacolare, dall’altro ricalcava una costruzione discorsiva moraleggiante piuttosto familiare, che vedeva nella metropoli e nei consumi dei pericolosi veicoli di corruzione morale. La scena veniva accostata, poi, alle riprese di una tribù della Papua Nuova Guinea, in cui gli uomini, passavano gran parte del loro tempo a imbellettarsi, mentre, come declama la *voice over*, “i lavori più pesanti possono essere tranquillamente lasciati alle donne, le quali possono fare benissimo a meno di perdere tempo allo specchio, tanto, qui, nessuno le guarda”.

All’epoca anche i detrattori dei film di Jacopetti potevano condividere alcuni caratteri di fondo del discorso sulla femminilizzazione della società. Ad esempio, il già citato Carlo Risé, che all’epoca collaborava con “L’Espresso”, scriveva in questi termini de *La donna nel mondo*:

la vena misogina [del film, veniva] continuata e sviluppata e poiché oggetto prediletto ne erano le vecchie turiste americane, [pareva] colorarsi a volte di un giusto anti-americanismo, forse l’unico elemento educativo che riconosceremmo a Jacopetti. [Vi erano poi] sequenze scopertamente omofile, il simbolo dell’illanguidita virilità della città industriale, il culturista, il superman in slip, tutto muscoli e niente sesso, modello fisico finalmente interclassista dei nuovi commendatori e dei garzoni di macellaio (Risé, 1964: 100-1).

Il carattere illanguidito della virilità dell’uomo industrializzato si rifletterebbe dunque in un presunto sguardo omofilo di Jacopetti rinvenibile in alcune sequenze. In sostanza, per quanto criticasse il film, Risé utilizzava gli stessi argomenti di Jacopetti

nei confronti della modernità, in particolare quando parla di una sorta di carattere androgino della società industriale. In questo senso, per quanto fossero spesso ampie le divergenze politico-ideologiche nell'Italia di quegli anni, l'incontro tra la modernizzazione e la donna suscitava trasversalmente aspetti di misoginia e omofobia, così come la critica della società dei consumi e l'antimericanismo ricorrevano in posizioni apparentemente antitetiche.

2.5. In conclusione

Come si è cercato di ripercorrere in questo capitolo, la modernizzazione portata dallo sviluppo economico negli anni del *boom* produsse attorno alla donna numerosi discorsi sul cambiamento complessivo della società italiana. La donna, talvolta presa come simbolo dell'arretratezza del paese, e talvolta come emblema delle sue trasformazioni, è stata oggetto di rappresentazioni che volevano decifrarne il ruolo ma anche offrire dei modelli. Il progetto di Zavattini, incentrato sull'intimità, voleva mostrare la condizione femminile per cambiare la mentalità tradizionale che relegava le donne a una posizione di subordine nel processo nazionale collettivo di modernizzazione. Il privato, inteso come suo luogo d'elezione, doveva essere veicolo di emancipazione per la donna, che non poteva essere lasciata sola nel reclamare un forte cambiamento nei suoi rapporti con l'uomo. Il film di Jacopetti, vedeva nel mutamento del ruolo femminile un pericolo i cui esiti erano di difficile decifrazione. In entrambi i casi la capacità del cinema di proporsi come strumento d'indagine del presente e della realtà ha giocato un ruolo decisivo nella costruzione di questi discorsi. Zavattini, ancora portavoce di un'eredità neorealista ormai in definitiva dissoluzione nella cultura italiana, riteneva che proprio il cinema potesse contribuire a migliorare una situazione grave di arretratezza e ignoranza, ancorata nella viscere della tradizione. Jacopetti, che usava il realismo delle immagini per manomettere i fatti e per costruire una visione qualunquista della contemporaneità, lasciava la modernità e la donna sospese tra la condanna senz'appello e il desiderio. Entrambi questi film esprimono visioni morali ma anche sessuate di ciò che descrivono e incanalano alcune tensioni irriducibili sulla partecipazione femminile nella società italiana del boom economico: da un lato la

paura che le donne diventassero “come gli uomini”, dall’altro l’esigenza che cambiassero e diventassero moderne, ma senza esagerare.

CAPITOLO TRE. CONTROSESSO: LE COMMEDIE A EPISODI E LA CRISI DELLA COPPIA, TRA ALIENAZIONE BORGHESE E PSICANALISI

Tra il 1964 ed il 1966 uscirono nelle sale italiane numerose commedie a episodi che, nella maggioranza dei casi, mettevano in scena le vicende intime, con risvolti comici e paradossali, di coppie in crisi solitamente appartenenti alla nuova borghesia urbana. I protagonisti sono generalmente uomini maturi, sposati con fanciulle giovani e ribelli, mariti insofferenti costretti ad accettare il rifiuto tra le lenzuola di una moglie indolente, uomini mediocri incapaci di soddisfare i desideri delle consorti. I titoli di questi film sono piuttosto eloquenti: *Alta infedeltà* (Franco Rossi, Elio Petri, Luciano Salce, Mario Monicelli, 1964), *Controsesso* (Franco Rossi, Marco Ferreri e Renato Castellani, 1964), *Extraconiugale* (Massimo Franciosa, Mino Guerrini, Giuliano Montaldo, 1964), *L'idea fissa* (Mino Guerrini, Gianni Puccini, 1964), *La mia signora* (Tinto Brass, Mauro Bolognini, Luigi Comencini, 1964), *Le bambole* (Dino Risi, Luigi Comencini, Franco Rossi, Mauro Bolognini, 1965), *Se permettete parliamo di donne* (Ettore Scola, 1964), *Questa volta parliamo di uomini* (Lina Wertmüller, 1965) e *Tre notti d'amore* (Renato Castellani, Luigi Comencini e Franco Rossi, 1964).

A partire dalla stagione 1963-1964, le commedie a sketch si assestarono ai vertici delle classifiche degli incassi, anche per effetto dei grandi riscontri di alcuni film usciti nel medesimo periodo come *Boccaccio '70* (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti, 1962) e *I mostri* (Dino Risi, 1963). Per avere un'idea dell'entità del fenomeno, sono piuttosto eloquenti i numeri forniti da Grazia Livi in un'inchiesta pubblicata sul rotocalco "Epoca", emblematicamente intitolata *L'Italia pornografica*, che registra l'incremento nell'impiego di formula a sketch in questi termini: "dal 1948 al 1963 fu utilizzata per 37 film, [mentre] è stata sfruttata come una miniera d'oro per ben 25 pellicole messe in circolazione soltanto nel 1964" (Livi, 1965: 29). Il formato breve, infatti, aveva permesso la standardizzazione produttiva di un genere come la commedia di costume, attraverso l'esaltazione di alcuni suoi elementi spettacolari. L'impiego di attori affermati e una dose consistente di erotismo

sopperivano alla riduzione della complessità narrativa imposto dalla breve durata.⁴² La profittabilità di queste soluzioni era stata confermata dai grandi riscontri di pubblico della commedia di costume (per citare un titolo su tutti, *Divorzio all'italiana*). Inoltre, le commedie a episodi furono in grado di impiegare alcuni elementi spettacolari lanciati da alcuni generi popolari come i *sexy documentari*, che avevano contribuito, nelle stagioni precedenti, ad allargare i confini del mostrabile. Il formato breve, come si diceva, consentiva di risparmiare sull'ingaggio di attori e attrici di punta come Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, Virna Lisi e Catherine Spaak, impiegati per pochi giorni di riprese. La presenza dello *stardom*, infatti, garantiva risonanza a questi film, che potevano beneficiare della "promozione" garantita dalla presenza di quegli stessi attori sul piccolo schermo e nei rotocalchi di consumo. A dare ulteriore *appeal* ai film contribuiva il ricorso a registi di punta della commedia "all'italiana", come Dino Risi, Ettore Scola, Luigi Comencini e Pietro Germi, e all'incursione, per quanto sporadica ma esemplare per gli altri, di alcuni autori affermati di prestigio internazionale come Federico Fellini (*Boccaccio '70*), Luchino Visconti (*Boccaccio '70*, *Le streghe*) e Roberto Rossellini (*Ro. Go. Pa. G.*). Se quindi da un lato si assisteva a una sorta di standardizzazione del formato e della produzione, dall'altro l'impiego di valori produttivi relativamente elevati testimonia il crescente interesse industriale per la fascia di pubblico delle prime visioni, un segmento più qualificato sia per capacità di spesa che di scelte di consumo (Ferrà, 1964).⁴³ La commedia all'italiana, infatti, rappresentava già da alcune stagioni un esempio emblematico di questa tendenza. Si distingueva, infatti, dal cinema popolare proprio per valori produttivi più elevati e per un riconoscimento culturale superiore.⁴⁴

⁴² Come ha scritto Masolino D'Amico, l'utilizzo consistente della formula a episodi aveva avuto un suo precedente negli anni Cinquanta, ma è solo negli anni Sessanta che la standardizzazione produttiva si accompagnò all'impiego consistente dell'erotismo come elemento spettacolare (D'Amico, 1985: 88-9; 128).

⁴³ Più in generale sul processo di convergenza degli sforzi produttivi sul circuito delle prime visioni si vedano Corsi, 2001 e Quaglietti, 1980.

⁴⁴ Natalie Fullwood a questo proposito scrive: "Comedy, Italian Style films were mid-level productions that had higher (as in, more expensive) production values than other popular Italian comedies produced at the time, especially in their frequent use of expensive star actors", specificando però che "Even from a strictly production-oriented perspective, the genre remains a mobile and porous category" (Fullwood, 2015: 45).

L'appartenenza al genere comico, tuttavia, situava questi film su un gradino inferiore rispetto a quelle pellicole che Vittorio Spinazzola ha chiamato "super-spettacoli d'autore", così come, per le stesse ragioni, non erano considerati all'altezza dei film politici e impegnati.⁴⁵ Di conseguenza, sia dal punto di vista produttivo che della ricezione critica e del pubblico, la commedia all'italiana è considerabile il prodotto cinematografico più vicino all'idea di prodotto "medio". Anche grazie a questo tipo di "status", i film a sketch si prestavano ad essere il centro nevralgico dei discorsi sull'osceno nel cinema italiano alla metà decennio.⁴⁶

In quel periodo, era da poco stata approvata la nuova legge sulla censura (1962) ed era in discussione la nuova legislazione sul cinema, passata infine nel 1965. L'erotismo e l'analisi di costume proposta da quei film, la grande eco dello stardom italiano e l'accoglienza buona di alcuni autori presso la critica alimentarono in maniera diretta e indiretta i discorsi pubblici sulla sessualità in quegli anni che finirono per confluire nei dibattiti più specifici sulla legislazione cinematografica. Inoltre, le commedie a episodi sono rappresentative di questa fase particolare per il cinema del nostro Paese, che vedeva il prodotto medio contribuire in modo decisivo al sorpasso del cinema americano, in termini non solo di quote di mercato, ma anche di popolarità. I film a *sketch* rappresentano di fatto un tentativo di compromesso e una negoziazione di questa fase di passaggio sia per l'industria cinematografica italiana che per i discorsi pubblici sulla sessualità. Anche per questo, data quindi la centralità del cinema nel sistema mediale e la grande popolarità della commedia, questi film risultano particolarmente indicativi dell'evoluzione del dibattito pubblico su erotismo e sessualità nel nostro paese.

3.1. La sessualizzazione della commedia: dal canone realista alle "barzellette sceneggiate"

⁴⁵ Secondo Maria Pia Comand, l'intelligenza creativa della commedia all'italiana ha volutamente accentuato il proprio carattere anti-autoriale in senso programmatico, volutamente distinguendosi alla produzione art-house (Comand, 2010: 20-22).

⁴⁶ Sulla ricostruzione del dibattito sull'oscenità nel cinema italiano mi permetto di segnalare il mio articolo Missero, 2017.

La virata verso l'eroticismo delle commedie a episodi ne ha condizionato la ricezione critica e storiografica, che si è complessivamente dimostrata tiepida nei loro confronti. Secondo Natalie Fullwood, la storiografia della commedia all'italiana ha dato vita a un vero e proprio canone, composto da una quindicina di titoli e fondato sul privilegio critico-storiografico accordato al neorealismo (Fullwood, 2015: 39-61).⁴⁷ Questo canone, ovviamente, ha escluso le commedie a episodi, che risultano un prodotto scarsamente studiato, in parte per la loro semplificazione degli impianti narrativi, ma soprattutto per via dei temi che proponevano, sentiti distanti dall'afflato di critica sociale che aveva sostenuto la migliore considerazione critica dei casi precedenti. La ricezione negativa dei film a sketch si può far rientrare in quel "manicheismo" che, secondo Maria Pia Comand, ha contraddistinto, più in generale il discorso critico attorno alla commedia all'italiana (Comand, 2010: 20). Da un lato, come si diceva, era particolarmente apprezzato l'elemento della critica sociale e della realtà, appunto di derivazione neorealista, dall'altro le commedie venivano criticate per una forma di "compiacimento assolutorio" con cui presentavano i vizi degli italiani. A questo tipo di polarizzazione contribuirono i registi, gli sceneggiatori e gli attori stessi, come dimostrano le loro dichiarazioni in proposito. Mario Monicelli dichiarò addirittura:

Se non ci fosse stata [la commedia di costume], credo che non si sarebbe arrivati, mettiamo, a un referendum sul divorzio, saremmo ancora riverenti di fronte ai preti che invitano a votare DC, e crederemmo ancora alle Madonne che piangevano le loro lacrime proprio prima delle elezioni (Faldini; Fofi, 1981: 150).

Anche secondo lo sceneggiatore Age,

⁴⁷ Di questa idea troviamo conferma nelle parole di Leo Benvenuti quando dichiara: "La nascita della commedia all'italiana è il neorealismo, da cui è nata [...] a partire dall'osservazione della realtà" (Faldini; Fofi, 1981: 150); così come in quelle di Marco Ferreri "La commedia all'italiana è la figlia del neorealismo [...] riveduto e corretto per mandare la gente al cinema, il neorealismo con quel distacco del divertimento" (Faldini; Fofi, 1981: 151).

l'influenza cinematografica sul costume italiano [...] va giudicata sotto un'angolazione positiva. [...] Più volte è avvenuto non soltanto con le sue opere migliori [...] ma con le sue opere medie, con quelle il cui tasso di artisticità era ridotto o per lo meno non veniva [...] valutato nel momento in cui i film apparivano (Faldini; Fofi, 1981: 150).

Pasquale Festa Campanile, invece, si schierava sul fronte opposto:

Tra la commedia di costume e la nostra satira sociale ci dovrebbe essere una connessione intima, che però, secondo me, nel cinema italiano non c'è, perché alla fine la commedia di costume ha esaltato i difetti dell'italiano, lo ha portato a essere contento ed orgoglioso delle sue furbizie e quindi non lo ha educato a essere migliore (Faldini; Fofi, 1981: 150).

In questo dibattito, che vedeva nel cinema e nel suo contatto con la realtà un ruolo tutto sommato pedagogico, la componente erotica veniva interpretata spesso attraverso discorsi moraleggianti, che impedivano di fatto alle commedie a episodi di essere considerate sufficientemente serie per trattare problemi "reali" (D'Amico, 1985: 120). Esemplificativa, in questo senso, è la recensione di Tullio Kezich del primo film di Ettore Scola, *Se permettete parliamo di donne*:

Si tratta di un'antologia di barzellette sceneggiate, dove il Mattatore [Vittorio Gassman] appare ripetutamente in mutande, si abbottona i pantaloni, mangia facendo rumore con la bocca, beve succhiando e con il mignolo alzato, fa le corna, rutta, si gratta il didietro, palpeggia le donne, abbraccia gli uomini e pronuncia un congruo numero di espressioni che non riferiremo [...] siamo in parecchi ad uscire con un senso di vergogna. Spettacoli dove l'umorismo ha perso ogni carica aggressiva e si risolve

tutto nella dimensione licenziosa; per riprendere una distinzione di Freud: niente satira di costume ma oscenità compiaciuta (Kezich, 1979: 216-7).

In sostanza, si accusavano le commedie a episodi di aver perduto ogni carattere di realismo e critica sociale, a favore dello sfruttamento compiaciuto di temi erotici. Secondo altri, però, era proprio l'erotismo a costituire il vero punto di contatto con la realtà del paese. Alberto Sordi in un'intervista rilasciata a "L'Espresso", individuava proprio nella sessualità il *trait d'union* tra i suoi personaggi e i cambiamenti nella società italiana: ⁴⁸

Io so che i personaggi di quattro-cinque anni fa non esistono più. Ormai è un pezzo che non potrebbe più succedere d'incontrare per strada un uomo così scopertamente arrivista e meschino, così preoccupato della sua sopravvivenza [...]. L'italiano è cambiato: ha conosciuto tre anni di prosperità, ha viaggiato, ha l'automobile, ha risolto il problema della casa e dell'impiego. Questo [...] è stato sufficiente a modificarne la fisionomia morale. [...] Del vecchio personaggio resta una sola cosa, ed è il suo bisogno d'evasione da cui nasce poi la sua aggressività erotica (Viola, 1964).

Sordi abbozza un'analisi sociologica basata sul fantomatico nesso tra la commedia e la sua capacità di rivelare, rappresentare ed esorcizzare le ansie diffuse nella società italiana contemporanea. Una società che, secondo lui, dopo aver soddisfatto i bisogni materiali primari, esprimeva soprattutto un desiderio di evasione legato all'aggressività erotica (maschile) sempre più diffusa.

Un paio d'anni dopo, una ragazza del Liceo Parini di Milano, intervistata dai suoi compagni per la celebre inchiesta pubblicata su "La Zanzara", sosteneva che "i problemi sessuali che vengono prospettati dal cinema, sono in fondo il frutto della nostra società" (De Poli; Beltramo Ceppi; Sassano, 1966). Queste pellicole "oscene",

⁴⁸ Sull'evoluzione del personaggio sordiano si veda anche Spinazzola, 1985: 209-224.

pur presentando dei limiti, dovuti alla loro appartenenza alla “cultura di massa”, avevano il merito, secondo la studentessa, di aver tolto quel “velo d’ipocrisia che inceppava il nostro cinema” (De Poli; Beltramo Ceppi; Sassano, 1966). Diversamente dai critici, quindi, sia Sordi che la studentessa del Parini intendevano l’erotismo nei film contemporanei come un’inevitabile conseguenza dei mutamenti occorsi nella società. Questi discorsi, che sono riferibili alla più generale ricezione delle commedie di costume, ci consentono di affermare che i contemporanei avessero immediatamente avvertito la presenza di un rapporto tra erotizzazione del cinema e modernizzazione. Allo stesso tempo, l’approdo di queste tematiche nelle commedie italiane segnava uno scarto con l’immediato passato e con il canone della “critica sociale”.

L’erotismo e la sessualità rappresentati nelle commedie a episodi rispecchiavano quelli che si ritenevano i problemi delle coppie sposate della nuova borghesia urbana, una classe che era sentita come il vero prodotto del boom economico, per lo meno sul piano simbolico dell’accesso al benessere. In questa lettura di “classe” la commedia italiana manteneva il suo sguardo critico verso il presente, ma allo stesso tempo segnalata attraverso il focus sulla nuova borghesia urbana un’attenzione inedita e quasi esclusiva per la dimensione del privato e dell’intimità. Per quanto l’intimità fosse da anni oggetto d’importanti trasformazioni dovute alla crescente pervasività della cultura dei consumi (Giddens, 1992), ampi settori dell’opinione pubblica italiana la consideravano l’ultimo baluardo dell’ordine tradizionale. La contraddizione sempre più evidente tra il mutamento del ruolo sociale dell’intimità e il perdurare di una concezione tradizionale che le assegnava un carattere immutabile ed eminentemente privato aveva dato vita a discorsi pubblici che ponevano l’intimità come una sineddoche delle più ampie preoccupazioni connesse alla modernità.⁴⁹ Secondo Stuart Hall, questo fenomeno s’inserisce nell’insieme di cause che determinarono, in tutto l’Occidente, il permissivismo culturale, inteso come un insieme di fattori legislativi, sociali e culturali che portarono il privato ad assumere

⁴⁹ Sulla discrasia rispetto agli altri paesi occidentali e sulla relativa rapidità del processo di modernizzazione italiano si faccia riferimento allo studio comparativo di De Grazia, 2006 e alle considerazioni in Ortoleva, 2009: 162-212.

un ruolo sempre più centrale nel dibattito pubblico (Hall, 1980: 13; 24-5). Le commedie a episodi contribuirono ad assegnare all'intimità un ruolo sempre più cruciale nella negoziazione culturale italiana dei processi di modernizzazione. Lo spostamento d'attenzione delle commedie a episodi verso la coppia sposata sanciva ingresso delle conflittualità imposte dalla modernizzazione tra le mura domestiche, dove la negoziazione con la tradizione era per lo più giocata sul piano delle relazioni tra uomo e donna (Fullwood, 2015: 4). Secondo Marco Dalla Gassa, l'erotismo si era presentato in quegli anni in generi come i *sexy documentari* e i *mondo movies* come una forma di socializzazione del piacere (Dalla Gassa, 2014). La commedia all'italiana, invece, si era invece imposta come un genere "of sex and consumption, [that] posits sex as a complicating factor in modern man's attempts to get by in a modernizing Italy" (Fullwood, 2015: 3). Di conseguenza, la sessualità e il consumo, intesi come veri e propri agenti del cambiamento sociale, entravano nelle mura domestiche e divenivano centrali per la negoziazione del rapporto tra modernizzazione e individuo. Come ha scritto Ilaria De Pascalis, "il genere commedia, [...] definendo cosa sia 'divertente' e quale sia l'idea di 'lieto fine', determina in modo piuttosto evidente quali siano le dinamiche considerate diffuse perché 'normali', e quali le 'deviazioni' da questa norma" (De Pascalis, 2012: 17). La commedia, quindi, ripiegandosi nei temi attinenti la sfera dell'intimità, esplicitava anche in questo ambito quali fossero la "norma" e la "trasgressione". In quanto genere dell'integrazione, la commedia offriva un'ipotesi risolutiva al conflitto innescato dalla modernità, intesa come perturbante dei ruoli di genere tradizionali, ma al tempo stesso segnalava una crisi e una trasformazione dell'intimità. I film a episodi non rifiutavano l'immagine bonaria dell'italiano medio, simbolo del conflitto tra interesse privato e benessere collettivo (Patriarca, 2010: 242-51). Piuttosto, ne capitalizzavano la rappresentatività trasferendola sul piano del rapporto tra individuo e intimità, e in particolare tra il soggetto principale, quello maschile, e una controparte, minacciosa e perturbante, femminile. Attraverso il consistente impiego di un apparato simbolico e discorsivo sentito come estraneo alla cultura italiana e sanzionato da oggetti e pratiche di consumo legate alle ambizioni cosmopolite della nuova classe borghese, la

modernizzazione “dell’intimità” veniva presentata come un processo imposto “da fuori”. In particolare, la tipizzazione della straniera (la svedese) o lo sberleffo di alcune pratiche tipiche della cultura statunitense erano elementi essenziali per la costruzione discorsiva dell’intimità vittima della modernità.

Nel prossimo paragrafo tenteremo di individuare alcune direttrici di questo processo nella cultura di massa americana che ebbe in questo senso un ruolo di traino per il contesto italiano. In particolare, ci si soffermerà su come la cosiddetta “battaglia dei sessi” sia divenuta un impianto discorsivo ricorrente in diversi media statunitensi e come l’americanizzazione della cultura di massa italiana abbia fatto propri alcuni di questi argomenti negli anni successivi. Come si vedrà in seguito, anche le commedie a episodi rielaborano questi temi, adattandoli sia alle sue specificità filmiche, che al contesto culturale italiano.

3.2. La battaglia dei sessi: la cultura del self-help e la popolarizzazione della sessuologia nel contesto americano

Questo processo, come si diceva, era stato influenzato in Italia da forme discorsive già ampiamente diffuse nella cultura popolare americana. La cosiddetta “battaglia dei sessi” divenne negli anni Cinquanta una costruzione discorsiva ricorrente nei media americani.⁵⁰ In sostanza, l’idea era che l’accresciuta capacità di consumo delle donne avesse mutato i rapporti di forza tra uomo e donna all’interno della famiglia. Non solo, si riteneva che questo protagonismo avesse portato alla mascolinizzazione delle donne, che ambivano ormai a svolgere lavori salariati e ad avere una vita sessuale attiva, sganciata dalla procreazione. La donna emancipata costituiva soprattutto un problema per l’uomo e per la coppia. Da un lato, era proprio la cultura popolare a incoraggiare le donne a diventare consumatrici indipendenti, dall’altro era la stessa

⁵⁰ Pur quanto si tratti di una espressione colloquiale, la “guerra dei sessi” è presente con specifiche traiettorie nella cultura di massa. Per una ricostruzione delle dinamiche di diffusione di questo complesso discorsivo si vedano: Ehrenreich, 1983 e Jeffreys, 2011. Sul valore negoziale dei discorsi sulla “battaglia dei sessi” rispetto ai cambiamenti storici e sociali, in particolare nel cinema del dopoguerra, si veda Burch, Sellier, 2014.

cultura di massa a dare voce al punto di vista maschile, alla crisi del virilismo, proponendo, a suo modo, delle soluzioni a questa conflittualità. La diffusione di questo complesso discorsivo si era legato alla popolarizzazione della sessuologia, alla diffusione della cultura del *makeover* e del *self-help*, grazie all'enorme diffusione dei rotocalchi femminili e di quelli d'attualità (Buhle, 1998: 168). Più in generale, come ha scritto Anthony Giddens, la de-tradizionalizzazione della società neo-capitaliste ha portato a una complessiva riconfigurazione del sé, di cui la cultura del *self-help* e del *make-over* sono in qualche modo conseguenza (Giddens, 1991). Come poi avverrà in Italia, si trattava di temi e prodotti che richiedevano per lo meno l'accesso a forme di cultura "middle-brow", come i rotocalchi di attualità politica e le edizioni *paperback* di inchieste giornalistiche che iniziavano in quel periodo ad essere sempre più popolari. Il culmine di questo processo si ebbe con l'uscita del best-seller *Sex and the Single Girl* di Harley Gurley Brown, che invitava le giovani americane a essere economicamente indipendenti e sessualmente intraprendenti.⁵¹ Intanto, mentre prendeva piede il modello femminile della cosiddetta *ragazza* "Cosmopolitan" e nasceva "Playboy" (1953,) Hollywood dava vita a una serie di film che Steve Neale e Frank Krutnl hanno definito le *comedies of sexes*. I due studiosi inquadrano così il genere:

during the 1950s and 1960s [...] under pressure from the cultural impact of post-Kinsey sexology, with its mechanistic detailing of sexual response, sexual frequency, and so forth – the comedy becomes broader as the emphasis upon physical sexuality intensifies. This results in an increased level of innuendo, often with the males as bearers of sexualized jokes at the expense of women (Krutnik; Neale, 1990: 171-2).

Come avvenne poi in Italia, la commedia hollywoodiana subì un processo di sessualizzazione, a partire da film come *The Tender Trap* (t.i.: *Il fidanzato di tutte*, Charles Walters 1955), *Pillow Talk* (t.i.: *Il letto racconta*, Michael Gordon 1959) *It Started with a*

⁵¹ Il libro della Brown è uscito in Italia nel 1965 per Baldini e Castoldi con il titolo *Come si seduce un uomo: il sesso e la donna sola*. Sul ruolo "emancipativo" e anticipativo dei discorsi postfemministi del libro della Brown e dei cosiddetti "feminist best-seller" si veda Whelehan, 2005.

Kiss (t.i.: *Cominciò con un bacio*, George Marshall 1959), *How to Murder Your Wife* (t.i.: *Come uccidere vostra moglie*, Richard Quine 1965) e *What's New Pussycat?* (t.i.: *Ciao Pussycat*, Clive Donner 1965). Questi film, tutti incentrati sulla “battle of sexes” presentavano il matrimonio come la fine delle fantasie di libertà sessuale maschili, ed in molti casi l'uomo si trovava a combattere l'indisponibilità sessuale femminile. All'opposto rispetto alla pubblicitaria femminile, l'insoddisfazione delle donne rispetto al matrimonio o all'unione eterosessuale erano difficilmente presentati in quanto tali, dato che i personaggi femminili venivano generalmente caratterizzati come patologici, perversi o repressi (Krutnik; Neale, 1990: 171-2). Ad esempio, il film tratto dal libro della Brown, *Donne vi insegno come si seduce un uomo* di Richard Quine (t.o.: *Sex and the Single Girl*, 1964) aveva come protagonista la tipica *single girl*, la giovane donna in carriera sessualmente attiva già prima del matrimonio. Tuttavia, il film proponeva come lieto fine la classica unione romantica eterosessuale. Lungo il film vi sono numerosi riferimenti alla sessuologia e alla psicanalisi, tanto che la storia d'amore si sviluppava attraverso il rapporto medico-paziente (la protagonista è, infatti, una psicologa). Inoltre, essendo il protagonista maschile un giornalista, si tematizzava nella trama il legame tra psicanalisi e media, e allo stesso tempo si proponeva il legame amoroso tradizionale come una possibile soluzione allo stravolgimento dei ruoli di genere. D'altronde, come ha notato Mary Jo Buhle, proprio in questi anni la psicanalisi beneficiava di ampia risonanza nella cultura di massa, tanto da raggiungere l'apice della sua popolarità:

Its celebrity [...] not only accompanied but nourished the rapid expansion of commercialized mass media. [...] Psychoanalysis had become common currency among Americans as a medium of diverse social commentary (Buhle, 1998: 168).

La psicanalisi, in sostanza, divenne parte del lessico della cultura popolare, trasformandosi in un veicolo d'interpretazione della società contemporanea. Proprio in questo contesto si diffondeva una “vulgata” freudiana che mirava a risolvere il

“mistero” del piacere femminile, la cui mancanza rappresentava una spiegazione plausibile alla “battaglia dei sessi”. Infatti, in quella cornice discorsiva, l’accreciuta *agency* femminile, dovuta al suo rapporto privilegiato con i consumi, era responsabile di aver prodotto una tensione tra la cultura dell’autogratificazione promossa dai consumi, e l’ideale tradizionale dell’auto-sacrificio e della passività della moglie e della madre (Ehrenreich; English, 2005: 227). Questo portava le donne a forme di nevrosi che si ripercuotevano sulla loro intimità. Presero piede, anche nella cultura popolare, distinzioni allora ritenute scientifiche come quella tra la “donna clitoridea” e la “donna vaginale”, che si proponevano come due tipologie sociali fondate su tipi fisiopsicologici. Nella loro diffusione mediatica s’insisteva non tanto sull’orgasmo in sé, ma sulla sua assenza, ovvero sulla patologizzazione della donna incapace di raggiungerlo. La preoccupazione per il piacere femminile, o meglio per la sua assenza, si basava appunto su una vulgata freudiana che considerava la clitoride come una versione più piccola e inadeguata dell’organo sessuale maschile. La donna clitoridea, dunque, era colei che soffriva d’invidia del pene e cercava, senza mai riuscirci completamente, di prendere il posto dell’uomo. Questa interpretazione diveniva la metafora della progressiva mascolinizzazione della donna e quindi del suo tentativo di soppiantare l’uomo nelle sue prerogative tradizionali. La soluzione proposta alle donne dagli esperti era quindi quella di “educarsi” all’orgasmo vaginale, in modo che non solo sul piano simbolico, la donna lasciasse da parte tutte le sue rivendicazioni maschili e accettasse il suo ruolo passivo, ricompensata dal dono dell’orgasmo vaginale, l’unico raggiungibile attraverso l’unione eterosessuale (Ehrenreich; English, 2005: 229). La scoperta negli stessi anni secondo cui la produzione ormonale era regolata dall’ipotalamo portò ginecologi, psichiatri e psicanalisti a elaborare strategie congiunte di “cura” alla frigidity, forti della prova scientifica del legame tra utero e cervello. Da qui lo sviluppo di un approccio psico-genetico alla ginecologia, che sostanzialmente trasformava il ginecologo in un analista che prescriveva alla donna un lavoro di sorveglianza sul proprio corpo e sulla sua psiche, secondo un percorso masochistico di rinuncia che avrebbe dovuto portarla alla felicità del completo

abbandono nell'unione coniugale.⁵² Tuttavia, il modello di donna vaginale appariva un'ambizione quasi impossibile, tanto che le donne vaginali risultavano pochissime. Questa discrepanza numerica non faceva altro che provare la crisi della femminilità come causa e fenomeno complementare alla crisi della mascolinità che stava ormai imperversando negli Stati Uniti (Ehrenreich; English, 2005: 230). Nei discorsi degli esperti, la retorica della parità di genere non veniva affatto scalfita, ma diveniva un elemento complementare all'enfasi sulla differenza sessuale, che prescriveva, ancora una volta, ruoli definiti per uomini e donne. Solo il rispetto di questi ruoli era in grado di riequilibrare il caos portato dalla modernizzazione, senza intaccarne i benefici (Jeffreys, 2011: 12). Questo interesse per il piacere sessuale femminile da un lato lo rendeva oggetto di discussione pubblica, in quanto chiave di lettura delle tensioni nella società contemporanea, dall'altro spostava nell'intimità, anche in senso fisiologico, il fulcro delle ansie connesse alla modernizzazione.

3.3. La sessuologia e la psicanalisi nella cultura di massa italiana

Con evidenti aggiustamenti e adattamenti dati dalle differenze culturali, in Italia si iniziarono a diffondere sia il set di discorsi connessi alla “battaglia dei sessi” che la vulgata sessuologica sulla frigidità e l'intimità femminile. In questo senso, il ruolo di mediazione della cultura cattolica di alcune di queste istanze provenienti dagli Stati Uniti è stato decisivo. Un esempio paradigmatico è quello di Don Paolo Liggeri, sacerdote della Compagnia di San Paolo che dal 1948 aveva dato vita a Milano al primo Consultorio Familiare “La Casa” e che aveva curato per diversi anni una rubrica della piccola posta, “I dubbi dell'anima”, sul settimanale rosa “Annabella”, ma era già presente con vari interventi sulla stampa ad ampia tiratura sin dal dopoguerra (Pelucchi, 1998: 128-40). Alla base dell'iniziativa del Consultorio vi era l'idea di creare un centro di assistenza e formazione al matrimonio per i giovani fidanzati e per le persone già sposate, che coinvolgesse, in veste di consulenti, non solo i religiosi, ma anche i professionisti nel settore della medicina, della psichiatria, del diritto. Il centro

⁵² Si veda anche Buhle, 1998: 194-205.

funzionava anche da vera e propria “agenzia matrimoniale”, a cui la persona celibe o nubile si poteva rivolgere, con intercessione di un sacerdote, dopo aver compilato un attento questionario, al fine di convolare a nozze con una persona di comprovata fede e moralità. Quest’iniziativa, dunque, nata all’insegna della salvaguardia dei valori del matrimonio cattolico, si era poi rinforzata grazie all’incontro di Liggeri con Charles Vella, sacerdote di origine maltese, che già dai tempi del seminario si stava occupando dei medesimi temi (Pelucchi, 1998: 94-8). Nella prima metà degli anni Cinquanta, Vella aveva insegnato nei corsi del Family Institute di Chicago ed era entrato in contatto con il Christian Family Movement guidato da Monsignor John Egan.⁵³ Certamente, l’amicizia tra don Liggeri e don Vella rientrava tra le ragioni dello sviluppo dell’iniziativa del Consultorio in direzione di alcune innovazioni e tendenze affermatasi negli ambienti cattolici statunitensi e che di fatto avevano sistematizzato e ampliato la pratica dei gruppi di sostegno alla famiglia.

Aldilà dell’influsso statunitense, è possibile inquadrare l’iniziativa di Don Liggeri in un atteggiamento incline al coinvolgimento degli esperti inaugurato da Pio XII. Papa Pacelli lungo gli anni Cinquanta si era rivolto con frequenza alla classe medica per accrescere l’influenza cattolica circa temi come il parto e la fecondità (Turina, 2013: 113-27). Secondo Isacco Turina, la Chiesa aveva iniziato a rivolgersi direttamente ai professionisti della cura e agli esperti con rinnovato vigore come conseguenza della sua crescente partecipazione alla “sfida biopolitica” posta dalla modernità (Turina, 2013: 45-53). In altre parole, sempre secondo Turina, la Chiesa era scesa nel campo della biopolitica in concorrenza con gli organismi statali tanto che nel corso del Novecento “la gestione centrale del potere religioso cattolico si è intrecciata con la gestione in chiave morale dei processi biologici di corpi e popolazioni” (Turina: 2013: 50). In questo quadro, il progetto di Don Liggeri, rispecchia alcune dinamiche storiche più ampie nel mondo cattolico, ma allo stesso tempo segnala un ulteriore passaggio, ovvero l’articolazione di questi discorsi nella

⁵³ Il Christian Family Movement è un’associazione Cattolica nata spontaneamente in Illinois negli anni Quaranta e ufficialmente presieduta dal 1949 dall’avvocato e fondatore Pat Crowley e da sua moglie Patty. Si tratta ancora oggi di una rete organizzata di incontri di supporto tra coppie sposate, che attraverso un corso e delle dispense intendono migliorare la propria vita coniugale e familiare sulla base dei precetti cattolici.

cultura popolare, che rispecchiano una volontà di ricerca del consenso altrettanto “moderna” nelle sue modalità comunicative. La scelta editoriale di affidare una rubrica della piccola posta di “Annabella” a Don Paolo Liggeri ha una motivazione più profonda, non riducibile semplicemente a una linea di stampo tradizionalista. Questa scelta rispecchiava l’adesione a uno specifico approccio “moderato” e “tradizionalista” alla modernizzazione del Paese, avallato da una delle istituzioni centrali della vita culturale e politica italiana, la Chiesa. Da qui derivava una concezione della modernità capace di salvaguardare tradizione e moralità, in cui la donna e la femminilità avevano un ruolo centrale.

I rotocalchi rosa come “Grazia” e “Annabella”, diretti a una fascia di lettrici “medie” aderivano e promuovevano questo modello e non è un caso che Liggeri figurasse come un collaboratore, in periodi diversi di entrambe. La figura dell’esperto ha sempre avuto nella pubblicistica italiana “per donne” un ruolo fondamentale, come risposta alla de-tradizionalizzazione di alcuni aspetti della femminilità portati dalla modernità. Di questa centralità rende bene conto *L’Enciclopedia della donna*, una pubblicazione diretta specialmente alle casalinghe di classe media.⁵⁴ Negli anni Cinquanta e Sessanta *L’Enciclopedia* metteva a disposizione delle lettrici consigli negli ambiti più disparati (architettura, biologia, diritto, storia, storia dell’arte, buone maniere) indicando e costruendo un modello di femminilità ideale. In maniera meno organica e pedagogica, ma spesso con lo stesso impianto, le riviste femminili proponevano discorsi analoghi, grazie al rapporto di fiducia e complicità instaurato con le lettrici. Le colonne degli esperti spaziavano da quella dell’estetista, all’avvocato, al ginecologo, sino all’architetto e appunto al prete, e il loro lessico e temi stavano ormai contagiando in modo consistente anche le rubriche della piccola posta. D’altronde, la moderna casalinga borghese era colei che idealmente si sarebbe rivolta ai professionisti per risolvere i numerosi dubbi che le poneva la gestione dell’economia domestica. Questa

⁵⁴ *L’enciclopedia della donna*, si potrebbe definire un vademecum per la consumatrice, in quanto si rivolgeva per lo più alla moglie borghese e alla gestione della sua vita domestica. Nel contesto italiano uno degli esempi più antichi è quello di De Amicis, 1892 (poi ristampato in varie edizioni). Per quel che riguarda gli anni Cinquanta e Sessanta, l’enciclopedia più celebre è quella uscita in fascicoli e concepita in tre volumi edita da Fabbri Editore: *Enciclopedia della donna*, 1964. Questo tipo di forma editoriale in sé mirava, appunto, a una fascia di consumatori della piccola, media borghesia.

serie di discorsi tecnici, scientifici e medici sulla femminilità erano poi completati da una serie di articoli di *life-style* che indirizzavano in maniera diretta alla dimensione del consumo, dando vita a una serie di “prescrizioni” volte all’automiglioramento della lettrice. Come hanno scritto David Bell e Joanne Hollows, questo aspetto prescrittivo della cultura del *life-style* si pone in continuità con idee più tradizionali di impiego del tempo libero, che allo stesso modo promuovevano un utilizzo utile e virtuoso delle ore non spese al lavoro (Bell, Hollows, 2006: 3-4).

Addentrandosi negli anni Sessanta, le riviste rosa aumentarono lo spazio dedicato ai reportages e alle inchieste e agli approfondimenti incentrati su temi considerati “femminili”, quali la frigidity e la fertilità, e nel caso di “Noi Donne”, all’aborto, attraverso, ancora una volta, i pareri informati degli esperti. Il risultato di questo discorso tecnico è da un lato il consolidamento di un apparato normativo tradizionale, che costruiva la femminilità attorno ai perni del matrimonio e della procreazione, dall’altro portava all’interiorizzazione di quegli stessi aspetti prescrittivi nella fisiologia e nella psiche femminile. Si trattava dunque di un movimento che agiva sia su aspetti culturali che sulle pratiche sociali del quotidiano, come la gestione dello spazio domestico, della cura del corpo, dell’abbigliamento, delle letture e del consumo culturale, e allo stesso tempo su aspetti intimi, come la psicologia, l’automiglioramento, le prescrizioni morali finanche al ciclo di vita, con l’imposizione di norme sull’età giusta per sposarsi, per uscire di casa, per andare a lavorare. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, per quel che riguarda “Noi Donne”, il discorso sull’automiglioramento su cui le donne erano chiamate a riflettere, la “presa di coscienza” della propria condizione subalterna, erano piegate a un discorso inquadrato nelle politiche emancipazioniste e al tempo stesso tradizionaliste del PCI e dell’UDI. Le riviste commerciali, invece, come “Annabella” e “Grazia”, usavano un simile apparato discorsivo per promuovere un’idea del femminile, come vedremo, consono al mantenimento dell’ordine morale tradizionale, ma non per questo privo, appunto, di aspetti modernizzanti. È curioso che le iniziative editoriali “politicamente orientate” come “Noi Donne” e la cattolica “Così”, edita dalle edizioni San Paolo, avessero sviluppato rubriche dello stesso tipo, ma con un approccio più cauto verso

il discorso medico e psicologico rispetto alle due maggiori concorrenti commerciali. Tra i vari motivi di questa cautela, vi è certamente la maggiore difficoltà della cultura comunista e di quella cattolica più osservante, di aderire alle logiche consumistiche imposte dalla letteratura di “life-style” e implicito nella cultura dell’automiglioramento. Anche in questo senso, è particolarmente interessante rilevare che il paolino Don Liggeri sia stato un collaboratore di “Annabella” anziché di “Così”, rivista rosa delle edizioni San Paolo.

Con qualche anno di ritardo, anche i settimanali di attualità “generalisti” avevano iniziato a dimostrare una crescente attenzione per la psicanalisi e la sessuologia, intesi come risposte a questioni d’interesse sociale. Tuttavia, rispetto al target specifico della stampa rosa, i settimanali di attualità miravano generalmente a un pubblico maschile di fascia media/medio alta, interessato a temi di politica interna ed estera, ma anche al costume e alla cultura, a recensioni di libri, film, mostre d’arte e spettacoli teatrali.⁵⁵ La “popolarizzazione” del linguaggio medico-scientifico si poggiava in questi casi sull’adozione di un punto di vista “oggettivo” e inquisitivo, che riportava le parole degli esperti interpellati con finalità informative, lontane dal linguaggio emotivo con cui erano proposte nelle riviste femminili. In altre parole, se i settimanali rivolti alle sole donne presentavano il sapere medico-scientifico per suggerire dei modelli di femminilità, i periodici “generalisti”, e sempre più anche i quotidiani, proponevano questi argomenti come indicativi di un cambiamento effettivo nella società contemporanea e in quanto tali erano presentati come problemi connessi alla modernizzazione. Lo spostamento del discorso tecnico-scientifico sui settimanali di attualità “progressista” va visto come il risultato della crescente visibilità dell’attenzione della “biopolitica secolare” nei confronti del corpo femminile e dell’intimità come fulcro del cambiamento sociale. Il motivo per cui questi temi erano approdati nell’attualità periodica con ritardo è attribuibile alla pertinenza femminile di certi discorsi e appunto all’idea stessa che questa nuova visibilità dell’intimità rappresentasse un risultato inconfutabile della femminilizzazione della società

⁵⁵ I dati della rilevazione DOXA sui periodici del 1958 segnalano che i lettori de “L’Espresso” sono in maggioranza di condizione economica media, media superiore e di un’età compresa tra i 45 e i 64 anni (DOXA, SIRM, 1958).

contemporanea. Se fino a un certo punto questo processo si potè ignorare o affrontare semplicemente attraverso il cosiddetto “panico morale”, a un certo punto il fenomeno era talmente evidente e sentito come ineludibile, che in qualche modo proprio i progressisti si sentirono di doverlo accettare e analizzare in chiave “oggettiva”. Un caso emblematico è quello delle inchieste de “L’Espresso”. Fondato nel 1955 da Arrigo Benedetti e Eugenio Scalfari, negli anni Sessanta giunse alla tiratura di centomila copie. Si trattava di un risultato notevole data la sua eccezionalità nel panorama editoriale italiano, non solo per il formato tabloid di tipo anglosassone ma anche per l’utilizzo di un linguaggio giornalistico diretto e innovativo. Apertamente sostenitore della politica riformista del centro-sinistra, e in particolare del nuovo corso del Partito Socialista, “L’Espresso” contava non solo sulla presenza di una pagina estera consistente e di approfondimenti di politica nazionale, ma soprattutto su numerosi reportages e inchieste di attualità, la cui qualità era garantita da una redazione prestigiosa, che riuniva giornalisti e intellettuali progressisti come Alberto Moravia, Nello Ajello e penne come Camilla Cederna (titolare anche della pagina femminile “Il lato debole”), Sandro Viola, Claudio Risé e Lietta Tornabuoni. Sono proprio i *reportages* e le inchieste, in particolare quelle firmate dai corrispondenti esteri come Mauro Calamandrei, e in altra misura Alberto Moravia, ad aver contribuito in maniera decisiva alla introduzione e alla diffusione del lessico della psicanalisi e della sessuologia tra un pubblico generalista. Date queste premesse, si può asserire che sia la stampa rosa che i settimanali di attualità come “L’Espresso” svolsero un complesso ruolo di negoziazione dei discorsi specialistici così come di quelli sulla “battaglia dei sessi” provenienti da Oltreoceano, resi dalla stampa italiana più digeribili per il pubblico italiano.

Un esempio piuttosto emblematico di questa mediazione è l’articolo di “Annabella”, intitolato *Le donne che non sanno amare*, sulla frigidità femminile, firmato dal ginecologo Ferruccio Miraglia e con il commento di Don Paolo Liggeri, entrambi collaboratori di lungo corso del settimanale (Miraglia, 1959).⁵⁶ La cura proposta dal

⁵⁶ “Annabella” è edita da Rizzoli dal 1938, e nell’annata 1962-1963 raggiunge la tiratura di quattrocentomila copie. Gran parte delle sue lettrici appartiene alla fascia dai sedici ai trentaquattro anni ed appartiene alla classe media e media inferiore. Dati tratti da: DOXA, SIRM, 1958.

ginecologo combina psicanalisi e neuropsichiatria, con la finalità di “formare una nuova educazione sessuale” alla paziente e consentirle di superare i suoi blocchi, al fine, si capisce, di salvaguardare il matrimonio. Solo in ultima istanza si ricorrerebbe a una terapia ormonale, dato che l’aspetto morale era assolutamente prioritario rispetto a quello medico. Il ginecologo spiega in questi termini l’assenza di piacere femminile:

un fenomeno molto diffuso, soprattutto perché nella donna il pudore innato e l’educazione a un comportamento passivo verso l’altro sesso sviluppano scarsamente quei centri nervosi attraverso i quali passano le emozioni dirette a stimolare i centri di sensibilità sessuale (Miraglia, 1959: 20).

Secondo l’esperto, educazione, psiche e fisiologia confluivano nella definizione della sessualità femminile. L’opinione di Don Liggeri mirava poi a conciliare le terapie con le prescrizioni dalla Chiesa, che di fatto subordinavano la sessualità della donna, e quindi il suo piacere, alla procreazione. Solo attraverso un “ragionevole soddisfacimento e la quiete dei sensi”, secondo Don Paolo Liggeri, si poteva compiere la “completa donazione al coniuge”, per come prescritta dalla dottrina cattolica. La pienezza del matrimonio, quindi, era raggiungibile solo attraverso il “reciproco abbandono”. Don Liggeri incoraggia quindi le donne a porre rimedio alla loro “glacialità dei sensi”:

Se si tratta di frigidità, che può essere corretta da opportune e non dannose terapie, si ha il dovere morale di ricorrervi [...]. Ed anche se si trattasse di frigidità ribelle ad ogni terapia, resterebbe sempre il dovere di collaborare nei limiti del possibile e di compensare con la tenerezza il vuoto provocato dalla glacialità dei sensi (Miraglia, 1959: 21)

Don Liggeri, infatti, come si diceva, era stato una figura essenziale per l'aggiornamento dei discorsi cattolici italiani sulla sessualità. Sin dal dopoguerra, come ha scritto Bruno P. F. Wanrooij, fu uno dei principali animatori italiani del tentativo di alcune frange cattoliche di diffondere una cultura del matrimonio che includeva la felicità sessuale tra i suoi obiettivi principali, al fine di scongiurare possibili divorzi (Wanrooij in Sauerteig; Davidson, 2009: 114-5). La compatibilità tra discorso medico-scientifico e dottrina cattolica era un elemento ricorrente in “Annabella”, che affidava a Don Liggeri diverse rubriche delle lettrici. Nell'articolo *È giusto diventare mamma senza soffrire* si proponeva la “preparazione psicoprofilattica alla maternità” che prescriveva alla futura madre un'attenta educazione alla conoscenza della fisiologia del proprio corpo che respingesse “i pregiudizi che ancora oggi circondano, soffocandole, la vita sessuale femminile e la maternità” (Chiozzi, 1963: 26-7). Insomma, si trattava di un'azione “di orientamento psicologico e morale [che influisce] sulla personalità psichica cosciente e inconscia della donna condizionando il suo comportamento durante il parto” (Chiozzi, 1963: 26). Un lungo paragrafo era dedicato a rispondere alle obiezioni di coloro che ritenevano che “la psicoprofilassi rappresenti una ribellione della scienza” al castigo del parto doloroso inflitto a Eva da Dio. La legittimità della terapia era giustificata attraverso l'interpretazione di Pio XII delle scritture.⁵⁷ L'articolo riportava che, ospite a un congresso di ginecologi tenutosi l'8 gennaio 1956, il Papa avrebbe chiarito che Dio, punendo Eva, non avrebbe in alcun modo proibito alle madri di ricorrere a metodi per alleviare il dolore del parto (Chiozzi, 1963: 27). A queste parole autorevoli si aggiungevano poi i consigli di Don Paolo Liggeri, attinti dal suo libro *Problemi di vita matrimoniale* da poco dato alle stampe (Chiozzi, 1963: 27).⁵⁸ La proposta di costose ed elitarie terapie psicologiche, per lo più inaccessibili alla lettrice media di queste riviste, aveva certamente un impatto più sull'immaginario che sulle pratiche reali. Questi articoli offrivano nel complesso un ideale di stile di vita moderno di moglie e di madre, e indicavano un nuovo modo di

⁵⁷ Questo intervento di Pio XII rientrava in una più ampia riflessione dottrinale di Papa Pacelli sul dolore. Tuttavia, è bene notare come questo tipo di prese di posizione avessero anche finalità “pragmatiche” come quella di scoraggiare le donne a praticare metodi contraccettivi per paura del parto (Turina, 2013: 119-20).

⁵⁸ Il volume di Liggeri è stato pubblicato per la prima volta nel 1952 e quindi riaggiornato nel 1962.

vivere l'intimità, che si conciliava il più possibile con la morale tradizionale. D'altronde, il monitoraggio e l'autodisciplinamento della fisiologia del corpo femminile e della sua psiche erano ancor prima della presa di posizione sul parto indolore, entrati a far parte, proprio grazie all'avallo di Pio XII, di un discorso cattolico che si prestava a interiorizzare i meccanismi di disciplinamento tradizionale dei comportamenti e dello stile di vita (Turina, 2013: 50-51). Questo valeva in particolar modo per la vita sessuale nelle coppie sposate, che grazie all'accoglimento formale del metodo Ogino-Knaus da parte di Pio XII nel 1952, potevano lecitamente avere rapporti sessuali in quelli che erano i "periodi fecondi" del ciclo femminile.

Sui settimanali di attualità generalisti, invece, gli articoli su questi argomenti avevano evidentemente un altro scopo e un altro tono, ma non erano diversi nella sostanza. Su "L'Espresso", l'articolo di Sandro Viola intitolato *La notte vuota* riportava emblematicamente in un occhiello: "nel nostro paese la frigidity diventa un problema d'importanza sociale" (Viola, 1965: 14). Viola riprendeva un articolo di nove pagine, comparso proprio su "Annabella", in cui si scriveva che Don Liggeri aveva aperto un consultorio matrimoniale a Milano, unico caso in Italia. Viola si stupiva e constatava che nel nostro paese proprio i cattolici si erano dimostrati i più interessati alla questione della frigidity, dato che la disciplina della ginecologia in Italia risultava ancora arretrata nell'applicazione dei nuovi metodi psicosomatici da tempo diffusi negli Stati Uniti. Viola parlava infatti del problema della "disinformazione sessuologica" degli specialisti italiani e sottolineava come tra questi fossero proprio i medici cattolici quelli più all'avanguardia. Riguardo poi a "l'intervento della stampa femminile in questi temi", ne individua l'importanza in due ragioni principali:

Primo [...] il formarsi nella donna media italiana d'una coscienza (anche se sommaria e frivola) della frigidity come problema che si può risolvere, del quale non è sconveniente parlare e cui sarebbe ingiusto rassegnarsi. Era accaduto negli Stati Uniti trent'anni fa, in Francia sta accadendo da cinque o sei anni. Secondo perché dell'articolo [di "Annabella"] trapela un forte interesse cattolico per la sessuologia, che muovendo dallo schema

XIII del Concilio, “Chiesa e mondo”, s’avvia a far uscire la chiesa dell’impasse in cui era restata per secoli (Viola, 1965: 15).

Viola poi riportava i dati apparsi sul “Psychiatry Quarterly” in un articolo dal titolo “The Problem of Frigidity” in cui si definiva la frigidity come assenza di orgasmo vaginale, e che quindi il 90% delle donne soffrisse di frigidity. Altri sessuologi, come Weiss ed English, autori di un “importante trattato di medicina psicosomatica”, abbassavano la percentuale al 50-65%, in quanto definivano la frigidity più genericamente come una forma d’“insoddisfazione sessuale” (Viola, 1965: 15). Si apprende, poi, che “a New Orleans hanno stabilito che la gatta è l’animale il cui orgasmo è più simile a quello di una donna” (Viola, 1965: 15). Questo impianto informativo che alternava dati con eccentricità e curiosità è stato uno degli aspetti che la pubblicistica erotica e per “soli uomini” ha ripreso negli anni seguenti, così come il cinema “exploitation” ne stava facendo tesoro da tempo.

Un articolo del corrispondente dagli Stati Uniti, Mauro Calamandrei comparso sempre su “L’Espresso” e intitolato *L’errore di Kinsey* si soffermava su questioni di classe sociale, e riportava come fonte alcuni articoli ed esempi americani:

in genere le indagini dei sessuologi si basano su esempi di donne borghesi che sono le più docili nel confidarsi con lo specialista. Ciò capitò anche a Kinsey. Invece oggi la frigidity è in aumento proprio negli ambienti popolari e soprattutto tra le negre (sic!), al punto più basso della gerarchia economica americana (Calamandrei, 1965a: 20).

Nel rendere noti i nuovi risultati dei sessuologi americani, che si concentravano ormai anche sulle classi sociali più basse, Calamandrei riportava anche una serie di prescrizioni e cure che potevano apparire quanto meno scandalose per il pubblico di allora. In questo modo, il discorso tecnico-medico (proveniente da Oltreoceano) si trasformava in un perturbante della morale, e allo stesso tempo diveniva un emblema della modernizzazione. Si pensi ad esempio al consiglio dello psicanalista Albert Ellis

che approverebbe “tutte le forme di stimolazione erotica e per la donna che non riesca a superare col marito le inibizioni, non condanna neppure lo scambio dei mariti con altre coppie consenzienti” (Calamandrei, 1965a: 21). Venivano poi riportate le dichiarazioni del dottor Kermit T. Menhlinger, autore di uno studio sulle comunità afroamericane che affermava: “Pochi miti sono così privi di fondamento come quello della straordinaria vitalità sessuale e del grande erotismo dei negri (sic!). [...] La maggiore causa dei disordini sessuali è l’inversione delle parti fra uomo e donna” (Calamandrei, 1965: 22). Una simile teoria tornava in maniera più approfondita nell’articolo di Calamandrei della settimana successiva dal titolo *La commedia di mezzanotte*. Qui, oltre a introdurre la figura del *marriage counselor*, l’autore riportava una classificazione di tre tipologie di frigidità (Calamandrei, 1965b: 13). La prima era quella dovuta, appunto, alla cosiddetta “inversione delle parti”:

L’inversione delle parti fra marito e moglie è frequente tanto in comunità disordinate come quella negra (sic!), quanto in famiglie prospere e pienamente esposte ai benefici pratici e ai miti dell’abbondanza. Dopo un periodo sessualmente felice, molte donne borghesi non provano più soddisfazione nell’atto sessuale. Una volta avuti i figli, la donna comincia a pensare ai suoi sogni di vita emancipata: entra in concorrenza col marito nel controllo della casa o della famiglia, inizia una carriera. Un uomo non troppo forte abdica facilmente e le parti si invertono. La moglie non trova più genuina soddisfazione o identità spirituale nella unione sessuale e considera l’amplesso col marito solo un dovere familiare. Ma la donna diventata frigida col marito non cessa di avere bisogni sessuali; così spesso finisce coll’avere un amante (Calamandrei, 1965b: 13).

Il secondo tipo era quello delle frigide per eccessive ambizioni erotiche, delineato attraverso la definizione dello psichiatra Bruno Bettelheim:

In questa società dell'efficienza tecnica non solo l'uomo deve provare continuamente la sua virilità dando alla donna l'esperienza orgiastica, ma pure la donna moderna si sente obbligata essa stessa a dar prova della propria femminilità. Improvvisamente il letto matrimoniale diventa un'arena; invece di abbandonarsi al flusso spontaneo dei sentimenti, la donna non fa altro che chiedersi se riuscirà a provare all'uomo e a se stessa la sua superiore competenza sessuale e l'angoscia segreta è sufficientemente forte da inibirla. Molte di queste donne finiscono col simulare l'orgasmo (Calamandrei, 1965b: 13).

Infine, "le grandi commedianti", così definite da Salo Rosenbaum, psicanalista della Connell University:

sono donne in genere belle, sofisticate, colte, abili al massimo in qualsiasi attività ma sono soprattutto molto seducenti. Creature di un narcisismo esagerato collezionano mariti e amanti come pellicce e gioielli. Sessualmente sono semi-frigide, ma hanno imparato alla perfezione l'arte della simulazione dell'orgasmo. Le uniche volte che però in cui sono davvero allarmate è quando perdono il distacco e raggiungono davvero l'orgasmo. Allora temono per i loro partners scoprono la mascherata o che l'orgasmo porti immediatamente la gravidanza. Queste resistono persino alle potentissime droghe degli psichiatri (Calamandrei, 1965b: 13).

3.5 Donne intraprendenti e insolenti, Pinetto e la crisi della mascolinità nelle commedie a episodi

La diffusione della sessuologia nella stampa periodica italiana dimostra un'attenzione particolare per la sessualità femminile, mentre non risulta esservi un interesse simile per la crisi del maschile. I tipi femminili descritti in questi articoli ricorrevano

frequentemente nelle commedie a episodi, che modellavano su di esse i loro discorsi sull'intimità e sulla coppia. Richard Dyer, in un suo saggio sulle funzioni ideologiche delle rappresentazioni, ha distinto tra le rappresentazioni dei cosiddetti "tipi sociali", ovvero di gruppi la cui appartenenza alla società è considerata legittima, e gli "stereotipi", generalmente impiegati per rappresentare coloro che ne sono esclusi (Dyer, 2002: 15-16). Sempre secondo Dyer, il patriarcato ha insistito sulla diversità femminile arrivando fino al paradosso di implicare una società di soli uomini, dove le donne sono rappresentate attraverso gli stereotipi. Questi consentono di marcare le differenze rendendo visibili i confini e gli ambiti di pertinenza dei ruoli di genere fondati su pattern narrativi impliciti. Nell'ambito discorsivo della cosiddetta "guerra dei sessi", i discorsi medico-scientifici mettevano a disposizione una tassonomia a supporto della differenza sessuale, che ben presto confluì in stereotipi utilizzati negli schemi narrativi delle commedie. I personaggi di donne frigide che ricorrono nelle commedie sono straordinariamente simili a quelli descritti nell'articolo di Calamandrei. In quanto stereotipi, questi personaggi possiedono un pattern narrativo implicito, in cui è presente un'idea di crisi femminile del tutto funzionale alla descrizione della crisi del maschile. Recentemente, Sergio Rigoletto ha affermato che "the idea of a crisis in masculinity has become one of the master narratives of Italian film criticism" (Rigoletto, 2014: 7). Rigoletto sottolinea come questa produzione discorsiva abbia finito per schiacciare le rappresentazioni della mascolinità e della femminilità in un binarismo che ne ha in qualche modo ridotto la complessità. Nelle commedie a episodi, la produzione discorsiva attorno alla crisi della mascolinità ha avuto una centralità sostanziale, rappresentata dal protagonismo di tipi maschili spesso modulati su i due "prototipi" del *latin lover* e dell'*inetto*, di cui parleremo.

Dell'importanza del tema della crisi del maschile è indicativo l'episodio firmato da Eduardo De Filippo, *L'ora di punta*, parte del film *Oggi, domani, dopodomani* (Eduardo De Filippo, Marco Ferreri, Luciano Salce, 1965). In questo breve episodio vi è una rappresentazione esemplare della cosiddetta "guerra dei sessi". Michele (Marcello Mastroianni), vecchio amico di Arturo (Luciano Salce), giunge in visita dopo un periodo di cura per depressione. A casa della coppia conosce la giovane moglie

dell'amico, Dorotea (Virna Lisi), che sin dall'inizio s'intromette tra i due uomini. Con fare dispotico la donna si lamenta della poca collaborazione del marito nelle faccende domestiche, nonostante lui le paghi la domestica. Così, per mantenere la pace coniugale, Arturo ha trovato una soluzione capace di placare l'insistenza e l'insolenza di Dorotea: con una rivoltella, caricata (quasi sempre) a salve, spara alla moglie e riesce a sottrarsi al suo controllo. Non appena la donna avvanzerà altre pretese, basterà ripetere la farsa dello sparo per ristabilire l'ordine. Il "gioco" sembra piacere molto a Dorotea che, infilatasi nel letto del nuovo ospite, provoca di proposito la reazione del marito. L'episodio si conclude dopo l'ennesima sparatoria casalinga, a bordo di una decappottabile, con i due amici in partenza per Napoli, finalmente liberi da Dorotea che li ha infine lasciati partire. Durante la loro fuga si sentono degli spari provenire dalle palazzine circostanti, dove altri mariti sperimentano lo stesso metodo, l'unico efficace per riportare all'ordine mogli sempre più isteriche. Lo stravolgimento dei ruoli nella coppia viene qui rappresentato dal fare autoritario di una donna borghese volubile e nevristica e dalla crisi di virilità del marito, qui simbolicamente e pragmaticamente risolta attraverso un "giocosso" utilizzo delle armi. La sottomissione maschile, persino sessuale, ai voleri della moglie, trova nell'uccisione simbolica della donna una sua soluzione temporanea, garantita dal primordiale masochismo femminile. In questo episodio, le teorie neo-freudiane diffuse nella cultura popolare trovano una loro declinazione "comica", anche grazie al personaggio di Michele che, appena tornato da un periodo di cura, evoca il fantasma della nevrosi maschile e della psicoterapia. La crisi maschile dovuta al confronto con una donna mascolinizzata (nei modi) ma comunque attiva dal punto di vista (etero) sessuale riabilita con frequenza nelle commedie di costume il cosiddetto tipo dell'*inetto*, che secondo Jacqueline Reich rappresenterebbe la conseguenza della crisi dell'iper-mascolinità del *latin lover* (Reich, 2004). *L'inetto*, infatti, è una figura per certi versi simile a quella del narcisista, in quanto tenta di gestire il proprio sentimento d'inadeguatezza attraverso forme di validazione esterna. Tuttavia,

what separates the narcissist from the *inetto* is the subject's relation to the external environment, and how each reacts to the [...] 'tensions and anxieties of modern life'. Although the narcissist often becomes aggressive towards those who do not immediately satisfy his needs, the *inetto* is passive. Aggression does not fall into his *modus operandi* - his response is internal as opposed to external self-absorption (Reich, 2004: 9).

Da questo punto di vista, il lessico psicanalitico e sessuologico dotano la figura dell'inetto di un apparato discorsivo complementare alla tipizzazione femminile della donna "clitoridea" presente nella cultura popolare, che può essere altresì individuato come una variante della cosiddetta *unruly woman* delle commedie brillanti americane (Rowe Karlyn, 1995). Nelle commedie a episodi italiane, però, l'eccesso femminile tipico delle *unruly women* è ben lungi dal sovvertire e farsi beffe dell'ordine patriarcale. Attraverso la caratterizzazione di donne nevrotiche e isteriche, la componente comica è spostata non tanto sui loro personaggi, che sono generalmente drammatici, ma sull'inversione dei ruoli nella coppia. Infatti, sebbene l'indifferenza sessuale femminile fornisca l'escamotage comico principale, il diniego al "dovere coniugale" viene tratteggiato come una conseguenza patologica della modernità, che, in quanto tale, assume una connotazione negativa e finisce per diventare la vera causa della crisi di coppia. L'*inetto* dimostra i caratteri di dell'impotenza e della passività emotiva prima ancora che sessuale, ma è comunque una vittima, prima della sua donna e poi della modernità. In questo modo, le responsabilità della crisi del maschio diventerebbero estranee "al maschile", assumendo una più ampia connotazione sociale e storica.

Il rifiuto sessuale femminile viene rappresentato in diversi episodi. In quello diretto da Tinto Brass del film collettivo *La mia signora*, la moglie preferisce rivolgere le sue attenzioni al suo canarino, invece che al marito, nonostante i ripetuti tentativi di attirare le attenzioni della donna. La passività risulta l'unica soluzione possibile di fronte al rifiuto femminile di assolvere al proprio "compito" nell'intimità. Lo stesso accade a Giorgio (Nino Manfredi), in un episodio del film *Le bambole*, intitolato *La telefonata* diretto da Dino Risi. L'uomo desidera fare l'amore con la moglie (Virna Lisi),

che lo ignora per parlare al telefono con la madre. Questa sorta di cospirazione ordita da moglie e suocera compare anche in altri episodi, che ribaltano, così, il classico *topos* dell'inetto mammoni e del mammismo italiano, che vedeva coinvolti in un rapporto di dipendenza la madre e il figlio maschio.⁵⁹ Stufa di attenderla, Giorgio la tradisce con una dirimpettaia sessualmente disponibile e disinibita, che prendeva il sole sul balcone del palazzo di fronte. Il punto di vista adottato, che crea la complicità con l'uomo adultero, costituisce un elemento trasgressivo tipico del genere commedia, tuttavia, allo stesso tempo, questo stesso punto di vista consolida l'idea di naturalità e la genuinità dell'appetito sessuale maschile, messo di fronte all'innaturalità e alla nevrosi del rifiuto femminile.

In un altro caso, nell'episodio *Peccato nel pomeriggio* di *Alta infedeltà* diretto da Elio Petri, Laura (Claire Bloom) è una moglie borghese che non riesce ad avere rapporti sessuali soddisfacenti con il marito (Charles Aznavour). Un giorno, lei lo costringe a fingersi uno sconosciuto e simulare un adulterio. Lui, un costruttore edile privo di qualsiasi etica del lavoro, si assenta frequentemente dai doveri imposti dal suo impiego per soddisfare le richieste della moglie, ma non riuscirà comunque a ottenere il risultato desiderato. Stanco di quella situazione, le suggerisce di andare da uno psicoterapeuta, o meglio ancora di cercare un lavoro. La risposta piccata del marito suggerisce l'impianto morale con cui Petri costruisce la vicenda. La simulazione dell'adulterio è un escamotage della coppia per rinvigorire la propria vita sessuale. Si tratta di un esperimento che sottolinea l'ipocrisia borghese nel tentativo di mantenere vivo un matrimonio ormai finito. Non sorprende che in un simile impianto morale sia proprio l'indolenza e la volubilità della donna borghese a spingerla a desiderare una vita sessuale attiva e soddisfacente, ma nonostante ciò è evidente che il suo conformismo le impedisce di viverla, che la porta a vivere una condizione d'infelicità e nevrosi. La "noia" della donna borghese, improduttiva e psicologicamente fragile, ricorre frequentemente come motivo principale di diniego femminile dai doveri

⁵⁹ La storica Marina D'Amelia ha analizzato come la figura della madre iper-protettiva italiana e il fenomeno del mammismo furono un topos ricorrente nel dopoguerra italiano volto a spiegare la disfatta fascista. Infatti, attribuendo alle madri la responsabilità di aver sivilizzato i figli maschi, la responsabilità della caduta dell'ideale maschile fascista e quindi della sconfitta bellica fu attribuita moralmente anche alle donne (D'Amelia, 2005).

coniugali. Si tratta del tropo, legato a quello psicoanalitico dell'isterica, che Michel Foucault ha definito della *idle woman* (Foucault, 1978). Si tratta della donna indolente, improduttiva, che nella cultura borghese rappresenta un valore (monetario e simbolico) in sé, nella sua inattività. Esempi celebri nel cinema d'autore di *idle woman* sono i personaggi di Giuliana (Monica Vitti) in *Deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964) e quello interpretato da Silvana Mangano in *Teorema* di Pasolini qualche anno dopo. D'altronde, fu Petri stesso a definire *Peccato nel pomeriggio* un "divertissement che feci perché avevo bisogno di lavorare. [...] Una piccola satira affettuosa dell'Antonionismo, allora in gran voga" (Faldini, Fofi, 1981: 366). Prese in parte le distanze dall'episodio per la sua confezione frettolosa e per l'evidente afflato commerciale del film a sketch, Petri sottolinea comunque la serietà dell'operazione. Le donne di Antonioni, infatti, rappresentavano evidentemente un tipo distante dalla sobrietà maschile a cui i modelli d'intimità progressisti si appellavano. Come le donne borghesi nel cinema d'autore, le loro "sorelle minori" della commedia di costume esprimevano fantasie femminili irrazionali frutto del loro rapporto col benessere e della loro improduttività. Un altro caso interessante è quello dell'episodio *Il dovere coniugale* contenuto nel film *Marcia nuziale* di Marco Ferreri. Questa volta è protagonista una famiglia della classe media. Michele (Ugo Tognazzi), un lavoratore "che si spacca la schiena tutto il giorno per la sua famiglia" e che una volta rientrato a casa desidera godere dell'intimità con la moglie Laura, che ripetutamente lo rifiuta. Ferreri rende noto allo spettatore che Laura è una casalinga, una lettrice di "Grazia", e che ha portato a vivere in famiglia la madre. Le sue uniche ossessioni sono la pulizia della casa e la villeggiatura, dove vorrebbe recarsi sola con il bambino e la madre, senza il marito. Michele cerca un approccio ma lei tenta di non dargli corda parlando di altro. Una volta a letto, però, le *avances* del marito si fanno troppo insistenti, e Laura gli urla: "sei una bestia, un uomo che ancora crede che una donna possa trovare piacere senza alcuna preparazione". Il suo rifiuto categorico causa l'infelicità di Michele e accende il suo senso d'inadeguatezza; lei ha il diritto di dire no, mentre l'uomo è privato delle sue prerogative tradizionali: il possesso della donna e il controllo della famiglia, ostacolato per lo più dalla presenza invasiva della suocera. Il rifiuto degli approcci

maschili si basa sulla maggiore consapevolezza sessuale di Laura, che s'intuisce essere frutto delle sue letture (la rivista femminile appunto). A testimonianza della pervasività dei discorsi medico-moraleggianti diffusi nelle riviste di cui abbiamo parlato, anche Michele usa quello stesso linguaggio. Infatti, interpreta così il rifiuto della moglie: "la verità è che questo è un fatto nervoso", "non è che tu sia frigida, tutt'altro, è che non te ne frega niente. Egoista ed egocentrica. Tu, la casa, il bambino, la nonna, la villeggiatura a trecento chilometri e chi è lo stronzo che paga?". Il disinteresse della famiglia per gli sforzi dell'uomo nel dare loro il benessere di cui godono è ancora una volta rimarcato dalla scena in cui vediamo Michele riordinare i fascicoli de "I maestri del colore", lasciati sparsi nello studio di famiglia. Prodotto editoriale medio, simbolo di una voglia più dimostrativa che sostanziale di "acculturazione", "I maestri del colore" rappresentano il fallimento del padre di famiglia nei confronti di moglie e figlio, ai quali cerca di dare materialmente ciò che desiderano ma senza trarne alcun beneficio. Il personaggio per certi versi patetico di Michele, che sostanzialmente finisce per non ottenere quanto desidera e appare poi inadeguato nella sua concezione rozza dell'intimità a soddisfare la moglie, in qualche modo stimola l'empatia dello spettatore. Secondo Michele, l'intimità con la moglie è in qualche modo un suo "diritto". Il film invita a condividere la prospettiva di colui che "si è spaccato la schiena tutto il giorno", anziché con la donna, le cui motivazioni risultano il prodotto di una sorta di alienazione sessuale portata dal benessere. Si tratta di un'alienazione sessuale che, nella donna, è, in termini marxisti, la perdita del contatto con le proprie prerogative naturali (Bartky, 1982). La stereotipia di figure femminili nevrotiche e improduttive come Laura nasce quindi dalla convergenza delle teorie psicanalitiche, che individuano nella donna aspetti narcisistici, con quelle marxiste dell'alienazione.

Le figure di specialisti, medici e psicanalisti, così come i loro consigli compaiono spesso nelle commedie a episodi con risvolti comici, specialmente quando si relazionano o sono diretti a pazienti maschi. *Casanova '70* (Mario Monicelli, 1965) è un film non esattamente a episodi, ma assume in qualche modo la modalità a sketch attraverso la serialità delle avventure sessuali del protagonista, l'ufficiale della nato Andrea Rossi-Colombotti (Marcello Mastroianni), tenute insieme dal racconto che fa

al suo psicanalista (Enrico Maria Salerno). Rossi si considera impotente perché incapace di avere rapporti sessuali almeno che non si trovi in condizioni di pericolo. Qui la figura del *latin lover* si fonde con quella dell'inetto, proprio per via dei consigli dell'eccentrico psicanalista che gli suggerisce di rinunciare definitivamente alla soddisfazione delle pulsioni sessuali per godere solamente di piaceri platonici. Ovviamente Rossi non riesce a seguire quel consiglio, e finisce coinvolto in situazioni sempre più rocambolesche, sino ad essere coinvolto nell'omicidio di un nobile di cui era ospite e di cui stava circuendo la moglie. Al processo, quando si dichiara innocente, si difende dicendo che ormai "la donna è troppo disponibile" e che lui non prova gusto nella conquista almeno che non si trovi davanti a qualche forma di resistenza. Allo stesso modo, lo psicanalista, chiamato come testimone, accusa le donne, definite dei serpenti e delle meduse, come le vere colpevoli di quella situazione e infine viene portato via e ricoverato in neuropsichiatria.

In *Signori e signore* di Pietro Germi, uno dei protagonisti, Giacinto, crede di essere impotente e si confida con un amico medico. Nonostante la diagnosi e la cura proposta dallo specialista, si scoprirà invece che Giacinto è perfettamente in grado di avere rapporti sessuali, ma lo si scopre quando finalmente riesce a fare l'amore con la moglie del medico. Il film di Germi – che si proponeva come una satira della provincia italiana, essendo ambientato in una piccola cittadina veneta – ironizza non tanto sull'inadeguatezza e sull'impotenza in sé, ma presenta come nei casi precedenti, i problemi sessuali come una sofisticazione. In particolare, i discorsi medici sono presentati come l'origine di nevrosi fittizie e dell'alienazione sessuale portata dalla modernità. I due protagonisti maschili sono comici proprio perché cercano di mettere in pratica una terapia per una patologia inesistente. Inoltre, la soluzione della vicenda, con il tradimento della bella moglie che guarisce Giacinto, dipinge infine una situazione moralmente trasgressiva che nella sua "naturalità" si contrappone all'artificialità della terapia psicanalitica. In *Marcia nuziale* di Marco Ferreri, nell'episodio *Terapia di gruppo* ambientato a New York, l'italo-americano Frank (Ugo Tognazzi) e sua moglie cercano di ravvivare la loro vita sessuale sperimentando i metodi consigliati da altre coppie di amici sposati nelle loro sessioni di terapia.

L'assurdità di quel metodo viene da subito contestata da Frank, che si dimostra riluttante a metterli in pratica. Tuttavia, decide di partecipare per assecondare la bella moglie. In una delle sedute, dove sono presenti altre tre coppie, di cui una formata da un pastore protestante e da sua moglie, Frank dichiara di non essere capace di mettere in piazza la sua intimità. Cercando di metterlo a suo agio, la moglie di uno dei partecipanti lo invita a preparare la sangria con lei. Rimasti soli, lei gli racconta i metodi sperimentati con il marito per superare il ribrezzo che lui provava nei confronti del suo seno. Frank si eccita sempre di più all'ascolto di quel racconto e i due finiscono per fare l'amore di nascosto, mentre i rispettivi coniugi si trovano nel salotto di casa. In questo caso, l'ambientazione newyorchese suggerisce la ricorrenza dello stereotipo degli Stati Uniti come luogo principe dell'alienazione sessuale e dell'ipocrisia capitalista. Frank, infatti, è di origini italiane, e proprio in virtù di questa differenza culturale si mostra riluttante a parlare pubblicamente della sua vita intima e ad affrontare la terapia a cui lo costringe la moglie. Infine, trova una soluzione più semplice e "tradizionale", l'adulterio. Bersaglio di Ferreri è ancora una volta l'ipocrisia con cui la borghesia cerca di salvaguardare il matrimonio, mentre simula un'apertura di vedute, parlando apertamente dei propri problemi sessuali. Ma si tratta di un'ampiezza di vedute di facciata, che nasconde il peggiore dei conservatorismi. Questa ipocrisia nei rapporti, come abbiamo visto nel capitolo precedente, era stato uno dei bersagli polemici dei progressisti nei confronti sia della morale tradizionale, che delle spinte modernizzanti prodotte dalla società dei consumi.

Un altro caso di terapia *sui generis* compare nell'episodio di *Tre notti d'amore* (Luigi Comencini, Renato Castellani, Franco Rossi, 1964), intitolato *La moglie bambina* (Franco Rossi). Qui Giuliano (Enrico Maria Salerno), un ingegnere di mezza età, soffre di depressione e di un "blocco" dovuti al suo senso d'inferiorità nei confronti della giovane moglie, Cirilla (Catherine Spaak). Uno psicologo, di nuovo un amico della coppia, raccomanda a Giuliano di tradirla. Intanto Cirilla, giovane, disinibita e anticonformista, cerca di comportarsi come una "vera moglie", proprio perché stimolata dalla gelosia per il marito, che riesce a superare la sua crisi solo andando a letto con un'altra. A differenza del film di Germi, questo episodio, costruito su misura

della personalità divistica della Spaak, si basa totalmente sull'inadeguatezza maschile nei confronti di una giovane donna "clitoridea". Lei, quando il tradimento del marito, capisce la crisi che lo ha colpito, ma decide comunque di far valere il suo senso di superiorità, infastidita dalla pochezza dell'uomo che cerca di fare nasconderle il suo adulterio. La forte componente di desiderio stimolata dal personaggio trasgressivo della Spaak, spesso inquadrata in atteggiamenti provocanti, invita a riflettere sull'ambiguità con cui viene presentata l'intera vicenda. L'aver sposato un uomo più anziano, che potrebbe essere suo padre, è una scelta connessa alla sua incapacità di vivere come i suoi coetanei, e che fa intendere che Cirilla è sostanzialmente infelice. Anche se ha scoperto di essere stata tradita, il suo matrimonio continua e il film lascia presupporre un lieto fine, senza in alcun modo suggerire una ribellione o una qualche forma di emancipazione da quella relazione.

Nello stesso film è ancora una volta l'intraprendenza femminile a essere al centro di un altro episodio, intitolato *Fatebenefratelli*, e diretto da Luigi Comencini. Qui la protagonista, di nuovo interpretata da Catherine Spaak, è ricoverata in ospedale dopo un incidente, accaduto mentre si trovava alla guida della spider del suo amante, un ricco uomo sposato milanese. In quell'occasione, la giovane s'innamora di un giovane religioso sulla soglia dei voti, che si prende cura di lei. Lei lo tenta ripetutamente e in una conversazione sul significato dell'amore, gli confessa di pensare che l'amore sia bello, ma di non averlo mai veramente provato. Lei confessa di aver sentito qualcosa vicino all'amore, solo durante il rapporto sessuale, quando si trova all'apice del piacere, ma ben presto quel sentimento svanisce. La sfrontatezza della ragazza nel parlare della sua sessualità la rende ovviamente un pericolo per la morale e la castità del novizio, tanto da indurre il giovane a lasciare l'abito talare per seguirla. Tuttavia, il lieto fine suggerisce un ironico "castigo" per l'intraprendente ragazza, che decide di farsi suora.

In un'altra occasione vediamo una donna intraprendente farsi beffe del marito e dalla morale tradizionale. Nell'episodio *Monsignor Cupido* de *Le bambole* Gina Lollobrigida è Beatrice, moglie del proprietario di una pensione romana, che nei giorni del Concilio Vaticano II ospita prelati da tutto il mondo, tra cui un Monsignore ed il

suo attraente nipote, Vincenzo, che non le presta alcuna attenzione. Beatrice tenta di sedurlo in tutti i modi, giungendo a raccontare al Monsignore di essere vittima delle avance del ragazzo, il quale, dopo aver ricevuto una punizione, finisce poi per cedere alla donna. Qui il film si fa beffe del monsignore, il quale non si accorge di quello che sta accadendo proprio davanti ai suoi occhi, ma lo stesso accade al marito di Beatrice che non si rende conto di nulla. Ancora una volta, ne fanno le spese gli uomini, con la loro passività, incapaci di reagire alla sfacciataggine sessuale femminile che li pone in subordine. In questo caso la polemica nei confronti del prelado si prende gioco ovviamente della miopia dei cattolici nel leggere il cambiamento in corso nella morale sessuale del paese. Occorre però ancora una volta separare l'elemento comico della trama da quello spettacolare delle immagini e in particolare della performance di Gina Lollobrigida. L'episodio infatti si fonda su una forte erotizzazione del corpo e del personaggio interpretato dalla diva. Emblematica è la scena, ripresa come fotogramma in numerosi rotocalchi del periodo, in cui la si vede sorpresa nel letto nuda e solamente coperta da un lenzuolo. Altrettanto significative sono la polemica e le conseguenze giudiziarie patite dall'attrice stessa a causa di questa sua interpretazione. *Le bambole* infatti portò Virna Lisi e Gina Lollobrigida di fronte alla corte per oscenità con strascichi processuali di diversi anni. La Lollobrigida, però, al contrario della collega e di Nino Manfredi, che addirittura pare sia scoppiato in lacrime davanti al giudice, fu condannata a due mesi e colpita da un'ondata di polemiche attorno alla sua moralità di donna (Barberi, 1966: 5). Il discorso divistico attorno alla sua persona in quegli anni stava mutando di segno per diverse ragioni. Innanzitutto per la sua età. Sopravanzata dalle lolite Spaak e Sandrelli, la generazione delle maggiorate era al centro delle polemiche della critica e dei rotocalchi perché rimandava a un modello di femminilità ritenuto materno e legato a un recente passato che poco aveva a che fare con la modernità. Allo stesso tempo, la funzione di negoziazione svolta dalle star femminili italiane in quegli anni era tutta rivolta a quella del mutato ruolo della donna nella sfera pubblica. L'intimità delle star serviva eminentemente a fornire dei modelli virtuosi di comportamento, sia dipingendo la star in negativo, che in positivo. Il discorso morale sulle donne risultava particolarmente urgente e lo stardom femminile, come aveva

dimostrato il caso de *Le bambole*, era chiamato a rispondere in prima linea dei film immorali di cui si faceva interprete. In particolare in area cattolica, come testimonia un articolo apparso su “Famiglia Cristiana”, si sottolineava in modo deciso la responsabilità di Lollobrigida nell’aver accettato la parte in un film osceno, in continuità con i modi di trattare lo stardom sulla rivista, che mirava a rendere la condotta individuale dell’attrice un misuratore della sua condotta morale e in quanto tale diveniva un modello negativo per i fedeli (Zambonini, 1965). Il fatto sorprendente di questo caso fu la continuità dell’azione giudiziaria con questo principio. La chiamata sul banco degli imputati degli attori aveva costituito quasi un caso eccezionale e sottolineava, ancora una volta, la centralità del film osceno nel dibattito pubblico di quegli anni. Allo stesso tempo, appare evidente che mentre attraverso il cinema e la commedia i progressisti stavano sviluppando una loro critica contraddittoria e al tempo stesso complessa della sessualizzazione della società contemporanea, i cattolici si stavano barricando in un atteggiamento difensivo e miope.

Tornando a *Le bambole*, caso esemplare per molti motivi, nell’episodio *Il trattamento di eugenetica*, la nordica Ulla, giunta in Italia alla ricerca dell’uomo geneticamente perfetto con cui procreare, finisce per innamorarsi di un bruttino, convenzionale e modesto autista che le fa la corte “all’antica”. L’episodio si conclude con la ormai ex emancipata Ulla felicissima nei panni della tradizionale madre italiana, alle prese con le faccende domestiche e una numerosa prole. I paesi scandinavi, proprio grazie ai rotocalchi, avevano ormai una solida reputazione di “paradiso della libertà sessuale”, dove le donne, in genere bellissime e disinvolte, erano molto istruite sulla sessualità ma fredde e chirurgiche nel praticarla.⁶⁰ Si trattava, come per gli americani, di una sessualità “tecnicizzata”, che nel film viene resa comicamente attraverso l’ossessione di Ulla per la misurazione degli arti e per il corredo genetico del suo ipotetico compagno ideale. L’approccio invece romantico e tradizionale dell’uomo “medio” italiano appare infine quello vincente e il “rientro a casa” della donna si presenta come un divertente lieto fine. La crisi maschile si esprime nel personaggio riflessivo e timido dell’autista innamorato, che persevera e aspetta

⁶⁰ Di questo tema si parlerà nel capitolo successivo.

riuscendo infine ad attirare le attenzioni della svedese. In questo caso, come in molti altri, la crisi della mascolinità s'identifica con la mancata intraprendenza maschile e la sua passività. Il lieto fine, però, identifica nel “ritorno a casa” della donna emancipata il “normale” corso del rapporto tra uomo e donna, che implica, per altro, un giudizio morale sulla donna “mascolina” e troppo istruita sui fatti del sesso. La conquista della svedese da parte del semplice e genuino uomo italiano fornisce un modello riparatore rispetto alla crisi della mascolinità menzionata poco sopra. La ricorrenza di questo tipo di figura nel cinema italiano è stata spesso sottovalutata a favore di quella dell'inetto, o di figure patetiche e abiette che solitamente fanno pensare a una critica al soggetto maschile.

Tuttavia, varrebbe la pena valutare anche il valore “consolatorio”, rispetto al paradigma della crisi della mascolinità, che la conquista finale della donna rappresenta in una commedia come questa, che diverrà un plot ricorrente in esempi successivi. Il *topos* della conquista fornisce un modello di mascolinità “riparativo” che ricorrerà nelle commedie italiane dei decenni seguenti, come hanno scritto Giovanna Maina e Federico Zecca al riguardo di alcuni film degli anni Ottanta (Maina, Zecca, 2016). Il modello di mascolinità “riparativo”, che fa sì uso di alcuni elementi trasgressivi e sovversivi tipici del genere commedia come quelli analizzati da Alan O'Leary (O'Leary, 2013), ma il risultato è quello della riaffermazione del primato maschile e del suo punto di vista, anche quando pare messo in crisi dall'intraprendenza femminile.

3.6. Conclusioni

Vista la varietà di tipi maschili e femminili nelle commedie a episodi, appare evidente che la relazione tra sessualità e modernizzazione si sviluppa come una critica non solo a certi aspetti dell'emancipazione femminile, come prodotto del benessere e dei consumi, ma anche rispetto a un tipo di sessualità che ne risultava la diretta conseguenza. A questo si somma, sotto traccia, una critica più o meno implicita e ambigua, all'emersione pubblica della sessualità. Proprio attraverso questo tipo di “critica”, le commedie a episodi conservavano il loro spirito di “commento sociale”

presentando, appunto, la sessualità come un problema sociale. Su entrambi i punti le commedie a episodi sono infatti ambivalenti perché fondano la loro spettacolarità e capacità attrattiva proprio sul luogo comune dell'aumentata intraprendenza sessuale delle donne e sulla possibilità di parlare più apertamente di sesso. Il passo verso la pura e semplice spettacolarizzazione delle gag a tema sessuale fu poi piuttosto veloce. Come vedremo nel capitolo dedicato alla “rivoluzione sessuale”, l'accoppiata tra discorsi pseudo sessuologici con quelli sulla “liberalizzazione dei costumi” continuerà a giocare un ruolo fondamentale nel fornire narrazioni spesso trasgressive, che si adatteranno al nuovo corso dei tempi, e abbandoneranno il set discorsivo della “battaglia dei sessi” a favore di quello della “libertà sessuale” nelle sue diverse declinazioni.

CAPITOLO QUATTRO. TUTTO IL MONDO IN PROVINCIA: GENERI POPOLARI, PUBBLICI PERIFERICI E UTOPIE COSMOPOLITE. IL CASO EUROSPY

La straordinaria fioritura di generi popolari lungo tutti gli anni Sessanta costituì uno dei caratteri distintivi del cinema di quel decennio. Fu un fenomeno contingente e irripetibile, come sostiene Stefano Della Casa, che lo situata per ragioni produttive e di consumo nei quindici anni che vanno dal 1958 al 1972/73 (Della Casa, 2001). Tuttavia, aldilà delle periodizzazioni, come ha scritto Christopher Wagstaff, l'idea stessa di un "cinema popolare italiano" costringe a tenere conto di una serie di fattori quantitativi e qualitativi complessi, che sono legati ad aspetti economici, geografici, di gusto, di produzione e consumo (Wagstaff, 2013). Come in altre cinematografie nazionali europee, i generi popolari italiani si caratterizzarono per lo più come produzioni a basso costo, dirette a fasce periferiche, in termini sia geografici che economici, del pubblico. Inoltre, come hanno scritto Ginette Vincendeau e Richard Dyer, il film popolare ha rappresentato per il cinema europeo un luogo di negoziazione centrale sia nei confronti della produzione Hollywoodiana che di quella autoctona d'autore (Dyer, Vincendeau, 1992: 8-9). Mentre quest'ultima nei confronti del cinema americano definiva la specificità e l'identità europea, il film popolare rappresentava tendenze culturali (e produttive) ritenute deleterie, viste come "l'altro" rispetto al cinema d'autore in termini di rappresentatività della cultura nazionale (Dyer, Vincendeau, 1992: 8-9; Neale, 1981). Come vedremo, anche il cinema popolare e a basso costo italiano ebbe un ruolo centrale nel negoziare immagini e temi che in parte provenivano da altre culture cinematografiche, e che divennero caratteri propri e distintivi di quella italiana. In virtù di ciò, vista la pervasività della sessualizzazione del cinema in ogni suo ambito produttivo, anche le narrazioni e identità sessuali che questi film veicolavano misero a modo loro in comunicazione la "periferia" con il cuore dei cambiamenti culturali e della modernizzazione.

In questo capitolo analizzeremo alcune questioni relative al cinema popolare italiano alla luce di questa dialettica tra "periferia" e "centro", che come vedremo si articola su più piani. Fattori di accessibilità economica e geografica influenzavano

ancora profondamente la domanda cinematografica, a cui rispondeva un'offerta modulata sul contenimento dei costi ottenuta tramite pratiche produttive mirate alla standardizzazione e alla rapidità di realizzazione. La marginalità economica e geografica del pubblico di riferimento si lega a una delle modalità produttive tipiche e caratterizzanti della produzione italiana, la quale mirava sempre più a una distribuzione internazionale, europea e non solo. Proprio il fattore dell'esportabilità portò all'adeguamento di parte della produzione di genere a modelli tematici, formali e realizzativi capaci di appellarsi a un pubblico transnazionale e quindi portando all'incorporazione di elementi spuri per la cultura cinematografica nazionale. Anche le forme di rappresentazione della sessualità, divenuta sempre più un elemento spettacolare a relativo basso costo, finì per essere modulata da queste esigenze. Ma non solo, il film popolare, nonostante spesso abbia assunto i connotati del film di genere fantastico, è stato comunque capace di assorbire e rimodularsi in funzione dei mutamenti legati al consumo, dato il suo carattere eminentemente commerciale. Come ha scritto Tim Bergfelder "general shifts in social behavior significantly informed the stylistic and promotional patterns and reception of popular film genres" (Bergfelder, 2005: 13). I generi popolari, dunque, sono il risultato dell'adeguamento di elementi formali ed esigenze commerciali al gusto del pubblico, grazie a fattori come rapidità produttiva, l'ibridazione formale, stilistica e tematica.

Il caso italiano evidenzia principalmente due modalità attraverso cui questo tipo di produzione ha adeguato il suo linguaggio e le sue modalità produttive ai mutamenti del pubblico. Il primo è quello dell'immaginario. Grazie all'interazione con altri media, come i fumetti e altre forme di paraletteratura a basso costo, lo sviluppo dei generi popolari si legò all'evoluzione del gusto e alle pratiche di consumo di una fascia di pubblico che è familiare con quel tipo di codici espressivi. Il secondo è di carattere strettamente produttivo, che consistette nel crescente ricorso alle formule di coproduzione europee e nell'esportazione oltreoceano. Entrambi rappresentarono spinte all'innovazione di pratiche produttive già consolidate e che costrinsero il cinema italiano a incorporare istanze provenienti da altre culture nazionali, vista la nuova esigenza di rispondere ai gusti di pubblici diversi. Questi film, insomma,

elaborarono un linguaggio in grado di soddisfare le necessità spettacolari di mercati e culture cinematografiche diverse, in linea con le più generali spinte all'internazionalizzazione delle industrie culturali. Questo aspetto ha costretto in molti casi i film popolari ad adottare temi e linguaggi cosmopoliti, che hanno veicolato di conseguenza costruzioni di genere e della sessualità spesso estranei alla cultura italiana, e che veicolavano di conseguenza immagini e immaginari nuovi.

Da questo punto di vista, il portato modernizzante delle immagini erotiche e sessuali di questi film non si limita a mimare il cinema d'autore o a rispondere ai desideri di un pubblico "arretrato". Piuttosto, è possibile pensare al cinema popolare degli anni Sessanta come a una delle "structures of feeling" della cultura cinematografica italiana di quel periodo (Gledhill, 2012). Raymond Williams ha elaborato questo concetto per comprendere i caratteri di rielaborazione e riappropriazione della cultura "ufficiale" in modalità spurie e "disordinate" di riproduzione culturale, spesso da parte di soggetti subordinati (Williams, 1978). Il caso dei film popolari suggerisce una profonda interazione tra la produzione industriale e il consumo di fasce marginali di pubblico. Una delle tesi di questo capitolo è che questo tipo di rapporto, che rimarrà probabilmente un caso unico nella storia del cinema italiano, a suo modo rappresentò un fattore modernizzante nel complesso cammino del paese verso la secolarizzazione e l'emersione della sessualità nella sfera pubblica.

Nello specifico, in questo capitolo si renderà conto della sinergia di questi elementi nella costruzione di un immaginario sessuale capace di negoziare la natura "provinciale" del pubblico "domestico", con la vocazione contraddittoriamente cosmopolita e moderna di questi prodotti. Per tanto, si valuteranno i caratteri del consumo e della produzione dei generi popolari e infine si analizzerà in maniera particolare il filone "Eurospy", e le sue eroine femminili, le *spy girls*, intese come un esempio di riformulazione nel cinema popolare di un immaginario cosmopolita e moderno proveniente da modelli di successo.

4.1 Su alcuni caratteri della produzione e del consumo di profondità in Italia

Come ha scritto Stuart Hall, nei momenti di ampia e rapida trasformazione sociale, le modalità di accesso alla cultura e le pratiche di consumo delle classi subalterne diventano oggetto di giudizio e moralizzazione, in quanto considerate rappresentative di una resistenza al cambiamento (Hall, 2006). Un processo simile lo abbiamo già rinvenuto nel secondo capitolo, quando al centro di questi discorsi vi erano le donne, che erano ritenute la parte conservatrice della società italiana, in particolare per via della loro marginalità nella sfera pubblica. Allo stesso modo, il cosiddetto pubblico di profondità, la cui marginalità era determinata per lo più da fattori economici e geografici, aveva suscitato discorsi simili, connessi nello specifico ai loro consumi mediali. Un esempio su tutti, indicativo di una tendenza di lungo corso, è il celebre studio di Lidia De Rita, *I contadini e la televisione*, del 1964 (De Rita, 1964). L'autrice del volume valutava la penetrazione della televisione – e degli altri media, compreso quindi il cinema – e la sua accoglienza in una comunità rurale come un indicatore della modernizzazione di quell'area. In generale, il pubblico delle aree marginali era ritenuto dalla prospettiva istituzionale molto più omogeneo di quanto in realtà fosse, sia sul piano dei gusti che delle pratiche culturali effettive. Le mire pedagogiche con cui le istituzioni si affacciavano verso queste zone e questi pubblici si scontravano con il potere modernizzante che la diffusione su scala nazionale di film, televisione e periodici effettivamente stavano svolgendo seguendo traiettorie decisamente più imprevedibili.⁶¹

Questo aspetto s'intrecciava, ovviamente, a questioni legate alla qualità specifica dei film consumati dalle fasce più “svantaggiate” del pubblico di quegli anni. Qualificandosi soprattutto come produzioni commerciali, la critica contrapponeva il film popolare a quello “di qualità”, e questa opposizione implicava, di conseguenza, un giudizio sul pubblico che li consumava (Manzoli, 2012; Pezzotta, 2010). Spesso questo tipo di considerazioni portavano all'equazione tra film popolare e film di genere e non era infrequente presupporre che un film di genere, aldilà delle sue qualità

⁶¹ Di questo aspetto mi sono in parte occupata in un articolo che ho dedicato alle iniziative di cinema itinerante dedicate alle aree rurali e promosse nel 1962 dall'Ente Nazionale Assistenza Lavoratori in Missero, 2016a.

tecniche, produttive e formali, fosse a prescindere *più semplice* e comprensibile da un pubblico ritenuto meno qualificato. Uno dei commentatori più attenti agli aspetti industriali del cinema italiano, Alessandro Ferrau spiega in questi termini lo straordinario successo di *Per un pugno di dollari* (Ferrau, 1967b). Nel 1967, dopo due stagioni di programmazione, il film di Leone totalizzò tre milioni di spettatori in più rispetto all'altro grande successo del decennio *La dolce vita*. Secondo Ferrau

A giustificazione del film di Fellini c'è da aggiungere che il suo linguaggio, i suoi valori formali, la stessa rappresentazione di un certo mondo sono per principio chiusi, e comunque non cercati da un grandissimo strato di spettatori delle zone più profonde, ai quali il linguaggio semplice e i valori spettacolari del film western italiano sono riusciti non solo compatibili ma soprattutto integrativi della propria sfera psicologica. Il numero di spettatori che si reca a vedere un film non rappresenta solo un tentativo di divagarsi da parte della popolazione, ma, spesso costituisce il denominatore comune di una preparazione, o impreparazione, culturale (Ferrau, 1967b: 4).

A quest'idea di "impreparazione" del pubblico di profondità, spesso si sommava la critica ai produttori, colpevoli dello sfruttamento miope dei prototipi di successo, come motivo della debolezza strutturale dell'industria cinematografica italiana. Barbara Corsi, spiegando le ragioni della crisi del cinema italiano degli anni Settanta imputa all'estremizzazione alla frammentazione produttiva del decennio precedente la responsabilità di aver rotto "un patto di fiducia con lo spettatore":

la cronica debolezza della struttura, frammentata in mille imprese precarie, e l'inflazione di film di bassa levatura [...] invece di rafforzare la

produzione nazionale, saturano il mercato e disamorano il pubblico (Corsi, 2001: 80).⁶²

L'eccessiva produzione di film che nascevano per soddisfare un pubblico ritenuto in via di esaurimento non è certamente l'unico motivo della crisi del cinema italiano. Tuttavia il forte rilievo di questa componente in interpretazioni come quella di Barbara Corsi sono spia della persistenza della questione della "qualità" del film come problema nodale per la storiografia del cinema italiano. L'idea che "l'insistenza" dell'industria cinematografica a puntare alla produzione a basso costo sia stata eccessiva e miope è certamente sintomatica di una lettura quanto meno parziale del ruolo di questi film, non solo dal punto di vista economico, ma anche da quello della costruzione degli immaginari. Sin dalle prime pionieristiche analisi di Vittorio Spinazzola, il film popolare è stato appunto interpretato per il suo forte impatto nel consumo e nello specifico attraverso le discriminanti di accesso allo spettacolo cinematografico, che all'epoca erano fortemente condizionate da aspetti economici e geografici. Sintomatica in questo senso è la distinzione coniata da Spinazzola tra "film di massa", ovvero le pellicole apprezzate trasversalmente dai pubblici di tutti i circuiti, e i "film popolari" che ottenevano riscontri solo in quello di profondità, in sostanza quello delle terze visioni (Spinazzola, 1985: 345). Gran parte dei film di genere, come si diceva, rientravano in quest'ultima categoria, per ragioni produttive e distributive, finendo per coincidere, per quanto schematicamente, con la programmazione del circuito di profondità e quindi al gusto del suo pubblico. Questo fatto porta con sé dei giudizi specifici dal punto di vista dell'appartenenza di classe, geografica e di genere che finiscono per rendere il pubblico di profondità un'entità omogenea, che non spiega, poi, la persistenza della produzione a basso costo nel decennio successivo, quando il circuito di profondità, di per sé, si esaurisce.

La marginalità di questo pubblico era quindi una marginalità culturale, alla quale si è voluta collegare una marginalità "di offerta" a cui imputare le ragioni di un

⁶² Corsi si riferisce in particolare alla crisi profonda del cinema italiano degli anni Settanta. Tuttavia questa affermazione riconduce le radici della crisi al consolidamento di quelle pratiche produttive nel decennio precedente.

fantomatico collasso industriale. I modi di produzione a basso costo sommati alla funzione “escapista” di questi film hanno alimentato una “critica del gusto” su cui la progressiva sessualizzazione dei film di genere influì in modo decisivo. Forme filmiche povere per antonomasia, una volta contagiate dalla corsa al sesso del cinema italiano, misero in circolazione rappresentazioni della sessualità altrettanto povere e prive d’interesse, distanti dai discorsi sofisticati e impegnati con cui il cinema si sarebbe dovuto confrontare. Tuttavia, la tenuta sul mercato di molti prodotti italiani si basò proprio su questo processo, mentre le “superproduzioni” trovavano altre escamotage produttivi e commerciali. Tuttavia, la convergenza tra la critica alle forme popolari in termini qualitativi e quindi alle sue modalità spettacolari (comprese quelle che sfruttavano l’erotismo) generò tutta una serie di discorsi critici sulla sessualità che sconfinavano dal tema cinematografico. Esemplicative di questo tipo di discorso sono queste considerazioni di Lino Micciché, in occasione di una tavola rotonda sul tema “cinema, sesso e censura”, in cui commenta in particolare l’esplosione del filone del cosiddetto *film sexy*, in quegli anni identificabile con il filone a basso costo dei cosiddetti “film spogliarello”:⁶³

questi film non presentano nessun problema, non pongono niente in crisi, anzi nascono dalla crisi, sono figli della morale cattolica e anche della istituzione morale cattolica. [...] In Italia non abbiamo un cinema erotico: abbiamo un cinema volgare [...] che ci offende non perché colpisce la nostra morale, ma perché umilia la nostra intelligenza, il nostro buon gusto; perché ci trattiene come fossimo minorenni foruncolosi, inibiti, repressi, un popolo di masturbatori (Argentieri, De Marchi, Di Valmarana, Micciché 1965: 17).

Nello stesso articolo, il critico marxista Mino Argentieri commenta:

⁶³ Sulla problematicità della definizione del “film sexy” si discuterà nel prossimo capitolo.

il sesso è stato commercializzato, imperversa nella pubblicità, pervade ogni aspetto della quotidianità e si manifesta in nucleo solido di interessi pratici, che ruotano attorno all'industria della bellezza [...] e del prestigio (Argentieri, De Marchi, Di Valmarana, Micciché 1965: 25).

In sostanza, i film *sexy* sono per Micciché il prodotto di una crisi generale della morale perché presenterebbero in maniera “aprobematica” e spettacolare la sessualità, che in questo modo onderebbe l'intelligenza dello spettatore. Micciché, infatti, li accusa sostanzialmente di infantilizzare il pubblico, aspetto che riconducibile a quello ancora più ampio della commercializzazione della sessualità di cui parla Argentieri. Tuttavia, questo tipo di dichiarazioni sottolineano come la sessualità, anche quando presentata nei film per puri fini spettacolari e commerciali, rappresentava un tema ideologicamente rilevante, proprio per via delle tensioni che la cultura popolare, e nello specifico il film popolare, incanalavano. Queste tensioni sono per lo più riconducibili a questioni di gusto e ideologiche. In altri termini, mentre la socializzazione e l'emersione pubblica della “questione sessuale” apparivano come problemi inderogabili per il cinema italiano, le modalità spettacolari e puramente commerciali con cui i film popolari ne promuovevano lo sfruttamento costituivano di per sé un problema, dovuto alla mancanza di qualità estetiche - proprie invece del film d'autore - e al carattere “poco qualificato” del loro pubblico. La questione era dunque scottante per i progressisti, i quali se da un lato auspicavano una maggiore “trasparenza” e chiarezza nei discorsi sulla questione sessuale, dall'altra condannavano la sua visibilità per puri fini commerciali, in quanto rischiava di alimentare forme di alienazione o di “falsa coscienza”. Quest'aporìa è una delle conseguenze di un più ampio processo di “commodification of sex - as entertainment that could be sold and bought - [as] part of a broader logic of post-war capitalism” (Schaefer, 2014: 15). Il cinema popolare, nel contesto italiano, costituiva pertanto uno degli esiti più evidenti di questo processo connesso alla modernizzazione e all'avvento del “neo-capitalismo” e in quanto tale suscitava timori e preoccupazioni. Così come i film *exploitation* statunitensi, i film popolari rappresentavano soprattutto

a commercial category, a market term for those films produced at minimum cost for maximum return which take up, 'exploit' the success of other films -replaying the themes, star-stereotypes and genres of more lavish, up-market productions [...] made with specific markets in mind (Cook, 1976: 122).

Benché sia innegabile che una parte consistente della produzione di genere e a basso costo venisse prodotta sapendo che sarebbe stata immessa direttamente nei canali periferici e provinciali perché non soddisfaceva “i requisiti” dei circuiti superiori, questo fatto non rendeva le loro immagini e i temi che veicolavano estranei ad altri tipi di pubblici. Non vi sono infatti, ad oggi, studi sistematici sulla distribuzione dei film popolari né sui loro incassi benché vi siano diversi indizi che alla “scarsa qualità” non corrispondesse per forza una distribuzione nei soli circuiti inferiori. Come è noto, le prime visioni erano dirette ai cinema più costosi, con più posti e tecnologicamente più attrezzati e ubicati in sedi tra i maggiori centri urbani italiani. Il circuito di seconda era formato da sale cittadine periferiche, più piccole e dotati di tecnologie meno aggiornate. In genere, tra queste rientravano anche gli esercizi principali di alcuni grossi centri di provincia. Il costo del biglietto era più contenuto rispetto alle sale di prima e spesso i film vi giungevano con settimane di ritardo. Le terze visioni erano per lo più situate in provincia, ma in termini più generali si trattava di sale che non disponevano delle caratteristiche minime di accesso alle categorie superiori, specialmente per ragioni tecnologiche e infrastrutturali. Questi esercizi erano poi sottoposti alla restrizione dei giorni di apertura, che erano talvolta inferiori ai tre giorni settimanali (Agis, 1967). In questo scenario, le differenze nei comportamenti di consumo tra centri urbani e provincia risultano importanti, ma tuttavia non vi sono prove che il film popolare, così come canonizzato oggi, sia distribuito solamente nei circuiti inferiori. Il circuito delle prime, oltre ad attirare le classi più abbienti, iniziava effettivamente a proporsi come uno spettacolo qualificato e qualificante e a carattere prevalentemente festivo, e privilegiava gli spettacoli serali, ovvero quelli più redditizi.

La seconda visione urbana, invece, rispondeva generalmente a una domanda, sia diurna che notturna, di carattere principalmente feriale. Le terze visioni, infine, sale piccole e provinciali, generalmente attive nei fine settimana, assorbivano la domanda sempre più residuale di spettacoli festivi diretti alle famiglie, e a coloro che per ragioni di reddito o di mobilità non potevano accedere con frequenza alle prime e alle seconde. Le sale di provincia subivano, infatti, la competizione della televisione e delle sale parrocchiali, che resistevano ancora piuttosto numerose nei piccoli centri.⁶⁴ In questo senso la penalizzazione distributiva faceva propendere a favore dello spettacolo a basso costo per la programmazione in questo circuito. Di conseguenza, le sale di profondità, così come le seconde visioni urbane, proiettavano per lo più pellicole derivate dai prototipi di successo presentati nelle prime, spesso supplendo così al ritardo nell'arrivo dell'"originale" in quegli schermi, ma non per questo escludevano il consumo di entrambi i prodotti dallo stesso tipo di pubblico. Come ha scritto Mariagrazia Fanchi, in questi anni, andare al cinema stava divenendo un "agire sociale strategico", e di conseguenza fattori come la qualità dello spettacolo e il tipo di cinema dove veniva fruito stavano divenendo sempre più importanti nel definire l'identità dello spettatore in relazione a una più ampia serie di pratiche di consumo mediale e di considerazione sociale (Fanchi, 2001). In quegli anni le possibilità di accesso allo spettacolo filmico erano numerose e risulta schematico ridurre alle variabili sopra descritte i meccanismi effettivi che determinavano le dinamiche dell'offerta e il comportamento di consumo. Infatti l'ampliamento complessivo dei consumi mediali e la moltiplicazione delle forme d'impiego del tempo libero avevano posto il cinema in competizione con altri tipi d'intrattenimento. A questo si aggiungeva l'accresciuta motorizzazione, che progressivamente, ma anche piuttosto rapidamente, rese la discriminante geografica meno rilevante rispetto anche solo al decennio precedente. Se quindi i grossi centri urbani costituivano ancora i luoghi d'elezione per l'arrivo e la circolazione del "nuovo", la diffusione nazionale e

⁶⁴ Va comunque detto che questi anni videro una profonda crisi dell'esercizio parrocchiale, costretto spesso a diversificare ed ampliare la propria programmazione a film che altrimenti sarebbero stati esclusi, proprio per rispondere una modificazione della domanda e alla competizione con l'esercizio commerciale.

omogeneizzante di periodici e televisione rendeva sicuramente il fattore discriminante, la distribuzione, via via meno rilevante. Questa privilegiava ovviamente le sale di prima visione come vetrina per i film “di qualità” e procedeva quindi ad uno sfruttamento “estensivo” delle pellicole negli altri circuiti. Lungo gli anni Sessanta, infatti, si può già assistere a forme di sfruttamento “intensivo”, sebbene la persistenza di una domanda e di un’offerta ancora molto ampie ed articolate ne ritardarono il compimento, di cui furono un’avvisaglia le prime grandi serrate degli esercizi di terza visione a partire dalla stagione 1968-69 (Contaldo, 1979: 45-46). Questo fenomeno si deve appunto non solo alla rivalità nei consumi mediali, ma anche un complessivo affinamento delle pratiche di esercizio del gusto individuale ma anche come un fattore determinante dal punto di vista identitario e sociale. Anche per questo, l’ovvietà con cui si accetta l’idea che un consumatore di film delle prime non sia anche un consumatore di film popolari andrebbe presa con le dovute cautele, specie se si considera la presenza d’immagini e temi erotici come un deterrente per molti avventori delle sale di provincia a frequentare i cinema di paese. Non è un caso, infatti, che proprio quello che a metà degli anni Sessanta veniva definito da Micciché come “film sexy”, ovvero il cosiddetto “film spogliarello”, costituiva un filone con maggiori riscontri nelle sale cittadine. Da questo punto di vista, in un periodo espansivo e di accrescimento della disponibilità economica, questo discrimine, a cui si collega quello di classe, può essere solo parzialmente preso come principale punto di osservazione rispetto alle dinamiche di formazione del gusto e delle evoluzioni delle pratiche di consumo degli anni Sessanta.

A questo aspetto occorre aggiungere fattori come l’effettiva dinamica di che portò alla sessualizzazione dei film e che vedeva i generi popolari in prima linea nella diffusione e ripetizione di modalità elaborate dai prototipi di successo. La ripetizione e diffusione di queste immagini era poi la conseguenza della progressiva perdita di centralità del cinema nel sistema mediale italiano (Ortoleva, 2009: 167-80). In questo scenario, la progressiva erotizzazione dei generi popolari contribuì a tamponare l’emorragia di pubblico non solamente nei circuiti di profondità, in quanto rispondeva in termini più generali alla necessità di competere con la diffusione della televisione e

del consumo mediale domestico, in ascesa in questo periodo. Da questa prospettiva va dunque valutata anche la successiva “deregulation” che portò alla liberalizzazione della pornografia, di cui la confluenza di forme *soft* e *hard core* nei generi popolari, specie negli anni Settanta, costituirà senza dubbio uno dei fenomeni più significativi (Ortoleva, 2009).⁶⁵ Il cinema popolare, infatti, contribuì a diffondere e consolidare attraverso la ripetizione e la standardizzazione, immaginari e temi erotici divenuti riconoscibili tra fasce via via più ampie di pubblico. In particolare, si può leggere l’erotismo come una di quelle formule che Pam Cook riconduce all’ “exploitation film’s schematic form”, che seppur appellandosi a pubblici “who are assumed to care little about style” (Cook, 2005: 46) che consente di utilizzare immagini erotiche e temi sessuali in quanto forme puramente spettacolari e a tratti sperimentali, capaci nel tempo di sedimentarsi nell’immaginario comune ed essere rielaborate anche dal cinema “di qualità”. Da questa prospettiva, una lettura del portato culturale e modernizzante del cinema popolare può essere più produttivo se valutato da una prospettiva di *gender*, rispetto alla sola considerazione della marginalità culturale.

Maggie Günsberg ha infatti letto in senso *omosociale* l’evoluzione della produzione di genere italiana:

In the 1960s the genres were infused by the increasingly popular erotic genre, or *sexy documentary* [...]. This development led to the eroticization of every genre in Italian cinema from around the mid-1960s onwards in the industry’s frantic efforts to recapture audiences [...]. This is an important consideration, particularly for the horror genre, already inherently sexual prior to any contemporary erotic overlay, as well as the *peplum*, *commedia all’italiana* and some spaghetti westerns. The market for erotica has always traditionally been male [...]. This raises the issue of

⁶⁵ Come Ortoleva stesso ricorda, la “liberalizzazione” della pornografia italiana è avvenuta più sotto il segno di una deregulation del settore che di una sua chiara definizione in termini legislativi, produttivi e commerciali. Da questo punto di vista, come hanno ricostruito Giovanna Maina e Federico Zecca, la produzione “para-pornografica” italiana negli anni Settanta prova da un lato il carattere sotterraneo e magmatico del processo, dall’altro la sua difficile collocazione nei confronti dell’evoluzione complessiva dello spettacolo cinematografico (Maina, Zecca, 2012).

audience composition in terms of gender, topography, class and viewing preferences (Günsberg: 2015, 12-13).

Questa evoluzione del pubblico cinematografico del dopoguerra verso una composizione quasi esclusivamente maschile spiega solo in parte il facile approdo a un tipo di erotizzazione dei film italiani (popolari e non) verso modalità mostrative modellate sul desiderio maschile eterosessuale. Chiaramente, questa conformazione dei pubblici si lega anche a fattori più complessi sul piano sociale e culturale che hanno permesso la sessualizzazione dei film, come la progressiva accettazione in termini generali dei discorsi pubblici e quindi socializzati sulla sessualità. Questo fenomeno, di per sé, privilegiò gli uomini, in quanto protagonisti della sfera pubblica e in quanto tali principali destinatari di una forma collettiva e socializzata di consumo mediale come il cinema (Fanchi, 2010). La conformazione prevalentemente maschile del pubblico cinematografico rendeva il cinema, anche quello popolare, una delle forme di socializzazione della sessualità più adatta alla definizione di modalità pubbliche di espressione del desiderio (normativo e normativizzante) maschile eterosessuale. Al contempo, come abbiamo già visto, domesticità, intimità e solitudine connotavano gran parte delle forme di consumo mediale femminile, quali la radio, la televisione e i periodici rosa (Garofalo, Missero, 2018). Questi ultimi, come si diceva, produssero delle forme parallele di socializzazione della sessualità ricondotte a una forma di cultura di massa specifica e ritenuta “bassa” come il rosa. In questo senso si può leggere anche la “sostituzione” progressiva dei generi “femminili” di successo degli anni Cinquanta con quelle “mascoline” degli anni Sessanta, sempre più modellate sulle direttrici dell’accrescimento spettacolare dell’erotismo - in funzione eterosessuale maschile - e della violenza. Di conseguenza, dalla valutazione di questo fenomeno dalla prospettiva dei consumi cinematografici, si verifica un curioso ribaltamento. Sino ad allora, i consumi culturali “poco qualificati” erano stati generalmente identificati con quelli femminili, a cui si attribuivano disimpegno ideologico, povertà estetica e di contenuti, spesso connessi ai caratteri tipici alla cultura rosa e delle forme ad essa associate. Il film popolare e i discorsi sessuali che incorporava parteciparono a una

conformazione della questione sessuale in un ambito di discussione prevalentemente omosociale: da un lato il cinema stava configurando forme erotismo “colto” e problematizzato, tipico del film d’autore o impegnato, dall’altro si diffondeva quell’erotismo semplificato, “per adolescenti foruncolosi”, come avrebbe detto Micciché che permeava il cinema popolare.

4.2. L’ampliamento dei consumi culturali: editoria, generi popolari e modernizzazione

Come si diceva, l’erosione sul piano “quantitativo” e “qualitativo” delle barriere del mostrabile operato dai generi popolari, agì in sinergia con una serie di trasformazioni nelle pratiche di consumo culturale e del tempo libero. Tra il 1958 e il 1968 la spesa per spettacoli e trattenimenti vari (sale da ballo, manifestazioni sportive) più che raddoppia, passando da 180,7 miliardi di lire a 390,9 (SIAE, 1968). Anche i consumi culturali, nel loro complesso, beneficiarono del medesimo trend positivo, che coinvolgeva tutte le fasce di consumatori. Dal 1965 al 1973 i possessori di libri in Italia aumentarono dal 35,6% al 57,4% (ISTAT), mentre la composizione della dieta mediale, già nel 1963, secondo una rilevazione dell’istituto statistico DOXA, si contraddistingueva per la prevalenza del consumo radiofonico e di settimanali e per il superamento di quello televisivo sulla frequenza agli spettacoli cinematografici (Luzzatto-Fegiz, 1966: 1331). Questi dati, per quanto parziali, segnalano come l’arricchimento delle possibilità d’impiego del tempo libero era strettamente legato a quello delle opportunità di consumo mediale. Quindi, la circolazione d’immagini e immaginari condivisi sui vari media agevolò il contatto con determinati discorsi sul sesso anche tra i non consumatori assidui di cinema. Il caso del cinema popolare non fa eccezione. Molte delle immagini erotiche e l’impiego di temi sessuali nelle trame di questi film erano conseguenza di una fitta interazione con l’editoria di consumo. In particolare, molte innovazioni sia tematiche che stilistiche della paraletteratura (fumetti, cineromanzi e fotoromanzi) influirono in modo evidente sul cinema di genere italiano. Gli albi di fumetti e fotoromanzi erano sempre un passo avanti

rispetto al cinema dal punto di vista della spregiudicatezza dell'erotismo, in quanto la stampa godeva – relativamente – di una maggiore libertà da parte dell'azione censoria.

Per fare un esempio, il filone del cosiddetto “gotico italiano”, per quanto di ridotta risonanza nel pubblico del nostro paese, rappresenta un caso piuttosto paradigmatico del fenomeno di convergenza e formulazione di un immaginario condiviso in vari ambiti della cultura popolare. Caratterizzatosi come filone eminentemente orientato all'esportazione, la nascita del “gotico italiano” si legò al successo dei film della britannica Hammer, consacrato dall'uscita di *Dracula, il vampiro* di Terence Fisher nel 1958. Convenzionalmente, la nascita del gotico nostrano si riconduce a *I vampiri* di Riccardo Freda del 1957, ma “l'invasione” e l'iconicità dei prodotti inglesi porterà di fatto gli italiani a produrre un numero rilevante di titoli solo dal 1960 (Venturini, 2014: 44). Da questo punto di vista, l'horror di quegli anni si può considerare come un filone principalmente di derivazione estera, come del resto molti altri casi italiani del decennio. Tuttavia, aldilà del prototipo di riferimento, il gotico italiano impiegava modalità produttive “industriali” orientate al risparmio e già consolidate, che prevedevano l'impiego di soluzioni originali dal punto di vista estetico e narrativo, grazie alla propensione alla duttilità e all'ibridazione tipica delle strutture dei generi (Venturini, 2014: 47). Alla prima ondata di horror nostrani coincise la traduzione e l'edizione in italiano di alcuni modelli letterari colti, come l'uscita per Longanesi del *Dracula* di Bram Stoker e le *Storie di fantasmi* pubblicate da Einaudi a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini (Pezzotta, 2014: 35-6). Poco dopo, nel 1962, nell'ambito dell'editoria tascabile, fece la sua comparsa la collana de “I Capolavori della Serie KKK. Classici dell'Orrore”, in un'operazione editoriale che può essere parzialmente paragonata a quella fantascientifica di “Urania” (Pezzotta, 2014: 35-6). Per quel che riguarda l'editoria periodica di consumo, negli stessi anni si ebbero i primi casi di “fotoromanzi del brivido” tra cui spicca “Malia” (1961), che riprendeva spesso storie e immagini di film appena usciti in sala. Sia gli albi dei fotoromanzi che le pellicole dichiaravano in molti casi di attingere a fonti letterarie vere o inventate, con cui effettivamente con cui sono evidenti i rapporti di reciproca influenza e ispirazione. A questi aspetti si aggiungeva la messa a punto di un

immaginario sadico, spesso scopertamente erotico e talvolta di derivazione propriamente sadiana, dovuta parzialmente alla circolazione delle prime edizioni italiane delle opere del Marchese negli anni immediatamente precedenti (Pezzotta, 2014: 45). Alle influenze “colte”, più o meno volute e ricercate, si sommava il fitto scambio tra formule narrative e stilistiche elaborate reciprocamente dalle forme popolari, sulla carta stampata e nelle sue forme cinematografiche, che valicavano spesso i confini del genere horror per approdare alla consueta ibridazione di forme generiche come il *noir*, la fantascienza e più tardi con il western. L'*horror gotico* finì per elaborare un immaginario sessuale frutto della combinazione di violenza ed erotismo, solo apparentemente conflittuale con la cornice narrativa tradizionalista e talvolta persino conservatrice delle trame, che frequentemente faceva rientrare l'eccesso in una cornice moralistica e punitiva. In particolare, la ricorrenza tematica del “mostruoso-femminile” si configurava in trame ambigualmente misogine, presenti nei film così come già nella paraletteratura (Venturini: 2014, 49; Günsberg, 2005: 43-4). La nascita del cosiddetto “fumetto nero”, con in testa “Diabolik” (1962), “Kriminal” (1964), “Fantax” (1964) e “Sadik” (1965) contribuì a stringere questo legame e allo sviluppo di un immaginario e di tematiche condivisi. Anche questi esempi dimostrano di essere in parte debitori alla riconoscibilità e influenza di forme cinematografiche, sia dal punto vista delle soluzioni estetiche e visive che sul piano narrativo. Le avventure dei nuovi anti-eroi del fumetto nero segnarono una fase di decisivo ammodernamento - e orientamento verso il pubblico maschile - degli albi illustrati, in particolare rispetto ai fotoromanzi e ai fumetti alla “Grand Hôtel” che sino ad allora avevano catalizzato il consumo popolare femminile. Anche da questo punto di vista è interessante notare come una forma tipica della cultura rosa fosse entrata in crisi negli anni Sessanta e fosse stata poi riassorbita nell'alveo del consumo culturale maschile. In ogni caso, questo tipo di pubblicazioni introducevano una formula di racconto più rapida, basata sulla ripetitività di strutture narrative e sulla preminenza del visivo rispetto alle parti scritte (Maina, 2011: 69-79; Spinazzola, 1995: 101-33). Nel giro di poco tempo, al fumetto nero si affiancò, o meglio si ibridò, quello erotico, grazie spesso all'adozione di formule narrative e stilistiche proprie del cinema di

genere e non solo. Un esempio di emblematico è “Killing. Fotostorie del brivido” nato nel 1966 da un’idea dell’editore Pino Ponzoni.⁶⁶ Killing era un anti eroe mascherato da scheletro, un omicida aiutato nelle sue imprese dalla sua amante Dana. Il ruolo di Killing era interpretato dall’attore Rosario Borelli, già interprete di ruoli secondari e minori in film come *Cantando sotto le stelle* (Marino Girolami, 1956), *Rocco e i suoi fratelli* e poi negli anni Settanta in pellicole di genere come *La mano spietata della legge* (Mario Gariazzo, 1973), *Il poliziotto è marcio* (Fernando Di Leo, 1974). Le storie, che presentavano una notevole dose di erotismo per i canoni dell’epoca, erano confezionate attraverso una regia di qualità cinematografica, con notevoli cambi di angolazione delle fotografie, che rendevano gli albi di “Killing” più ricercati dal punto di vista stilistico rispetto a prodotti più a basso costo. Dal personaggio di Killing presto derivò una serie di film turca, “Kilink” (1967), mentre il fotoromanzo venne esportato anche in Francia e in altri paesi europei.⁶⁷ Il successo di “Killing” si doveva dunque a un personaggio in linea con le innovazioni del fumetto nero ma anche con gli sviluppi della produzione dei film genere, in storie infarcite di un erotismo sadico e perverso per molti versi simile a quello dell’*horror* gotico ma reso più estremo dal ricorso esplicito a immagini vietate sul grande schermo. Infatti, il ricorso di alcune marche cinematografiche garantiva a “Killing” una ricercatezza stilistica, a cui corrispondeva un costo relativamente maggiore rispetto ad altri albi, e che consentiva, inoltre, la riproposizione di un immaginario erotico inedito e moderno, in parte reso già riconoscibile in altri ambiti della produzione di genere popolare. Dalla seconda metà del decennio, i prestiti tra stampa e film popolari s’intensificarono proprio all’insegna dell’accrescimento della componente erotica. Un esempio interessante è quello dei cinefotoromanzi erotici come “Cinesex” (1969), moltiplicatisi sul finire del decennio. Queste pubblicazioni traevano vantaggio dalla relativa “libertà di nudo”

⁶⁶ Ponzoni, con Pietro Granelli, era anche editore della popolare collana di fantascienza “I romanzi del cosmo”. Gli albi di “Killing” erano sceneggiati da Luigi Naviglio, autore di fantascienza sotto diversi pseudonimi.

⁶⁷ La serie Kilink conta su tre titoli: *Kilink istanbul'da* (t.i.: *Kilink a Istanbul*, Yilmaz Atadeniz, 1967), *Kilink Uçan Adama Karsi* (*Kilink, Strip and Kill*, Yilmaz Atadeniz, 1967), *Kilink soy ve öldür* (Yilmaz Atadeniz, 1967).

ottenuta recentemente dalla carta stampata per pubblicare le versioni “hard” di film erotici e in genere a basso costo passati sul grande schermo. Queste pubblicazioni erano versioni a basso costo dei nuovi periodici erotici patinati “Men” e “Playman”, a cui aggiungevano, come principale elemento d’attrazione per i lettori, i cinefotoromanzi.⁶⁸ Rispetto quindi alle pubblicazioni di attualità “per soli uomini”, i cinefotoromanzi erano diretti a un pubblico “meno qualificato” e continuavano a proporre, così come i fumetti, un immaginario erotico d’evasione, spesso di derivazione cinematografica, apparentemente non problematico e sconnesso “dalla contemporaneità”. Tuttavia, come ha scritto Giovanna Maina,

si trattava di un processo di elisione del “moderno” soltanto parziale, dato che il contesto socio-culturale di appartenenza dei lettori di tali prodotti trovava il modo di penetrare tra le maglie [...] delle gabbie generiche. L’aspetto più eclatante di questo “recupero del presente” stava innanzitutto nell’ammiccamento [...] all’immaginario divistico popolare, sulla base del quale venivano creati i protagonisti di queste serie [...]. Ma è soprattutto nell’atteggiamento e nel comportamento, quello sì presentato come “moderno” e spregiudicato, delle protagoniste di queste storie che si potevano ravvisare le più interessanti infiltrazioni, nel fumetto per adulti, di alcuni temi che erano all’ordine del giorno nell’Italia a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta (Maina, 2011: 78-9).

Come vedremo nel paragrafo dedicato agli *spy movies* all’italiana, nella “maschilizzazione” della produzione di genere, portò i personaggi femminili, così come era accaduto nell’*horror gotico*, a divenire i emblemi della modernità. Anche in questo caso, come in quello de *La donna del mondo*, la modernità si sovrappone a modelli di femminilità dalla sessualità disinvolta e consapevole e spregiudicata, a cui si sommava, nei casi di molti personaggi femminili dei film popolari, l’adozione di

⁶⁸ Il 1966 vide infatti la comparsa delle prime divise per soli uomini, come “Men”, derivate dal prototipo americano di “Playboy” (Maina, 2012; Peppino Ortoleva, 2009: 182-3; Passavini, 2016). Di questo fenomeno si parlerà più dettagliatamente nel capitolo cinque.

comportamenti e abitudini maschili. Questi semplici elementi contribuirono non solo alla sessualizzazione degli immaginari, ma anche a far circolare un'immagine della donna più spregiudicata, che nei film popolari molto spesso era priva dei contorni morali che spesso circondavano simili personaggi in altri tipi di film.

4. 3. “Avventure internazionali”: su alcuni aspetti produttivi dei film di genere italiani

La moltiplicazione delle possibilità di consumo mediale interessò, come si è intuito, anche i pubblici marginali, e il carattere cosmopolita assunto dalle industrie culturali in questi anni contribuì alla sprovincializzazione dell'immaginario sessuale. L'erotismo, infatti, costituì un'importante ancora di salvataggio dal punto di vista commerciale per prodotti che altrimenti sarebbero stati costretti a una più rapida marginalizzazione. Questo fenomeno riguardò non solo la stampa periodica ma anche il cinema. Esso infatti rifletteva non solo importanti modificazioni sociali e culturali in corso, ma anche una progressiva internazionalizzazione delle industrie culturali italiane. Al netto delle polemiche attorno alla polverizzazione industriale e alla bassa qualità della produzione nazionale, i film italiani guadagnarono quote di mercato per tutti gli anni Sessanta, in particolare a scapito delle produzioni statunitensi, con il sorpasso avvenuto nel 1962 nei confronti dei competitori hollywoodiani (Provenzano, 2002). Questo fenomeno si produsse grazie al concorso di numerosi fattori, tra i quali il cambio di strategia dei produttori americani ha avuto certamente un peso importante. Le major statunitensi, alle prese con la crisi dello *studio system*, iniziarono a privilegiare in Italia, come altrove, il controllo della distribuzione rispetto all'investimento nella produzione (Corsi, 2001: 80-90).⁶⁹ Sul lungo termine, il ridotto afflusso di capitali americani nella produzione europea produsse delle conseguenze per le cinematografie nazionali. Tuttavia, per il periodo di nostro interesse, l'aumento progressivo della coproduzioni europee rappresentò una risposta piuttosto efficace. Per quel che riguarda i generi di profondità, il ricorso a questa formula portò, nel caso italiano, alla messa a punto di un tipo di produzione

⁶⁹ Barbara Corsi, *Per qualche... op. cit.*, pp. 80-90.

standardizzata e di tipo industriale votata all'esportazione. Per tutti gli anni Sessanta, infatti, i generi popolari continuarono a puntare sia al mercato nazionale di profondità che a quello estero, europeo e americano. In questo senso, risulta paradigmatico il caso de *Le fatiche di Ercole* di Pietro Francisci (1958), film che aprì l'età d'oro dei generi popolari italiani, sotto il segno dell'internazionalizzazione. Gran parte del suo straordinario successo si doveva al circuito di profondità, che registrava, per altro, una rinnovata vitalità. A questo si aggiunse lo straordinario riscontro oltreoceano, ottenuto grazie alla campagna di marketing lanciata dal distributore americano Joseph E. Levine.⁷⁰ Questa svolta rappresentò un tappa essenziale nella progressiva modernizzazione dell'industria cinematografica del nostro paese, in linea con la relativa tendenza all'espansione globale delle industrie dell'intrattenimento nel loro complesso. Proprio a partire dal film di Francisci, la produzione di genere iniziò ad essere confezionata in funzione di alcuni caratteri di esportabilità, cercando sì di rispondere alla domanda interna di profondità, ma tentando di puntare sempre di più su un pubblico internazionale vasto e culturalmente eterogeneo. D'altronde, il processo che portò il *peplum* ad assumere queste caratteristiche ha radici proprio nel mutato atteggiamento dei produttori italiani nei confronti della concorrenza americana. Dagli anni Cinquanta l'arrivo in Italia delle *runaway productions* statunitensi con grandi *kolossal* come *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951) spinse alla rinascita del genere mitologico, che nel nostro paese poteva contare su una lunga tradizione sin dagli anni del muto. Fu proprio l'impatto delle *runaway productions* a portare l'industria italiana ad abbandonare un generico atteggiamento di "passività" verso le *majors* per iniziare invece una serie di collaborazioni all'insegna del film mitologico (Di Chiara: 2016: 52-4). Film come *Ulisse* (1954) di Mario Camerini, con protagonista Kirk Douglas e *Attila* (1954) di Francisci sono esempi di questa fase preliminare, che precede la codificazione del *peplum* come genere di profondità, che segnalano la presenza di marche produttive sviluppate dall'industria italiana in prodotti intenzionalmente nati per la destinazione al mercato estero. Rispetto a questi esempi,

⁷⁰ Levine aveva pensato per la prima volta ad una campagna pubblicitaria del film nelle televisioni americane (Newman, 1986: 21; Della Casa, 2001: 41-42).

Le fatiche di Ercole marcava una novità proprio per il modo in cui alcuni aspetti della cultura produttiva italiana erano riusciti a coniugare il risparmio di risorse all'*appeal* internazionale del genere mitologico. L'ingaggio del culturista Steve Reeves per il ruolo di Ercole è piuttosto esemplificativa di questa tendenza. Vincitore dell'ultima edizione di Mister Universo, il suo ingaggio era comunque decisamente contenuto rispetto a quello di star hollywoodiane come Douglas, ma permetteva comunque di sfruttare quell'impressione di "esotismo" che trasmetteva sul pubblico italiano il suo corpo, le cui caratteristiche erano totalmente estranee alla mascolinità degli attori italiani. Allo stesso tempo, questo aspetto mimetizzava l'origine italiana della produzione e garantiva quindi maggiore appeal sia all'estero che nel mercato interno. Non essendo il protagonista un attore, il copione prevedeva poche battute per Reeves, in modo da consentire alla qualità visiva spettacolare della sua massa muscolare di assumere il ruolo principale nel film. A questo si sommava l'abbondanza di effetti speciali, costumi e coreografie, che erano frutto del felice sodalizio creativo di due grandi "artigiani", il regista Francisci, appunto, e il direttore della fotografia Mario Bava. La sceneggiatura era invece di Ennio De Concini, i cui metodi di scrittura "industriali e standardizzati" diventarono di lì a breve paradigmatici della tendenza alla produzione in serie inauguratasi nel cinema italiano (Uva, 2017). Tutti questi aspetti concorsero alla codificazione del *peplum* come genere a basso costo, formulato sulla base di

una struttura standard replicabile quasi all'infinito da più case di produzione allo stesso momento, un mercato di profondità [...] che sembra continuare a fornire alti incassi sul lungo periodo, ma soprattutto la presenza di distributori americani pronti ad acquistare i film a scatola chiusa e a prezzi forfettari (Di Chiara, 2016: 57).

Queste caratteristiche rappresentarono, come si diceva, un'innovazione e un assestamento della produzione italiana in relazione alle modificazioni della domanda e dello scenario concorrenziale contemporaneo. In sostanza, a partire da quel

precedente, le case di produzione italiane misero a punto un modo di produzione di tipo industriale ottenuto attraverso la previsione dei costi data da soluzioni creative e produttive standardizzate, che puntavano anche su un relativo aggiornamento tecnologico.⁷¹ La prevedibilità dei costi, infatti, era ottenuta grazie a quell’“arte del risparmio” che ha reso celebre l’industria cinematografica nostrana nei decenni successivi, e che le consentì proprio negli anni Sessanta di divenire la seconda al mondo, subito dietro agli Stati Uniti.⁷² L’ottimizzazione delle risorse si basava su alcuni fattori cruciali: il primo era l’abbattimento degli ingaggi degli attori, privilegiando volti non noti e utilizzando attori più affermati per parti secondarie; il secondo era il riciclo del girato, dei costumi e delle scenografie; il terzo la razionalizzazione dell’uso delle location. Le pratiche di riutilizzo, in particolare, oltre a garantire un effettivo risparmio economico, consolidavano le strutture e la riconoscibilità del genere/filone in quanto tale, attraverso la ripetizione di effetti visivi e formule che “abituavano l’occhio” del pubblico. Ma non solo, “l’esibizione metacinematografica delle componenti produttive” certificava anche la “qualità” del film, fondata eminentemente su fattori spettacolari esportabili e traducibili in altri contesti nazionali (Venturini, 2005: 148). La centralità data agli elementi visivi e spettacolari, come l’erotismo, favoriva a sua volta il processo di serializzazione narrativa, oltre alla già menzionata ibridazione di generi diversi, che in qualche modo segnalava il passaggio da un filone di successo a un altro, come i casi di *Maciste contro il vampiro* (Sergio Corbucci, 1961), *Sandok, il Maciste nella giungla* (Umberto Lenzi, 1964), o casi di peplum e altre saghe in costume, come *Gli invasori* (Mario Bava, 1961) e *Maciste contro Zorro* (Umberto Lenzi, 1963). In alcuni casi, come quello del gotico, interi filoni vennero concepiti a partire da modelli stranieri (i film della Hammer) prevalentemente ai fini dell’esportazione (Di Chiara, 2009). Anche la relativa modularità narrativa dei generi popolari costituiva uno dei caratteri di esportabilità che ne permettevano la circolazione sia in Europa che Oltreoceano. Per quel che riguarda i pubblici europei, il ricorso alla co-produzione agevolò la codificazione di

⁷¹ Come nel caso del *peplum*, l’utilizzo “d’obbligo” del formato panoramico e del technicolor (Di Chiara, 2016).

⁷² Su questo si rimanda a Manzoli, Pescatore, 2005.

formule narrative capaci di attingere al vasto repertorio di temi e storie del genere fantastico e d'avventura del vecchio continente (Bergfelder, 2000). In particolare, ebbero nuova vita temi, figure e personaggi che avevano a lungo popolato i film europei della prima metà del secolo, che a loro volta impiegavano in molti casi modelli provenienti dal cinema muto come Fantômas o, appunto, i forzuti italiani. In altri casi, anche quando i prototipi erano anglo-americani, come per esempio gli *spy-movies* bondiani, la conformazione caratteriale dell'eroe e dei *villains* veniva ricalcata su formule generiche continentali pre-esistenti. A questo si aggiunge la “capitalizzazione della differenza” della nazionalità delle truppe e della produzione (Bergfelder, 2000: 139-40). Un caso piuttosto esemplificativo in questo senso è il *giallo* italiano, anch'esso essenzialmente frutto di co-produzioni europee (in particolare italo-francesi), in cui la proposta di un immaginario cosmopolita fondato sul consumo, codificava le specificità nazionali in modo elastico, in funzione dell'attrazione spettacolare del genere.⁷³ Infatti, più in generale, come ha scritto Francesco Di Chiara:

i prodotti di genere degli anni Sessanta, visti dalla prospettiva dell'*ImpersoNation* di Elsaesser, mettono in scena un'identità composita e molto complessa [...]. In primo luogo, tendono ad assumere tante identità differenti quante sono le nazioni coinvolte [nella co-produzione], al fine di godere contemporaneamente dei benefici statali offerti da ciascuna. In secondo luogo, nei confronti del pubblico nazionale o comunque europeo, questi film hanno spesso la tendenza a mascherare la propria origine, come dimostra il frequente ricorso a pseudonimi di matrice nordamericana. In terzo luogo, nei confronti del pubblico d'oltreoceano, i prodotti di genere europei tendono viceversa a enfatizzare la propria matrice culturale europea e a creare una sorta di identità comune a beneficio dello sguardo dello spettatore nordamericano (Di Chiara, 2012: 53).

⁷³ Stefano Baschiera, Francesco Di Chiara, *Once Upon a Time in Italy. Transnational Features of Genre Production, 1960s-1970s*, “Film International”, vol.8, n.6, 2011 pp. 30-39.

La circolazione sul mercato americano, va poi inquadrata in un contesto d'oltreoceano piuttosto complesso. Da un lato si era creato un vuoto lasciato dall'arretramento della produzione *exploitation* autoctona dalla fine degli anni Cinquanta (Schaefer, 1999; Lewis, 2000: 195-208), dall'altro il cinema europeo godeva di un appeal "del proibito", molto spesso legato ad alcuni esempi d'autore come ad esempio *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, *Blow Up* di Antonioni e diversi film di Ingmar Bergman (Lewis, 2000: 97-105; 143-56). Questi film, infatti, trattavano temi e mostravano immagini banditi dai criteri di autoregolamentazione del *production code* hollywoodiano (Lewis, 2000; Church, 2014: 106-43). Quest'ultimo punto sottolinea ancora una volta la sinergia tra generi popolari e cinema d'autore nell'erosione delle soglie di "mostrabilità", ma anche come certe rappresentazioni della sessualità entrarono a far parte del cinema nazionale italiano attraverso l'assimilazione di codici espressivi importati dall'estero per favorire la circolazione fuori dai confini italiani. Un caso simile è l'interesse crescente del pubblico statunitense nei confronti dei film *sexploitation* provenienti dal nord Europa, in particolare dalla Svezia, sotto l'influsso dell'immissione nel circuito *art house* di film scandinavi. Il fenomeno era legato alla reputazione permissiva attribuita a quelle nazioni, che soppiantò la precedente "fama" della Francia come set ideale per avventure sessuali proibite. Sino ai primi anni Sessanta, l'importazione di *travelogues* ambientati nei locali notturni parigini, ma anche la produzione americana di *sexploitation* li girati, aveva alimentato quella fantasia (Schaefer, 2014: 208-13). Nel giro di pochi anni, però, il permissivismo nordico si era radicato nell'immaginario statunitense come una "laissez-faire attitude toward sexual morality promoted by a permissive government", in altre parole, come il prodotto della socialdemocrazia e del welfare state e del loro programma di promozione dei bisogni naturali dei cittadini (Schaefer, 2014: 213). L'opinione pubblica americana guardava agli svedesi come a un popolo promiscuo e meno virtuoso moralmente ma allo stesso tempo era attratta dall'utopia di libertà a cui il permissivismo sessuale alludeva. Medesime istanze iniziarono a circolare anche nel contesto italiano, cementando l'immagine diffusa della libertà sessuale scandinava che già circolava nelle commedie di costume (*Le svedesi*, Gian Luigi Polidoro, 1960; *Il diavolo*, Gian Luigi

Polidoro, 1963) e poi nei film *sexploitation* come *Svezia inferno paradiso* (Luigi Scattini, 1968) e *L'isola delle svedesi* (Silvio Amadio, 1969), che capitalizzavano lo stesso ideale della “sexy nation” nel nostro paese. Appare dunque evidente come la permeabilità e duttilità dei film di genere fosse favorita dalla loro circolazione internazionale e abbia agevolato la formazione d’immaginari e stereotipi culturali, anche dal punto di vista delle costruzioni di genere e della sessualità, capaci di rispondere alle esigenze di pubblici di culture diverse. La provenienza culturale di questi film risultava ibrida ma allo stesso tempo comportava nei paesi dove venivano distribuiti una ricezione diversa, che rispondeva alla specificità di quei contesti culturali. Questo aspetto cosmopolita del film popolare si può leggere come una risposta “escapista” alle ansie del periodo della ricostruzione e al clima della Guerra Fredda prodotto dalla cultura di massa di quegli anni. I generi popolari, in quanto prodotti di puro intrattenimento, esprimevano nel loro complesso quello che Richard Dyer ha definito il carattere utopico dell’*entertainment* (Dyer, 2002). Dai muscoli di maciste, alla classe abbiente e cosmopolita dei *gialli*, sino alla mascolinità degli agenti segreti degli *spy movies*, il mondo costruito dai generi popolari forniva soluzioni utopiche a problemi e esigenze concreti nella società contemporanea. In quanto generi dell’intrattenimento, basati sulla ripetizione e la standardizzazione di immagini e modelli narrativi, queste pellicole rispondevano alle nuove criticità portate dal capitalismo e dalla globalizzazione dei consumi fornendo alternative date dal capitalismo stesso. Da questo punto di vista, l’eclettismo e l’ibridismo dei generi popolari è stato capace di adeguare le sue risposte alle necessità e al gusto di un pubblico marginale ma che iniziava a rapportarsi con la modernità proprio attraverso i consumi e il desiderio di collocarsi in un mondo cosmopolita a cui anche la provincia in qualche modo iniziava a rapportarsi. Allo stesso tempo, risulta chiaro come la sessualità fosse parte di quelle ansie e che questi film rappresentassero anche delle utopie sessuali, e in quanto tali individuavano nel tema della sessualità uno degli ambiti cruciali per i cambiamenti in corso nelle società Occidentali.

4. 4. Eurospy: un filone in bilico tra provincia ed Europa

Come altri generi popolari, il filone *spy* prese piede in Italia grazie al concomitante successo di opere letterarie e filmiche, per lo più straniere. A partire dal 1964, con l'uscita di *Agente 007 - Missione Goldfinger* (Guy Hamilton), il successo del ciclo di film di James Bond sancì l'inizio della *bond mania* in tutta la penisola.⁷⁴ La serie di film ispirata ai racconti di Ian Fleming segnò un momento di rinnovamento per il genere spionistico, che aveva già trovato una sua fisionomia a partire dal dopoguerra e in particolare dagli anni Cinquanta. Tuttavia, la nascita di un vero e proprio filone di *spy movies* su scala europea, sia dal punto di vista produttivo che del consolidamento di schemi narrativi e spettacolari si ebbe solo con l'esplosione del "fenomeno Bond". Per circa un paio di stagioni, infatti, le sale europee programmarono un considerevole numero di film frutto di co-produzioni prevalentemente italiane con Francia, Germania e Spagna. Correntemente conosciuto come *eurospy*, questo filone ebbe un riscontro relativamente tiepido nel pubblico italiano, che aveva comunque premiato al botteghino i film di 007 al pari degli altri paesi del vecchio continente. Lo *spy europeo*, per lo più prodotto da nazioni come la Francia, la Germania e l'Italia, s'ispirava come altri filoni del periodo a un prototipo anglo-americano, ma non riuscì mai d'affermarsi sul mercato italiano con la stessa decisione del contemporaneo *spaghetti western* né ad avvicinarsi al successo del modello di partenza. Le motivazioni risiedono principalmente nella mancanza di peculiarità estetiche e narrative delle serie derivate rispetto alla celebre serie anglofona. In un articolo comparso su "Borsa Film", emblematicamente intitolato *Senza infamia e senza lode*, Alessandro Ferrà spiegava il fenomeno in questi termini:

I film di spionaggio hanno iniziato il loro exploit in Inghilterra con la realizzazione della serie 007 [...] I francesi e gli italiani che si sono avvalsi dei romanzi di Jean Bruce non hanno trovato l'attore né hanno investito i capitali e profuso i mezzi degli anglo-americani (Ferrà, 1966b).⁷⁵

⁷⁴Nella stagione 1964-1965 *Agente 007 - Missione Goldfinger* incassò 1 miliardo e 87 milioni, risultato superato nella stagione seguente da *Agente 007 - Thunderball (Operazione tuono)* di Thomas Young con 1 miliardo e 430 milioni, segnalando il crescente interesse per la serie. Questi dati, però si riferiscono al solo circuito delle prime visioni (Ferrà, 1966b).

⁷⁵Ferrà si riferisce alla serie di film dell'agente OSS - 117.

In sostanza, i riscontri tiepidi di questi film erano dovuti alla scarsità di risorse, ma soprattutto alla mancanza di una personalità attoriale carismatica, fattore che aveva costituito, per altro, una delle grandi innovazioni di *007*, grazie alla personalità divistica di Sean Connery. Tuttavia, per quanto i film *eurospy* ricalcassero in molti casi in maniera mimetica il prototipo di partenza, ci sono buone ragioni per ritenere che il pubblico riconoscesse e valutasse le differenze anche tra le diverse serie a basso costo, che comunque tentavano, seppur attraverso modalità a basso costo, di distinguersi sul mercato rispetto alle altre.⁷⁶

Infatti, il genere spionistico, come si diceva, era già in circolazione in Francia e Germania sin dagli anni Cinquanta, presentandosi come un'ibridazione tra *crime* e *noir*. Proprio nel corso di quel decennio iniziò a impiegare nelle proprie storie elementi retorici tipici della propaganda della Guerra Fredda, elemento che sarebbe poi divenuto peculiare del filone nel decennio seguente (Blake, Deal, 2009: 9). Un caso esemplare è quello dei film dell'agente segreto Hubert Bonisseur, nome in codice OS 117, un personaggio tratto dall'omonima serie di romanzi nata nel 1949 dalla penna di Jean Bruce. Nel 1963 questa contava ben 87 titoli, usciti anche in Italia per i tipi di Arnoldo Mondadori. Il primo esempio della serie cinematografica si data al 1956 con *OSS 117 non è morto*, per la regia di Jean Sacha. Il film ha anticipato l'omonima serie continuata negli anni Sessanta, e che ebbe, come si diceva, una certa risonanza anche in Italia, per via della partecipazione d'impresie italiane nella loro produzione. Come scrisse Alessandro Ferrau, però, l'andamento sul mercato italiano appariva piuttosto scostante e ondivago, e non rispettava alcuna previsione di risultato connessa alla riconoscibilità delle serie:

OSS 117 Segretissimo [è un] film di spionaggio tratto da uno degli autori più famosi di questo genere, Jean Bruce. L'incasso della pellicola (che si sta riprendendo molto lentamente sotto la spinta delle altre produzioni tratte

⁷⁶Un discorso diverso riguarda ovviamente quei cicli a bassissimo costo che contano su un o due titoli, spesso frutto di operazioni meramente speculative, e che costituiscono comunque uno dei caratteri peculiari dello sviluppo (e dell'esaurimento) dei filoni popolari.

dai romanzi di Jean Bruce) comunque rimane molto modesto lo stesso. 263 milioni e mezzo. Invece il secondo film della “serie OSS 117”: *OSS 117 minaccia a Bangkok* si trova già a quota 555 milioni con uno sbalzo di quasi 300 milioni, che aumenterà (Ferraù, 1966a).

Un caso simile, sempre francese, è quello dei film ispirati alla serie di romanzi con protagonista Lemmy Caution, personaggio delle *spy novels* di Peter Cheyney, e interpretato sul grande schermo da Eddie Constantine. In Germania Ovest, intanto, dalla fine degli Cinquanta, si era sviluppato il cosiddetto filone dei *Krimi films*, tratto dai racconti del britannico Edgar Wallace, e che divenne il prodotto di punta della casa di produzione a basso costo Rialto films, che acquisì l'esclusiva per l'adattamento delle opere di Wallace (Bergfelder, 2005: 138-61). Negli stessi anni, sempre in Germania, la casa di produzione CCC ridiede vita al personaggio del dottor Mabuse, sulla spinta del film di Fritz Lang *Il diabolico dottor Mabuse*, ma soprattutto del successo dei *Krimi*, di cui cercava di emulare struttura narrativa e qualità spettacolari (Bergfelder, 2005: 151-2). Anche in questi casi, precedenti all'*exploit* bondiano, l'ibridazione dei generi rappresenta un fattore determinante per la creazione di strutture narrative e formule spettacolari riconoscibili e di appeal per il pubblico. Man mano che i cicli si addentravano negli anni Sessanta, il ricorso a modalità produttive internazionali sancì la partecipazione sempre più frequente di italiani e spagnoli. Allo stesso modo, la necessità di trovare *location* esotiche a basso costo portò alla partecipazione di produzioni extraeuropee, spesso attraverso le proprie agenzie di promozione turistica (Bergfelder, 2005: 215).

L'ispirazione alla letteratura di consumo giocava un ruolo determinante per rendere riconoscibili le serie dal pubblico. Ad esempio, nel caso dei film tratti dai libri di Wallace, la Rialto aveva messo a punto strategie per garantire la riconoscibilità di quel ciclo tra gli spettatori. Queste si basavano principalmente sulla ripetitività della struttura narrativa e su alcuni pattern stilistici, come ad esempio la ricorrenza di una scena iniziale prima dei titoli di coda (Bergfelder, 2005: 153). Infine, come nel caso di altri filoni, specie nella sua fase di esaurimento, anche lo *spy* “internazionale”

sviluppara delle forme di autoreferenzialità parodistica, che giocavano sulla familiarità del pubblico con le sue strutture narrative e spettacolari (Bergfelder, 2005: 153).

Nel nostro paese, tuttavia, non esisteva una forte tradizione autoctona di letteratura “spionistica”, né vi furono simili sviluppi in ambito cinematografico negli anni Cinquanta. Risulta quindi evidente come l’interesse per il filone spionistico da parte dei produttori italiani era prevalentemente di tipo speculativo, come nel caso del già citato caso del gotico. Nonostante ciò, la riduzione del filone a una copia della celebre serie tratta dai libri di Fleming e un’impresa meramente economica costituisce una semplificazione. Certamente l’intervento italiano spesso era ridotto all’investimento di capitali e al consueto impiego di modalità produttive (a basso costo) tipiche della produzione di genere nostrana. Tuttavia, dalla valutazione del complesso dei titoli che compongono il filone, il ruolo di produttori e maestranze nostrane risulta soverchiante dal punto di vista quantitativo rispetto alle produzioni di altri paesi. Esemplare in questo senso è la serie di sette film con protagonista il Kommissar X (1965-1972), nata dall’omonima serie di *pulp crime novels* firmata da Bert F. Island (il cui vero nome era Paul Alfred Mueller) e che poteva contare su più di 600 titoli. L’apporto italiano nei film del Kommissar X è notevole, non solo dal punto di vista dell’investimento economico, ma anche da quello creativo. La regia, in quasi tutti i casi, è di Gianfranco Parolini, sotto lo pseudonimo di Franz Kramer, mentre il ruolo di protagonista è interpretato da Luciano Stella, aka Tony Kendall, così come le sceneggiature vennero affidate, a Giovanni Simonelli che collaborò con colleghi tedeschi e austriaci. Tutti e tre erano professionisti di lungo corso nella produzione di genere italiana di cui evidentemente esportavano la cultura produttiva nell’ambito di truppe sovranazionali. D’altronde, l’utilizzo strategico degli pseudonimi, come per gli *spaghetti western*, era dovuto alla necessità di “autenticizzare” la genuinità della provenienza nazionale di prodotti nati per un pubblico culturalmente differenziato. Benché distribuiti anche in Italia, i film del Kommissar X riscossero un successo degno di nota solo nel mercato germanofono. Questo fatto segnala come gli interessi produttivi italiani continuassero a dirigersi consapevolmente verso mercati esteri,

specie quando il filone si presentava scarsamente radicato nella cultura cinematografica nazionale.

Le cifre, comunque, parlano chiaro. Su 152 *eurospy* prodotti tra il 1959 e il 1968, i film di nazionalità italiana o in regime di coproduzione con partecipazione italiana sono 92 contro 60 esito di collaborazioni tra altri paesi, senza alcun intervento italiano.⁷⁷ A segnalare invece la penetrazione del filone nel circuito di profondità vi sono i dati sugli incassi rilevati da Alessandro Ferrau, che stila una classifica comparativa tra la graduatoria delle prime visioni e quella sul totale del territorio nazionale (Ferrau, 1967a). La circolazione degli *spy* nelle prime risulta tutt'altro che trascurabile. Ferrau nel dicembre 1965 ne conta ben 18, di cui 14 italiani (comprese co-produzioni), di cui tuttavia solo quattro superano i 50 milioni d'incasso, soglia che il giornalista ha posto "per considerare un film di un certo successo commerciale" (Ferrau, 1965). Questo portò evidentemente al graduale spostamento delle uscite nel solo circuito di profondità, dovuto appunto alla progressiva inflazione del filone con pellicole a bassissimo costo (Ferrau, 1965). La produzione parodistica, invece, con esempi come *002 Agenti Segretissimi* (Lucio Fulci, 1964) con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia ma anche con il successivo (1965) *James Tont Operazione U. N. O.* di Bruno Corbucci e Giovanni Grimaldi con Lando Buzzanca del 1965, si segnalano tra i migliori risultati ottenuti in Italia da film in qualche modo riconducibili al filone (Ferrau, 1965). Questo si deve evidentemente "all'italianizzazione" del genere che la parodia operava utilizzando attori comici italiani di successo e ibridandosi con la commedia. Dalla verifica della percentuale d'incidenza degli incassi nelle prime visioni si evince che gli esempi parodistici, considerabili per molti versi a sé stanti rispetto agli *eurospy* veri e propri, condividevano comunque con il filone il medesimo settore di pubblico. Per il periodo che va dall'agosto 1964 al luglio 1965, sul totale degli incassi di *002 Agenti Segretissimi* (1.010.973.000) le prime visioni incidono solo per il 12,5%.

⁷⁷ I dati sulla nazionalità dei film sono stati tratti dall'incrocio di più fonti, che talvolta hanno prodotto esiti discordanti: Ferrau, Caserta, 1958-1968; Blake, Deal, 2009; Giusti, 2010; Magni, 2010. L'ampliamento cronologico al decennio evidenzia è giustificato da un lato dalla tesi che il genere spionistico pre-esista al successo di *Goldfinger*, come già motivato in precedenza, dall'altro per evidenziare l'andamento della produzione e la sua genesi seguendo la nascita, la maturazione e l'esaurimento fisiologico del filone.

Una percentuale simile è quella registrata da *OSS 117 Minaccia a Bangkok* (André Hunebelle, 1964), che su un totale di 634.679.000 di lire, vede un'incidenza degli incassi delle sale di prima per appena il 12,8% (Ferraù, 1967a). Nel suo complesso, tutta la produzione di genere registra un comportamento simile, persino nel caso del campione di stagione *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964), che rispetto alla seconda posizione di *Matrimonio all'italiana* (Vittorio De Sica, 1964) vede una percentuale d'incidenza delle prime visioni sul totale degli incassi praticamente dimezzata (23,8% contro 40, 7%) (Ferraù, 1967a). Da questo punto di vista è interessante riscontrare come il *mondo movie* a relativo basso costo *Le schiave esistono ancora* (Maleno Malenotti, Roberto Malenotti e Folco Quilici, 1964) abbia un comportamento decisamente migliore nelle prime visioni rispetto al resto del circuito (Ferraù, 1967a). Infatti, insieme alle commedie di costume, che realizzano quasi sempre nelle prime visioni oltre il 40% dei loro incassi, i *mondo movies* e *shockumentaries* erano tra i film che impiegavano le tipologie di rappresentazione più esplicita e "realistica" dell'erotismo nel panorama cinematografico dell'epoca e sono entrambi generi con un andamento economico più favorevole nelle sale cittadine più costose. Questi dati indicano non solo la crescente incidenza del circuito delle prime sul complesso degli incassi dei film (salvo rari casi come quello di *Per un pugno di dollari*), ma anche l'importanza del genere nel codificare determinati comportamenti di consumo. A questi corrispondeva di conseguenza un modo di rappresentazione dell'erotismo altrettanto ricalcato sulle aspettative di pubblici differenziati. Tenuta presente la vocazione all'esportazione del genere *spy* e l'andamento sul mercato italiano, l'evidente erotizzazione del genere, comparabile a quella descritta nel paragrafo precedente di fumetti e pubblicazioni di consumo, costringono a considerare la differenziazione nelle modalità di ricezione e percezione dell'erotismo anche dalla prospettiva della qualità spettacolare, del genere e della considerazione culturale del film. Un fattore determinante risiede nella componente fantastica del filone. Come abbiamo già ricordato, l'enfasi su elementi visivi spettacolari e l'utilizzo di formule narrative e temi provenienti dal passato rendevano i film popolari molto distanti dalla adesione alla contemporaneità al centro delle preoccupazioni estetiche e

ideologiche delle varie *nouvelle vague* nazionali, e nel caso specifico italiano del film impegnato. Questo rendeva i film popolari la controparte ideologicamente arretrata e conservatrice del film di qualità. Tim Bergfelder ha però sottolineato come la netta contrapposizione ideologica tra film popolari e film “d’arte” si basava sulla convinzione che questi film aderiscano a formule narrative classiche, in cui si mantengono intatti i nessi di causalità tipici invece dei prototipi da cui sono derivati (Bergfelder, 2000: 40). Come ha scritto Pam Cook per quel che riguarda la produzione *exploitation* americana

the stress on film as commodity, the need to produce films as quickly and cheaply as possible has led to the exclusion in exploitation films of those production values which give mainstream Hollywood cinema its continuity: star actors, psychological realism and narrative complexity (Cook, 1976: 125).

La scarsa referenzialità di questi film alla contemporaneità, per quanto calati in uno scenario “fantastico”, ispirato alle vicende e al clima della Guerra Fredda, ne fa un filone essenzialmente escapistico fondato sull’attrazione suscitata dalla rappresentazione di un’utopia cosmopolita del benessere e della tecnica, in cui si fa esibizione dei consumi. La componente sessuale, per quanto ampiamente presente, risultava per questo motivo meno problematica che in altri casi. Di questo ci dà degli indizi la percezione istituzionale della epoca. Ad esempio, le valutazioni del Centro Cattolico Cinematografico (CCC), pubblicate annualmente nelle “Segnalazioni Cinematografiche” ad uso degli esercenti cattolici, riportava le valutazioni morali eseguite dal centro e faceva da guida per la programmazione delle sale. Il film di Umberto Lenzi (alias Humphrey Humbert), *A 008 Operazione Sterminio* (1964) è stato classificato “Adulti con riserva (AR)”, ovvero come contenuto proiettabile, adatto ai soli adulti, con eventuali altre restrizioni a discrezione dell’esercente. La motivazione è la seguente:

il film, adattandosi alla fatuità del genere non comporta problemi di sorta, più che per la vicenda deve essere condannato l'uso di costumi molto scorretti in molteplici scene. Per conseguenza la visione del film richiede nettissime riserve (Centro Cattolico Cinematografico, 1964: 233).

Il film di Lenzi, come molti altri *spy*, conteneva numerose allusioni e scene a contenuto erotico esplicite per l'epoca. Nonostante ciò, nessun film del filone spionistico venne considerato “Escluso (E)”, al massimo venivano valutati come “Sconsigliati (S)”. Altri casi, invece, come il *musicarello* di Bruno Corbucci, *Questo pazzo pazzo mondo della canzone*, con Gianni Morandi e Sandra Mondaini venne classificato come “Escluso” a causa della sua “compiaciuta esibizione di abbigliamenti femminili sconvenienti e la scabrosità di talune battute” (Centro Cattolico Cinematografico, 1964: 233). Anche altri film come la commedia di costume *Marcia nuziale* di Marco Ferreri e naturalmente inchieste come *Comizi d'amore* di Pier Paolo Pasolini ricevettero la stessa valutazione. Considerando che molti dei cinema parrocchiali erano ubicati nei piccoli centri o comunque avevano programmazioni assimilabili alle terze visioni, le segnalazioni del CCC evidenziano una predilezione per quei generi che meno chiaramente avessero delle referenze dirette con la realtà, e che quindi fossero meno legati a una precisa scelta autoriale o, come nel caso dei musicarelli, all'esplicito richiamo a fenomeni di divismo e al mondo dell'intrattenimento. La scarsa referenzialità del genere spionistico rispetto alla realtà, come abbiamo per altro già rilevato nel caso dei fumetti “neri”, non escludeva però la formazione di un discorso sulla sessualità capace di esprimere timori e desideri suscitati dalla modernizzazione. Di questo aspetto renderemo conto nel prossimo paragrafo, in cui si analizzeranno più nel dettaglio alcuni film *eurospy*.

4.5. “Cerca di dimenticare che sono una donna”: playboy deboli ed eroine sexy negli Eurospy

In *Le spie uccidono a Beirut* (1965), diretto da Luciano Martino alias Martin Donan, l'agente 077 Bob Fleming corteggia una bella passeggera, seduta a fianco a lui in aereo.

Sguardo e desiderio sono simmetrici e orizzontali, con la controparte femminile che, in minigonna e cappotto leopardato, mostra le gambe all'uomo in modo complice. Nel film *A 077: sfida ai killer* (1966) di Antonio Margheriti, che si firma con lo pseudonimo di Anthony Dawson, l'agente Fleming ha perso i sensi dopo un combattimento, e uno dei suoi avversari lo tiene sotto controllo. Nell'attesa, sfoglia annoiato "Playboy". Dopo qualche minuto alza lo sguardo e vede comparire davanti a sé una bella ragazza in abiti succinti, che lo spettatore sa essere la complice di Fleming. L'uomo, incredulo, come se davanti a sé si fosse materializzata una *playmate* appena vista in fotografia, si alza per raggiungerla ma la donna lo colpisce alla testa e lo butta giù dal balcone. In queste brevi scene tratte da due *eurospy* sono presenti alcuni dei caratteri distintivi dei personaggi femminili di questi film: donne molto belle, sempre straniere (americane, o originarie di qualche paese nordico), abili nei combattimenti, capaci di maneggiare una pistola e consapevoli del proprio potere seduttivo, sono perfettamente capaci d'impiegare tutte queste caratteristiche a proprio vantaggio. La cornice consumistica in cui si svolgono queste vicende richiama uno stile di vita moderno e cosmopolita (l'aereo, "Playboy"), che segnala allo spettatore l'appartenenza di queste donne a un mondo desiderabile e allo stesso tempo distante.

Come vedremo, questi personaggi femminili, in rapporto sempre a quelli maschili, danno vita a delle dinamiche di genere non del tutto mimetiche ai prototipi *bondiani*. Come si cercherà di dimostrare in questo paragrafo, l'insieme di suggestioni filmiche e letterarie ridotte, riciclate e semplificate per la standardizzazione produttiva, possono modulare, secondo direttrici talvolta imprevedute, delle costruzioni della mascolinità e della femminilità molto più marcate nel modello di partenza. Queste a loro volta contribuiscono a dare un'immagine della modernità che, derivata per lo più dai film dell'agente 007, si delinea come uno scenario desiderabile, ma non privo di minacce.

Le trame degli *eurospy* seguono generalmente un impianto standardizzato che, come per gli altri filoni, è funzionale alla riconoscibilità del prodotto, alla sua replicabilità e quindi alla velocità produttiva. Gran parte degli esempi del filone seguono grossomodo questa struttura narrativa: i servizi segreti di alcuni paesi

“buoni” (di solito Stati Uniti e Gran Bretagna) vengono a conoscenza di un piano criminale su scala internazionale, messo a punto da nazioni asiatiche o appartenenti al blocco sovietico, con lo scopo di annientare l’Occidente. La chiave per sventare quella minaccia è solitamente la distruzione o il recupero di un’arma potentissima e letale, di cui i nemici sono entrati in possesso o che hanno sviluppato e intendono utilizzare mettendo in pericolo la pace globale e l’intera umanità. Questa missione viene in genere assegnata al protagonista maschile della serie, un agente segreto che spicca sugli altri per le sue doti caratteriali e la sua abilità. In alcuni presenta aspetti più bizzarri, come la straordinaria capacità nei travestimenti del protagonista di *Upperseven*, *l’uomo da uccidere* (Alberto De Martino, 1966). In questa struttura, i personaggi femminili principali sono solitamente due, una è la “buona”, che collabora con il protagonista, l’altra è la “cattiva”, complice delle forze nemiche. Entrambe sono determinanti per lo sviluppo narrativo, perché spesso vestono i panni delle traditrici, che forniscono informazioni preziose a una delle due parti in gioco, e determinano così sviluppi imprevisti nella missione del protagonista, oppure rivelano di essere al servizio di un servizio segreto rivale. Questo schema, pur con le sue variazioni, costituisce la struttura di base su cui s’innestano gli elementi spettacolari del filone, ovvero lunghe sequenze di combattimenti a mani nude, che coinvolgono anche donne, conflitti a fuoco, esplosioni, numeri di night club, scenari turistici e armi “segrete”. Il corpo femminile si presenta come una tra queste componenti spettacolari, ma mai come la principale. Si tratta di un corpo spesso vestito all’ultima moda e che permette alle eroine di ferire, uccidere, combattere a mani nude, maneggiare pistole. Alla spettacolarizzazione erotica, spesso accentuata dalla presenza di numeri di *night club* (molte di loro lavorano nei locali notturni come copertura) si aggiunge quella derivante da alcune caratteristiche “action”, che generalmente sono attribuite ai personaggi maschili. Sebbene generalmente abbiano ruoli sussidiari, nel caso di *A 008 Operazione Sterminio*, la protagonista è una donna, l’agente segreto 008 MacDonald (Ingrid Schoeller), un’americana che insieme a un collega inglese, Frank Smith (Alberto Lupò), Agente 006, riesce a sventare la minaccia dall’anti radar messo a punto dal *villain* Kemp. Come da convenzione del genere, i due s’incontrano in un

night club, dove MacDonald lavora sotto copertura come cantante. Compiuta la missione, Smith si rivela un agente russo, Ivano, e mentre minaccia MacDonald cerca di prendersi tutto il merito della missione per sé. Ma 008 aveva già capito tutto da tempo e nonostante il legame amoroso che si era creato tra i due, decide di portare a compimento la sua missione e lo scarica. Nel finale i due agenti si ricongiungono, così



L'agente 008 MacDonald smaschera il collega



da lanciare un vago messaggio pacifista sul futuro del conflitto tra le due super potenze.

Il personaggio dell'agente MacDonald, il cui ruolo da protagonista costituisce un'eccezione in un filone eminentemente maschile, incarna, in modo potenziato, quelli che abbiamo detto essere gli aspetti principali dei personaggi femminili degli *spy*. Capace di ingaggiare combattimenti al pari degli

uomini, 008 utilizza armi segrete su misura della sua femminilità, come il rossetto-spray che le serve per evitare un tentativo di stupro da parte di un complice di Kemp. MacDonald maneggia abilmente la pistola, parla diverse lingue, viaggia da sola, beve super alcolici, frequenta locali notturni (non solo per esibirsi) ed è capace di tenere testa alla controparte maschile in dialoghi brillanti in cui dimostra di saper rispondere a tono. Facendo propri alcuni caratteri della mascolinità del suo partner, 008 si trova più volte a scherzare sulla propria appartenenza di genere, come quando dice a 006: "Cerca di dimenticare che sono una donna". Nonostante ciò, a rassicurare continuamente sia lo spettatore che Frank che MacDonald è una donna vi è la sua

disponibilità sessuale, che allo stesso tempo rappresenta un aspetto fondamentale del suo essere “moderna”. La sua disinvoltura è offerta a favore di cinepresa in numerose scene erotiche, che operano proprio in funzione di ribadire l'appartenenza di genere e l'orientamento sessuale della protagonista. Dunque, come le eroine dei fumetti, anche i personaggi femminili negli *eurospy* rendono visibili le marche della modernizzazione adattandole alla struttura standardizzata e alla modularità narrativa del genere. In questo senso, il tema dell'inversione dei ruoli tra uomo e donna prende forma nel film popolare attraverso il concorso tra strutture generiche e spettacolari. In particolare la spregiudicatezza sessuale e morale, ma anche l'assimilazione di caratteri maschilini viene per così dire diluita da elementi spettacolari come l'erotismo e le sequenze *action*, e sono quindi filtrate ad uso e consumo del consumatore maschile di questi film. Come ha scritto Pam Cook,

The positive-heroine figure [...] is based on the idea of putting the woman in the man's place. [...] Thus while the positive-heroine stereotype rests on the possibility of woman becoming the subject rather than the object of desire, that desire is seen totally in terms of male phantasies and obsessions (Cook, 1976: 126).

In sostanza, le eroine spy che hanno un ruolo positivo nell'economia narrativa e spettacolare del film sono sì portatrici di una soggettività femminile resa in qualche modo esplicita dalla loro fondamentale *agency* narrativa, ma questa soggettività è sempre strutturata in favore del consumo e del soddisfacimento dello spettatore ideale maschile. Questo fatto, tuttavia non sminuisce il valore negoziale svolto dalla diffusione di questo prototipo di eroina femminile nei confronti della modernizzazione dei costumi e dell'appeal che modelli stranieri di femminilità stavano consolidando nell'immaginario pubblico italiano. Da questo punto di vista, una commedia come *La ragazza con la pistola* (Mario Monicelli, 1968) rende bene conto della pervasività, anche in forme filmiche molto distanti da quelle dei generi popolari - di cui però in qualche modo assimilano le istanze attraverso modalità parodistiche -

di modelli di femminilità capaci di assimilare e rimodulare caratteri maschilini. Ancor più evidente è la capitalizzazione di queste istanze in un film prodotto da De Laurentis *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), dove il genere fantascientifico viene mantenuto insieme alle sue principali caratteristiche spettacolari. Detto ciò, salvo rari casi, come appunto quello di *A 008: Operazione sterminio*, i personaggi femminili degli *euro spy* non godono del ruolo di protagonista.

Nel filone è più frequente la dinamica descritta nel film *Le spie amano i fiori* (Umberto Lenzi, 1966) dove l'agente segreto britannico Martin Stevens deve recuperare un congegno miliare, l'elettroscometro gamma, rubato da alcuni laboratori militari londinesi. Nella missione risulteranno fondamentali gli apporti di due donne, la fotografa Genevieve e una ex cattiva, la cinese Mei-Lang, che attraverso i loro ingegnosi trucchi permettono di individuare il congegno. Genevieve e Mei-Lang combattono più volte l'una contro l'altra, sebbene stiano lavorando in direzione dello stesso obiettivo. Come altri personaggi asiatici negli *spy*, Mei-Lang è inizialmente una *villain*, che però finisce per innamorarsi del protagonista, il quale dubita di lei sino al suo sacrificio, quando in punto di morte decide di baciarla.⁷⁸ Questo esempio, evidenzia un forte mimetismo nei confronti dei modelli bondiani, in cui si vede la co-protagonista femminile che inizialmente costituisce per l'eroe un enigma e infine viene sacrificata a beneficio del compimento della missione. Nel complesso, il film mostra delle dinamiche di genere spesso contraddittorie, dove l'azione femminile è fondamentale per il procedere della trama, ma il carattere omosociale delle interazioni impedisce a questi personaggi di capitalizzare le informazioni in loro possesso per una loro completa affermazione, che spetta invece al protagonista maschile. In questo senso, le frequenti scene in cui le donne vengono picchiate o sbeffeggiate nel momento in cui dimostrano un'eccessiva intraprendenza o tentano di "attaccare" per prime, risultano piuttosto indicative. Molte di queste dimostrano una forte componente sadica, che secondo Kim Newman e Tim Bergfelder costituiscono la quintessenza del filone *eurospy* nei confronti del *franchise* anglo-americano di James

⁷⁸ Sui caratteri "geopolitici" assunti dai personaggi bondiani e le relative strutture narrative si veda il capitolo *Cultural Imperialism and James Bond's Penis* in Miller, 2003: 122-53.

Bond: “if the European spy thriller ever managed of struggle out of the shadow of Bond, it had more to do with moments of sex and sadism permissible in Europe than with expense of budget imagination” (Newman in Berfelder, 2005: 68). Come il susseguirsi di scene erotiche mira a rassicurare circa l’eterosessualità e la femminilità delle *spy girls*, il frequente ricorso al sadismo agisce allo stesso scopo, offrendo allo spettatore molte scene in cui le *spy girls* vengono brutalmente picchiate per estorcere loro informazioni o per disarmarle. Nel filone, così come nei prototipi bondiani, l’eccessiva intraprendenza femminile viene fatta rientrare all’ordine attraverso l’affermazione del primato maschile sia sul piano fisico che su quello intellettuale. Questa dinamica si sviluppa in funzione della spettacolarità, tramite scene violente, “trucchi” e astuzie usate dal protagonista maschile per smascherare la controparte femminile. Gli espedienti spettacolari contribuiscono alle costruzioni di genere al fine di ristabilire il disequilibrio portato da eroine troppo audaci, in favore di un primato maschile che enfatizzava ulteriormente la centralità dell’eroe. Tuttavia, nonostante i meccanismi di disciplinamento della femminilità messi in opera nei confronti delle *spy girls*, alcune loro caratteristiche, specie quelle connesse alle abilità nel combattimento, anticipano le *action heroines* degli anni Ottanta.⁷⁹ Al contrario di queste ultime, che si caratterizzano per corpi iper muscolari e quindi per l’esteriorizzazione della loro mascolinizzazione, i corpi delle *spygirls* sono iper-femminilizzati in funzione del desiderio maschile eterosessuale. Tuttavia, l’*agency* narrativa che sia le *action heroines* che le *spy girls* esprimono, costituiscono una “contradiction of the woman-as-image theory typified by [...] Mulvey” (Brown, 1996: 56). Nonostante ciò, queste donne continuano a essere “immagine”, come evidenziano i caratteri erotici di alcune scene di combattimento, che sono pensate per soddisfare le esigenze dello spettatore maschile e permettere inoltre una negoziazione dei caratteri audaci di questi personaggi femminili con gli attributi tradizionali della femminilità. Proprio questo contrasto tra iper-sensualità e attributi maschilini caratterizza un tipo di donna che è partecipe a pieno titolo nello svolgersi della modernità, e innescando inevitabili

⁷⁹Le studiose di cinema negli anni Novanta hanno prodotto una bibliografia piuttosto ampia sulla crescente presenza di protagoniste femminili negli *action movies* americani prodotti a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta. Cfr. Tasker, 2002; Sherrie, 2004; Brown, 1996; Hills, 1999.

meccanismi di desiderabilità. Da questo punto di vista, la derivazione bondiana risulta particolarmente importante, ma allo stesso tempo è possibile osservare come alcune delle sue caratteristiche fondamentali risultino decisamente più sfumate. Sia Bond che le *bondgirls* rappresentano un'esaltazione dell'edonismo consumista e allo stesso tempo dello stile di vita proprio del celibato e del nubilato, quali pre-condizioni essenziali per l'accesso a un mondo di libertà sessuale. Come ha scritto Elizabeth Fraterrigo, la condizione di scapolo dell'agente 007 e quella di *single girl* delle sue ragazze erano funzionali alla costruzione di un immaginario che teneva insieme in una relazione strettissima l'accesso ai consumi a quello del piacere sessuale (Fraterrigo, 2009: 152-55). Negli *eurospy* i caratteri produttivi tipici del filone portavano in genere a una semplificazione narrativa che rendeva meno polarizzate le costruzioni di genere rispetto ai prototipi di riferimento. Se si considerano le dinamiche di genere presenti nella serie 007, in particolare quelle dei due film usciti attorno alla metà degli anni Sessanta, *Goldfinger* e *Thunderball*, gli *eurospy* effettuano una trasposizione debole del prototipo. Le *bond girls* sono solitamente personaggi molto dipendenti dall'eroe. Umberto Eco, in una raccolta di saggi "istantanea" dedicati al "caso bond", attribuiva alla standardizzazione narrativa, presente già nelle novelle di Fleming, la messa a punto di un carattere d'intercambiabilità delle protagoniste femminili (Del Buono, Eco, 1965; Bennett, Woollacott, 1987: 114-27). Negli *spy movies*, l'ibridazione dei generi e in generale le caratteristiche produttive basata sì sulla standardizzazione narrativa, ma che non rispondeva a precise leggi da *franchise*, permette d'individuare nelle *spygirls* una casistica più composita e meno rigida. Specularmente, il minore carisma dei protagonisti maschili degli *eurospy*, che per altro non diedero vita in nessun caso a fenomeni divistici, non riesce a riprodurre lo stesso tipo di mascolinità di Bond, ovvero una mascolinità sospesa tra l'accentuazione di alcuni attributi maschili e la sovraesposizione del suo corpo che lo rende invece vulnerabile (Miller, 2003). I corpi degli agenti delle serie *eurospy*, comunque fondamentali dal punto di vista spettacolare, si muovono a loro agio nell'utopia consumista e cosmopolita costruita da quei film. Allo stesso tempo, però, il rapporto che questi agenti intrattengono con le *commodities* risulta più debole ed estemporaneo rispetto al ruolo fortemente caratterizzante che i

beni di consumo ricoprono nella costruzione del personaggio di James Bond. I protagonisti degli *eurospy* mimano le abitudini di consumo e l'umorismo di 007, ma non riescono a farle proprie.

Questi personaggi, quindi, prendono parte in modo aproblematico e "spersonalizzato" a un mondo strutturato attorno ai consumi di lusso e all'avanzamento tecnologico. All'esclusività dello stile di vita si somma l'importanza di quella professione, che garantisce l'accesso agli intrighi diplomatici e dei servizi segreti e quindi a una dimensione avventurosa. Eppure, il mondo cosmopolita creato dal capitalismo dei consumi è soprattutto un luogo di proiezione del desiderio. Negli *eurospy* lo stile di vita su cui si proietta il desiderio si dà già come un qualcosa di precodificato altrove (i film di Bond) e in quanto tale anche i suoi significati si danno già per associati e conosciuti dal pubblico. Proprio per questo, soddisfatte le aspettative connesse al genere, il film può mettere in scena le sue varianti non potendo contare sul suo principale elemento d'attrazione, il *bondismo*. Suppliscono, dunque, altri elementi, come l'erotismo e la violenza, a supplire a questa mancanza di carisma che contraddistingue i personaggi del filone .

4.6 Ma esiste ancora una provincia del sesso?

I film popolari, come si è cercato di dimostrare attraverso il caso degli *eurospy*, forniscono un'altra finestra da cui osservare le oscillazioni tra identità e differenza culturale su cui si sono prodotti i discorsi sulla sessualità nel cinema italiano. Si tratta di dinamiche che coinvolgono le pratiche di consumo, di produzione e circolazione della cultura di massa in senso più ampio, capaci di ridurre la distanza tra "centro" e periferia, influenzando a loro volta sul gusto e gli immaginari. Il film popolare, visto spesso come un fenomeno periferico, per quanto rilevante sul piano quantitativo dimostra invece di essere il crocevia di una delle tendenze principali del processo di emersione pubblica della sessualità. I generi popolari, in vari modi, si sono fatti carico di diffondere immagini e temi spesso estranei alla cultura cinematografica - e non solo - del nostro paese incarnando un aspetto importante del carattere cosmopolita delle industrie culturali. Questa tendenza era già stata avvertita all'epoca, ed è stata letta

attraverso il timore e lo spauracchio del livellamento culturale - e quindi, di conseguenza, dell'impoverimento e della standardizzazione dell'immaginario sessuale. Eppure il fenomeno è certamente più complesso, perché le modalità di consumo, sempre più distribuite su diversi media, suggeriscono colloqui e scambi significativi sia sul piano delle rappresentazioni che su quello più intricato dell'interazione, appunto, delle dinamiche di consumo con quelle della produzione e della circolazione dei prodotti culturali.

La *spy girl* è un caso tra gli altri presenti nei film popolari che presenta un modello di femminilità altamente sessualizzato con caratteristiche nuove e moderne. L'impatto più o meno scarso dei singoli film del filone *eurospy* andrebbe posto in relazione con la circolazione di quegli stessi personaggi in numerose forme di paralletteratura e filmiche dai caratteri ibridi, e a cui è impossibile attribuire un primato d'invenzione. Piuttosto, appare chiaro come la ripetizione e la "quantità" siano elementi cruciali per i processi di formazione degli immaginari in una fase di proliferazione dei consumi culturali.

CAPITOLO CINQUE. LA RIVOLUZIONE SESSUALE ATTORNO AL SESSANTOTTO. POLITICIZZAZIONE E LIBERALIZZAZIONE DEL SESSO TRA EDITORIA E CINEMA

In Italia, come in altri paesi occidentali, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, s'imposero all'attenzione del dibattito pubblico un insieme di fenomeni oggi ricondotti dagli storici alla cosiddetta "rivoluzione sessuale". Secondo Dagmar Herzog, questa "rivoluzione" si caratterizzò per la convergenza di processi di commercializzazione, liberalizzazione e politicizzazione del sesso (Herzog, 2005: 141). Non è possibile, perciò, valutare quel periodo senza la consapevolezza che questi tre aspetti sono di fatto tra loro inscindibili. Con l'approssimarsi del 1968, infatti, si ebbe un'accelerazione nell'emersione pubblica della sessualità, che iniziò a prodursi in maniera sempre più esplicita attraverso queste caratteristiche. In queste date, la sessualizzazione dei discorsi sociali era ormai incontrovertibile anche in Italia, tuttavia il Paese presentava una peculiarità importante, ovvero una forte discrasia tra quanto l'opinione pubblica e la risposta istituzionale, in particolare legislativa. Nonostante ciò, anche per il nostro paese si può parlare di una rivoluzione sessuale intesa come una trasformazione, radicale e diffusa, della sessualità in un insieme di esperienze prevalentemente socializzate, pubbliche e mediate (Schaefer, 2015). Molti fenomeni indagati nei capitoli precedenti, infatti, sono ascrivibili a questo aspetto della "rivoluzione", ma è dal triennio 1966-1968, che gli elementi di liberalizzazione, commercializzazione e politicizzazione del sesso resero ormai inequivocabile la doppia velocità che intercorreva tra apparati istituzionali e società civile, tanto da far esplodere conflitti e tensioni solo parzialmente risolti nel decennio successivo.

A partire da queste premesse, questo capitolo analizzerà alcuni dei fenomeni salienti della seconda metà degli anni Sessanta nell'ambito della sessualizzazione del dibattito pubblico. In particolare, ci si concentrerà su due fatti particolarmente indicativi dell'intreccio tra commercializzazione, liberalizzazione e politicizzazione del sesso: la nascita delle "riviste per soli uomini" e l'ondata di sequestri di film operate su iniziativa dei magistrati tra il 1966 e il 1968.

A questo fine, il capitolo si articolerà in quattro parti. Nella prima si propone una delimitazione della nozione di rivoluzione sessuale, discutendone la periodizzazione e i caratteri principali e evidenziando alcuni caratteri peculiari del caso italiano. Seguono poi tre paragrafi dedicati rispettivamente all'editoria di consumo, alla nascita delle riviste per soli uomini e quindi al cinema e ad alcuni eclatanti episodi di sequestro e censura.

5.1. Una vera rivoluzione? Dibattito e periodizzazione attorno alla politicizzazione della sessualità

La nozione di rivoluzione sessuale, ampiamente utilizzata e discussa in ambito storiografico, è risultata problematica sia da un punto di vista definitorio che della periodizzazione. Si tratta di “un’etichetta” che racchiude un insieme di fenomeni storico, sociali e culturali decisamente eterogeneo. Da questo punto di vista risulta particolarmente utile la sintesi proposta dallo storico della sessualità Jeffrey Weeks:

There was no single social imperative that controlled its emergence, no inherent tendency within capitalism to produce what Herbert Marcuse designated as ‘repressive desublimation’, the controlled engineering of consent to an illegitimate social order via a mis-recognised ‘sexual freedom’, no single political strategy that organised and underpinned relevant legal and political adjustments. Yet there are common features, structuring elements, which make ‘permissiveness’ a recognisable phenomenon in many, if not all, advanced capitalist societies. [...] four sets of changes seem particularly important in shaping the current situation: the continuing, even accentuating, commercialisation and commodification of sex; the shift in relations between men and women; changes in the mode of regulation of sexuality; and the emergence of [...] social antagonisms and the appearance of new political movements (Weeks, 1985: 21).

Come segnala la complessità dei fenomeni elencati da Weeks, le ricostruzioni storiche della rivoluzione sessuale prodotte sin ora, sia di taglio accademico che giornalistico, si sono in genere concentrate solo su alcuni aspetti specifici, sviluppati attraverso archi cronologici diversi e talvolta contrastanti. Tra questi, rientrano temi come la trasformazione della domesticità, la nascita e lo sviluppo della sessuologia, la diffusione della pillola anticoncezionale, il varo di nuove legislazioni sull'aborto e sul matrimonio, l'esplosione della cultura *beat*, la liberalizzazione della censura, e l'impatto dei movimenti giovanili della sinistra radicale e del Sessantotto. Alla vastità del campo, si è sommata la necessità metodologica di comparare alcune realtà nazionali tra loro, data la natura transnazionale del fenomeno, il quale esplose grossomodo in tutti i paesi occidentali con le stesse coordinate temporali.⁸⁰ La già menzionata incertezza nella periodizzazione ha portato talvolta gli studiosi a privilegiare archi temporali più ampi, per esempio dalla fine del XIX secolo sino agli Sessanta del Novecento, o in altri a concentrarsi solo su alcuni decenni a partire dal secondo dopo guerra. In ogni caso, la storiografia risulta unanimemente concorde nel collocare negli anni Sessanta un momento di svolta fondamentale, in cui si produsse un'accelerazione decisiva della rivoluzione sessuale in tutti i suoi aspetti. Questo risulta particolarmente vero se si considerano nello specifico i fenomeni di politicizzazione della sessualità e quello dell'erotizzazione della sfera pubblica.

In questi anni, dunque, la discrasia tra le istituzioni e le spinte “dal basso” dalla società civile era ormai avvertita come un problema da più settori del Paese, e in quanto tale rappresentava una questione non più rimandabile. Nei paesi anglosassoni e del nord Europa, il cosiddetto “permissivismo istituzionale” accompagnò la rivoluzione sessuale attraverso un nuovo atteggiamento delle istituzioni nei confronti

⁸⁰ Senza pretesa di esaustività, indichiamo qui di seguito alcuni testi esemplificativi dei diversi approcci storiografici al fenomeno della “rivoluzione sessuale”. Il volume di David Allyn, *Make Love, Not War*, utilizza la nascita e sviluppo della terapia sessuale e l'evoluzione dell'educazione sessuale come principale chiave di lettura della rivoluzione sessuale (Allyn, 2000). *Sexual Revolution* a cura di Jeffrey Escoffier si presenta invece prevalentemente come una antologia di documenti di varia natura, che contiene però per la maggior parte articoli di giornali e rotocalchi come testimonianza di vari aspetti della rivoluzione sessuale (Escoffier, 2003). Hera Cook, nel suo *The Long Sexual Revolution*, analizza sul lungo periodo i cambiamenti nell'accezione e accettazione della contraccezione in Gran Bretagna Cook, 2004.

della sessualità, certificato da alcuni provvedimenti in campo legislativo (Weeks, 1985: 17-21; Hall, 1980). Tra questi, possiamo ricordare, a mero titolo esemplificativo, la legalizzazione della pornografia in Danimarca (1969) e la depenalizzazione dell'omosessualità in Regno Unito (1967). Anthony Giddens, che anziché di “rivoluzione sessuale” parla piuttosto di “trasformazione dell'intimità”, ritiene che la nuova dimensione pubblica e la riflessività acquisita dalla sessualità alla fine degli anni Sessanta siano profondamente legate al permissivismo, ovvero dell'arretramento istituzionale nella regolamentazione della sessualità (Giddens, 1992). La rivoluzione sessuale, infatti, ha sancito una trasformazione nel rapporto tra individuo, società e istituzioni determinando una liberalizzazione in molti ambiti della vita relazionale e intima dei singoli. In un recente contributo, i due storici della sessualità Gert Hekma e Alain Giami propongono quindi l'uso del concetto di rivoluzione sessuale “to indicate important changes in sexual behaviours and beliefs that led to greater freedom and extended agency for individuals” (Giami, Hekma, 2014: 2). Tuttavia, già negli Ottanta e Novanta storici della sessualità attivisti come Sheila Jeffreys e il già citato Jeffrey Weeks hanno evidenziato i limiti di una concezione della rivoluzione sessuale solamente in “positivo”, sottolineando la parzialità di prospettive che hanno in qualche modo “mitizzato” il permissivismo senza valutare le conflittualità che questo ha innescato e le sue conseguenze negli anni successivi (Jeffreys, 1991; Weeks, 1985 e 2007). In questo senso, il rapporto tra rivoluzione sessuale e la nascita dei gruppi radicali dei tardi anni Sessanta costituisce un'ottima cartina al tornasole della complessità dei fenomeni in corso. Il neo femminismo e il movimento omosessuale non furono solo “conseguenze” della rivoluzione sessuale, ma anche risposte alle sue problematiche. Gruppi e individui la cui identità si fondava chiaramente sulla differenza di genere e di orientamento sessuale avevano infatti avuto esperienza di quella “rivoluzione” in modo certamente più problematico rispetto ai maschi bianchi eterosessuali che dominavano ancora incontrastati la sfera pubblica.⁸¹ In Italia, fu

⁸¹ Gli storici della sessualità anglosassoni hanno definito alcuni fenomeni del periodo post-rivoluzione sessuale *sex wars*. In particolare il riferimento è alle battaglie di una parte del femminismo americano contro la pornografia, guidato dal movimento Women Against Pornography di Andrea Dworkin e Catharine MacKinnon, e alla crisi nei movimenti omosessuali causata dall'epidemia dell'AIDS. Tra i molti contributi sull'argomento si vedano Duggan, Hunter, 2006; Weeks, 2007.

proprio il femminismo a iniziare un processo di critica alla rivoluzione sessuale, intesa come un processo lineare e positivo di liberalizzazione del sesso. Se la libertà sessuale apparentemente aveva permesso alle donne di riguadagnare terreno nella sfera pubblica, tuttavia rimanevano irrisolti molti nodi che riguardavano sostanzialmente la commercializzazione del sesso (in particolare sotto forma dell'erotizzazione delle immagini del corpo femminile), il rapporto tra i generi (nella coppia, nella famiglia e nella società) e non ultimo, specie in Italia, la dimensione legislativa, ancora arretrata rispetto agli umori di grosse porzioni della società civile. Come ha ricostruito Sandro Bellassai, le riflessioni sviluppate dal neofemminismo italiano sulla rivoluzione sessuale produssero una conflittualità singolare entro i gruppi radicali italiani, specie tra i militanti maschi (Bellassai, 2011: 126-37). In altri Paesi, si produsse un dibattito meno problematico e tumultuoso, dove i militanti uomini s'impegnarono in maniera più sistematica nell'elaborare una riflessione politica di genere e sulla mascolinità (Bellassai, 2011 : 135-37). Tuttavia, anche in Italia, qualcosa di era mosso già nel 1966 a Milano, con la nascita del gruppo radicale misto, pre-separatista Demau (Demistificazione Autoritarismo), che diffuse il suo manifesto programmatico fondato su quattro punti: l'opposizione all'integrazione della donna (ovvero alle politiche emancipazioniste della sinistra tradizionale), la demistificazione dell'autoritarismo anche nei rapporti sessuali, familiari e affettivi, l'autonomia femminile e infine l'emancipazione dell'uomo. Il gruppo si proponeva, attraverso l'impiego di discipline come la psicanalisi, l'antropologia e la sociologia di mettere a punto un piano politico capace di superare la divisione sessuale nella società contemporanea. Considerabile come un preludio dei gruppi femministi post-sessantottini e dell'autonomia, Demau poneva al centro della sua agenda politica la riforma della sessualità e nell'intimità (Lussana, 2014). Le basi politiche di quel programma si poggiavano su alcuni testi fondamentali della Scuola di Francoforte, in particolare *Eros e Civiltà* di Herbert Marcuse (1955) e *La personalità autoritaria* di Adorno e i suoi collaboratori (1950), in sintonia con le sensibilità della Nuova Sinistra di tutto il mondo. Il gruppo Demau rappresenta "l'altra faccia" del Sessantotto, quella meno indagata nell'ambito della nascita della cosiddetta "autonomia", che poneva la

sessualità come suo perno di riflessione teorica e rivoluzionaria, un aspetto che avrà importanti riflessi nel decennio successivo. Rimane il fatto che, nel suo complesso, l'effettivo tramonto del virilismo e la necessità di ripensare il ruolo sociale maschile si scontrarono con l'incapacità di dare vita a una riflessione politica ampia e strutturata sulla sessualità e su questo tema, sia a causa sia delle divergenze con i gruppi femministi, dovuti anche alle resistenze dei militanti maschi di sinistra, che all'incapacità di considerare la mascolinità come un fulcro identitario da ridiscutere nell'ambito delle più ampie questioni politiche in gioco. Per certi aspetti, questa forte resistenza costituì un carattere distintivo del caso italiano, che tuttavia non risulta ancora sufficientemente indagato per poter trarre conclusioni sia circa la sua unicità che sui suoi riflessi per gli sviluppi futuri dei movimenti (Bellassai, 2011: 133-4).⁸² Tuttavia, in modo spontaneo e politicamente non sviluppato, già i ragazzi del movimento studentesco, durante il Sessantotto avevano iniziato a sperimentare nuove forme d'intimità "liberata", che però, come ha scritto Luisa Passerini portavano in sé tutte le contraddizioni poi esplose grazie ai gruppi femministi (Passerini, 1988: 134-41; 200- 6).⁸³ All'interno del movimento studentesco continuavano a sussistere e a riprodursi delle dinamiche di genere che ponevano di fatto le donne in posizione di subordine, anche a causa del loro stesso smarrimento rispetto alle nuove opportunità offerte dalla militanza (Passerini, 1988: 50-5). In parallelo, la cosiddetta cultura *beat* permise la diffusione tra i giovani di nuovi modi di esperire e intendere la sessualità, in particolare attraverso nuove modalità di consumo del tempo libero (De Martino, Grispigni, 1997).⁸⁴

Questi aspetti del Sessantotto italiano nel loro complesso risultano ancora scarsamente studiati, così come la relazione tra consumi culturali giovanili e rivoluzione sessuale nel nostro paese. Fu proprio l'adozione di un nuovo atteggiamento nei confronti della cultura popolare a costituire uno dei cardini della

⁸² Non vi sono infatti studi specifici sul ruolo della sessualità e della mascolinità nella definizione dell'agenda politica dei gruppi radicali italiani attivi tra gli anni Sessanta e Settanta.

⁸³ Su questo si veda anche Clifford, 2012.

⁸⁴ Per un approccio transnazionale al fenomeno *beat*, che comprende il caso italiano, si veda Horn, 2007: 14-38.

lotta contro l'istituzionalizzazione dei saperi portata avanti dai movimenti studenteschi e divenne, più in generale, un elemento distintivo sul piano generazionale con cui i giovani rivendicavano la propria lontananza dai padri. In questo panorama complesso, come vedremo, la sessualizzazione dei media italiani svolse un compito di negoziazione importante ma contraddittorio, dove alle istanze di liberazione di giovani e progressisti si mescolava la spinta propulsiva dettata dai consumi. Da questa doppia spinta si produsse lo scontro con l'arretratezza legislativa e istituzionale, a cui si sommava il forte peso di alcuni ampi settori dell'opinione pubblica fortemente conservatori.

5.2. Rivoluzione sessuale, libertà di stampa e casi editoriali: appunti sul ruolo della carta stampata nell'erotizzazione della sfera pubblica in Italia

Anche in Italia, come si diceva, gli effetti della rivoluzione sessuale si fecero più consistenti proprio a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Quello che diventerà il movimento studentesco di lì a breve iniziò a includere la sessualità (e l'educazione sessuale) tra i perni di un programma politico fondato eminentemente sulla differenza generazionale e sulla riforma del sapere e il sovvertimento delle istituzioni di potere (e culturali). Anche in Italia i riferimenti teorici fondamentali della New Left, quali Herbert Marcuse e Wilhelm Reich, avevano alimentato la centralità nell'agenda politica dei movimenti studenteschi della liberazione sessuale, attraverso la confluenza tra marxismo e teorie psicanalitiche freudiane (Herzog, 2005: 152-62; Buhle, 1998: 293-301). Marcuse conobbe in Italia una "fama" notevole, cementata dai settimanali di attualità e persino, come vedremo, da quelli per soli uomini. Il "recupero" dei francofortisti e di un marxista "eretico" come Reich furono tra i fattori che portarono a una revisione, parziale, della politica sessuale anche nel PCI, che sino ad allora si era distinto per una prudente e negoziale costruzione di una retorica della famiglia e del "pudore" (Bellassai, 2000; Casalini, 2010). Nel 1963, su "L'Unità", era comparsa una recensione piuttosto benevola della prima edizione de *La rivoluzione sessuale* (1936) di Wilhelm Reich, uscita per i tipi di Feltrinelli (Marzuoli, 1963). Tuttavia, l'autore della recensione non lesinava critiche alle teorie *reichiane*, in quanto

utopiste e soprattutto perché ponevano la sessualità, e non i rapporti economici e di produzione, al centro del programma rivoluzionario. L'atteggiamento del PCI nei confronti della questione sessuale e della riforma dei costumi era quindi ancora irrisolto, sospeso tra il modello d'integrità morale promosso lungo tutti gli anni Cinquanta e le spinte modernizzanti, ampiamente dovute all'impatto dei consumi nel quotidiano, con cui anche la politica comunista era costretta a negoziare attraverso i suoi settimanali ad alta tiratura come "Vie Nuove" e "Noi donne" (Gundle, 2000).

In questo scenario, il tema della "libertà di stampa", che riguardava in quegli anni soprattutto la possibilità di parlare di argomenti "osceni" e di pubblicare immagini "immorali", stava interessando il dibattito pubblico in maniera sempre più consistente. Per varie ragioni, il 1966 si può considerare un anno di svolta. Il clamoroso processo ai ragazzi de "La Zanzara", incentrato sulla libertà di stampa e opinione, rese ormai indispensabile per la sinistra italiana affrontare la cosiddetta "questione sessuale". L'episodio del Liceo Parini aveva posto al centro del dibattito pubblico un nuovo soggetto, gli studenti (e soprattutto le studentesse), e aveva costretto a un'ampia riflessione sulla censura e la libertà d'opinione non solo i settori progressisti dell'opinione pubblica, ma anche quelli conservatori.⁸⁵ Tuttavia, anche a sinistra, sussisteva un certo ritardo nel comprendere e accettare il ruolo sostanziale delle industrie culturali nel processo di rinnovamento dei costumi italiani. Ad esempio, Giorgio Bini su "L'Unità" scrisse del caso de "La Zanzara" in questi termini:

Non si può negare l'importanza di questa lotta per un costume nuovo. [...] Anche in questo campo nulla può restare perennemente negli aspetti attuali [...]. Bisogna lavorare [...] per demolire il tabù del sesso, partendo da un'educazione sessuale di vasto respiro. [...] I tradizionalisti ci propongono come ideali l'ignoranza e la repressione, e intanto i propagandisti del capitalismo diffondono continui richiami erotici nel cinema, nella letteratura, nella pubblicità, mentre si colpiscono gli studenti che hanno il coraggio di pensare (Bini, 1966).

⁸⁵ Una sintesi esaustiva dei termini di quel dibattito si trova in Nozzoli, Paoletti, 1966.

Se quindi da un lato si registrava la necessità di parlare più apertamente di sessualità, la libertà dei cosiddetti “propagandisti del capitalismo” era ingannevole e illusoria. Tuttavia, proprio la vicenda de “La Zanzara” aveva chiarito che era proprio attraverso gli strumenti capitalistici, tra cui la comunicazione di massa, che si stava diffondendo nella prassi un certo desiderio di libertà sessuale e in parallelo si velocizzava il logorio dei tabù. Gli sforzi dei marxisti di fornire una proposta radicalmente diversa avrebbe dovuto fare i conti con questo aspetto, mentre come ha evidenziato Stephen Gundle, in qualche modo la questione rimase irrisolta sin dagli anni Cinquanta (Gundle, 2000:75-134). Intanto, il partito socialista portava avanti il suo discorso progressista anzitutto in termini riformisti, che continuarono ad avere una certa eco anche negli anni successivi al centro sinistra (Tonelli, 2003). Anche il fronte cattolico era da tempo sottoposto a dura prova, dato che le sue strategie di contenimento del dilagare dell’oscenità nella sfera pubblica erano risultate ampiamente inadeguate, proprio nei confronti della spinta dirompente dei consumi e della cultura di massa (Della Maggiore, Subini, 2018). I ragazzi de “La Zanzara” avevano, non a caso, riscosso il supporto delle associazioni studentesche cattoliche, segnalando ulteriori crepe nell’edificio del progetto morale promosso da quel settore dl paese (Nozzoli, Paoletti, 1966).

Non è questa la sede per approfondire e indagare come la “questione sessuale” si sia insinuata e abbia condizionato l’agenda politica dei principali schieramenti del paese. Tuttavia, nel suo complesso, come vedremo, questo periodo si distinguerà per l’intervento dei tribunali le cui sentenze cercarono di porre rimedio al sempre più problematico ritardo istituzionale e legislativo, che non riusciva a riconoscere e comprendere i sommovimenti nell’opinione pubblica e nella prassi.

Sintomatici di questi cambiamenti sono anche le variazioni nei consumi culturali. Attorno al 1968, l’aumento del consumo letterario giovanile, spinto dalla propagazione del movimento studentesco, determinò una sostanziale espansione della saggistica, che condizionò tutto il settore dell’editoria. L’uscita nel 1967 per Feltrinelli de *L’uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse, con la vendita pressoché immediata di

oltre 167.000 copie segnala come la diffusione delle istanze della “Nuova Sinistra” avessero profonde ripercussioni anche nelle industrie culturali italiane (Cesana, 2002: 21). Questo in particolare valse per alcune case editrici come Einaudi, Sugar, il Saggiatore, Editori Riuniti, Il Mulino, Laterza. La crisi di alcuni storici editori come Vallecchi e Fratelli Fabbri Editori, si accompagnò all’ingresso sul mercato di nuovi attori come Newton Compton, Sellerio, Jaca Book (Cesana, 2002: 21). A questi esempi più solidi si aggiunsero numerose case editrici orientate alla saggistica e dal destino effimero. In questo panorama, come effetto della “richiesta” di una maggiore “educazione sessuale”, iniziarono a moltiplicarsi saggi e manuali sul sesso con titoli quali *L’amante perfetto: armonia nella vita sessuale* di Sigmund Larsen (G. Malipiero, 1966), *La conoscenza sessuale e i giovani. Guida per teenagers* di Colin Wilson (Lerici, 1966) e inchieste come quella dell’allora giornalista de “L’Espresso” e oggi saggista per le Edizioni Paoline, Claudio Risé, che pubblicò nel 1966 il *Rapporto sul comportamento sessuale dei giovani in Italia* per Sugar. La fitta relazione tra periodici d’attualità, giornalismo d’inchiesta ed editoria, come abbiamo già visto, aveva contribuito lungo il decennio ad ampliare il dibattito pubblico sulla sessualità in Italia, attribuendogli una chiara marca progressista. In particolare, l’attualità e i reportage dall’estero, come indagato nel capitolo due, imposero gradualmente nel dibattito pubblico italiano alcuni temi spinosi, come la contraccezione, la necessità di riformare la legge sull’adulterio femminile, l’educazione sessuale. Sino al 1971 rimase in vigore l’articolo 533 del Codice Penale, una eredità del codice Rocco fascista, che proibiva la “propaganda” di metodi contraccettivi. Nei fatti, questo articolo impediva sostanzialmente anche alla stampa e ai mezzi di comunicazione solamente di discuterne. Tuttavia, nel 1965, una sentenza della Corte costituzionale aveva stabilito la possibilità di affrontare pubblicamente questi temi anche sulla stampa, fatta salva la necessità di non ledere la pubblica morale (Wanrooij, 2009: 110). L’incertezza legislativa insita nella dicitura “pubblica morale”, garantì di fatto la possibilità di pubblicare lunghi articoli e inchieste sulla pillola anticoncezionale e più in generale di discutere di temi attorno all’educazione sessuale, persino sui rotocalchi di attualità più diffusi come “Epoca”. Prendendo come esempio “L’Espresso”, uno dei settimanali

che spinsero la diffusione delle inchieste su questi temi, le sue pagine iniziarono dalla seconda metà del decennio a ospitare gli annunci pubblicitari di case editrici come Immordino e Sugar, che pubblicavano a loro volta versioni ampliate degli articoli comparsi su quel settimanale. Il catalogo di Immordino vedeva una cospicua presenza di alcune delle firme più “spregiudicate” del panorama giornalistico italiano e al tempo stesso vi erano in traduzione numerosi titoli come *Sesso e crimine* di Clinton T. Duffy e Al Hirshberg (1970) e contributi di figure come Ugo Moretti, che pubblicò per la casa editrice genovese *Più che donna*, un’inchiesta dedicata all’omosessualità femminile (1968). Moretti era già stato sceneggiatore di film come *L’Harem* di Marco Ferreri (1967) e poi di *Orgasmo* di Umberto Lenzi (1969), e contribuì nel 1970 alla sceneggiatura del film tratto dal romanzo di Milena Milani, *La ragazza di nome Giulio*, per la regia di Tonino Valeri. Sempre per Immordino uscì uno dei volumi tutt’ora di riferimento sulla sessualizzazione del cinema apparsi in Italia, *La scalata al sesso* di Callisto Cosulich (1969). Nello stesso anno di uscita del libro di Cosulich, Immordino entrò nel mercato delle riviste per soli uomini con “Executive”. La stessa Milena Milani pubblicò per la casa editrice genovese *Italia sexy* (1967), un’antologia degli articoli da lei scritti per “ABC”, famoso settimanale progressista che tra i primi aveva affiancato alla cronaca attualità erotiche e immagini sexy. La Milani godeva della fama di scrittrice anticonformista, divenuta simbolo della battaglia contro la censura, dopo aver subito una condanna per oltraggio al pudore per il suo già citato romanzo *La ragazza di nome Giulio*, uscito nel 1964 per Longanesi (Corriere della Sera, 1966). La vicenda, ribaltatasi con una sentenza d’appello nel 1968, aveva coinvolto il mondo intellettuale italiano, che si era unanimemente schierato a favore della giovane scrittrice. Dalle sue traversie processuali, la Milani trasse una certa notorietà, e finì per incarnare la figura pubblica di una ragazza moderna e intellettualmente preparata, artisticamente dotata e sessualmente disinvolta. Queste caratteristiche ne fecero evidentemente la figura ideale per dirigere una collana di Immordino che propose raccolte antologiche analoghe alla sua, che per la maggior parte pubblicava articoli di costume firmati da alcuni noti giornalisti di area progressista come Camilla Cederna, la cui raccolta di scritti emblematicamente si intitolava *Le pervestite* (1968).

Quest'esplosione dell'editoria a tema sessuale ed erotico si legava sia al colloquio con i periodici di attualità progressisti che al crescente interesse per la saggistica dimostrato dalle nuove generazioni. Va poi ricordato il dibattito in corso sull'educazione sessuale che aveva dato vita a sua volta a una pubblicistica di manuali sull'intimità di coppia di diversa ispirazione, anche cattolica (Wanrooij, 2009: 115-6). L'insieme di queste istanze, che univa a vario titolo periodici ed editoria preparò certamente il terreno per la comparsa delle prime riviste per soli uomini che iniziarono a circolare, legalmente, in Italia proprio dal 1966.

5.3. Wilhelm Reich ridotto in pillole: la rivoluzione sessuale nelle riviste per “soli uomini”

Nel 1967, in un'intervista su “L'Unità”, la “compagna on. Masucco Costa, docente di psicologia presso l'Università di Torino”, paragona le nuove pubblicazioni per “soli uomini” ai settimanali rosa che

Tra un consiglio di moda e di arredamento, di consumo e di lettura e qualche pizzico, molto scarso, di politica o di informazione scientifica, per integrarsi al meglio nella società attuale e coglierne il lato più facile, [portano a] chiudere gli occhi alla realtà che [...] disturba, a imbiancarla di perbenismo e di piccoli sussulti anticonformistici, [...] per farsi prendere al laccio di chi tira nascostamente le fila della commedia del benessere e della libertà (Greco, 1967).

E poi commenta: “Esemplare [...] al riguardo, l'elogio di “Playmen” a Wilhelm Reich. La sua opera viene ridotta in una deglutibile e confettata pillola” (Greco, 1967). Sposando la linea della *desublimazione repressiva* di matrice marcusiana, Costa sostiene che la libertà sessuale proposta da queste riviste è una mistificazione che riduce la libido a “un piccolo sussulto anticonformista”, che costringe il lettore a recitare una parte nella commedia del “benessere e della libertà”. I consumi, dunque, costituiscono uno dei limiti al godimento della libertà sessuale anziché un motore propulsivo per il

suo raggiungimento. In linea quindi con un modello di vita privata all'insegna della sobrietà, tipico dell'etica del Partito Comunista, le parole della Onorevole si esprimono in direzione di una riforma dei rapporti tra i due sessi e della sessualità, all'insegna dell'onestà e della sincerità, con poche variazioni sostanziali rispetto all'inizio del decennio. Le riviste per soli uomini invece,

promuovevano per le donne ruoli subordinati. Qualunque sia il loro contenuto, diciamo così, etico, la politica dominante è sempre la stessa: torni la donna a essere soltanto madre (la moglie è un ibrido non ben catalogabile), o si lasci trasformare in oggetto di lucro, di caccia, di piacere, di richiamo impareggiabile per spese voluttuarie, fonte di emozioni più varie e persino appassionanti, parentesi di svago fra aride esigenze di un lavoro non amato, finalizzato a sua volta al benessere e al prestigio materiali (Greco, 1987).

Dunque, in un periodo come questo, precedente alla formazione del movimento femminista e di quello omosessuale, le accuse di oggettificazione della donna si legavano a un giudizio morale più generale, che collegava lo svilimento dei rapporti tra i due sessi e del ruolo femminile ai consumi e al capitalismo. Le parole di Angiola Masucco Costa riassumono le remore e le critiche da sinistra nei confronti delle riviste per soli uomini e allo stesso tempo segnalano, ancora una volta, il ritardo nella comprensione del fenomeno di emersione pubblica della sessualità e del suo rapporto con i consumi culturali. Proprio questo rapporto costituiva il punto di forza delle riviste per soli uomini, che per altro, proprio perchè “riducevano in pillole” Willhem Reich, erano state in grado, opportunisticamente, di fare proprie alcune delle istanze radicali e progressiste, tanto da riuscire a intercettare una fetta di lettori di sinistra.

Queste pubblicazioni rappresentarono una delle principali novità nel panorama editoriale italiano. Riprendendo solo parzialmente l'attualità giornalistica, e adattando al contesto italiano il modello ormai mitico di “Playboy”, i periodici italiani per “soli uomini” costruirono un discorso sulla “libertà sessuale” attraverso una peculiare

commistione d'istanze ideologiche apparentemente contrastanti. Il “diritto” a mostrare fotografie di nudo si presentava come il pilastro di un discorso libertario, ideologicamente mai apertamente schierato, ma tenuto sempre di pari passo con l'adesione alla modernizzazione. Origine del fenomeno fu l'uscita il 2 dicembre 1966 del primo numero di “Men. Il settimanale per soli uomini”, su iniziativa di Adelina Tattilo e del marito Saro Balsamo.⁸⁶ Sottoposta a sequestro ad ogni nuova uscita, “Men” fu la prima rivista “per soli uomini” a suscitare un movimento di opinione anticensoria compatto.⁸⁷ Il clamore suscitato da “Men” sancì in modo più o meno consapevole una frattura nel dibattito contemporaneo attorno all'emersione pubblica dell'erotismo, introducendo una vulgata anticensoria chiaramente fondata su vaghi postulati libertari.⁸⁸ Allo stesso tempo, le cosiddette “pubblicazioni immorali” assumevano un formato e un loro stile riconoscibile, e contribuirono non solo a definire un nuovo settore di consumo, quello dell'erotico, ma anche a rendere chiaro un oggetto di contesa ideologico, la libertà d'espressione, fondamentale per la loro iniziale sopravvivenza sul mercato. In altre parole, la libertà sessuale promossa da queste riviste rivendicava non solo una sua collocazione commerciale ma soprattutto un paravento ideologico, capace di assicurare un appeal sui settori più smalzati dell'opinione pubblica. Adelina Tattilo ha infatti più volte ribadito che le riviste per “soli uomini” da lei ideate abbiano infranto molti tabù della società italiana, e per questo hanno giocato un ruolo di primo piano nella modernizzazione del paese. Certamente il binomio modernità-presenza di discorsi sulla sessualità nella sfera

⁸⁶ Nel 1965 la coppia di editori aveva lanciato una delle prime riviste dirette esclusivamente a un pubblico giovanile “Big”. Tattilo-Balsamo, dotati di un impressionante fiuto editoriale, sono divenuti poi tra i principali artefici dell'ascesa della pornografia su carta stampata in Italia. A seguito di una vicenda giudiziaria tormentata, Adelina Tattilo riuscì a strappare a Saro Balsamo “Playmen”, il quale, passato alla International Press, raggiunse in poco tempo la tiratura di 450000 copie (Passavini, 2016).

⁸⁷ Si erano verificati, ovviamente altri sequestri nelle edicole di pubblicazioni ritenute oscene, ma “Men” a tutti gli effetti fu la prima a sfruttare la polemica con la magistratura e quindi sulla legislazione del buon costume come elemento distintivo sul mercato (Passavini, 2016).

⁸⁸ Adelina Tattilo ha rivendicato a lungo il ruolo “riformatore” di queste pubblicazioni per la società italiana, dando così un'importanza storica alla sua impresa. La sua attività editoriale, che in un certo senso rimase parallela a quella del marito, per lo meno sul piano dei contenuti e della tipologia di prodotti, si affiancò a partire dagli anni Ottanta a un aperto sostegno al Partito Socialista Italiano di Craxi. Cfr. “Adelina Tattilo (chief di Playmen) intervista a ‘Hotel Babylon’ (1995)”, <https://www.youtube.com/watch?v=19BodANA32Q> (23/08/2017); Passavini, 2016.

pubblica funzionava ancora, verso la fine degli anni Sessanta, come discorso legittimante.

Come si diceva, di fatto, la comparsa delle riviste per “soli uomini” aveva acceso un vero e proprio dibattito sulla libertà di stampa. L’evento scatenante di questa battaglia fu la condanna, nel marzo 1967, per “pubblicazione oscena”, di Marcello Mancini e Attilio Battistini, rispettivamente gestore e direttore della rivista (Guidi, 1967). L’udienza era stata preceduta da un mandato di cattura, che come sottolinea la redazione di “Men” in un articolo sull’accaduto “non ha precedenti, per reati di stampa, nelle cronache dell’Italia post-bellica” (Men, 1967b: 10-1). Nel medesimo articolo, la redazione accoglieva la solidarietà della Federazione Nazionale Giornalisti e di molte testate che unanimemente avevano condannato la violenza censoria della procura. Tuttavia, l’editoriale di “Men” sottolineava come quel sostegno fosse accompagnato da numerosi distinguo sui contenuti della rivista:

Autorevoli colleghi, taluni investiti anche di alte cariche in seno alle nostre associazioni, affermano che “Men” è un giornale “pornografico”. Qualcuno che ci ha difeso, arriva perfino a dire che si “vergonerebbe” di andarlo a comprare in edicola, ed anzi confessa di non averlo mai guardato per intero. Altri afferma [sic!] che lo ha visto solo per caso, “dal barbiere” (Men, 1967b: 10).

La redazione di “Men” teneva molto a distinguere il proprio giornale dalla “pornografia”, tanto che poco prima della sentenza i legali di Mancini e Battistini avevano querelato l’onorevole democristiano Giovanni Battista Migliori per averli definiti “noti pornografi” (La Stampa, 1967). Ma non solo, coloro che prendevano le distanze dalla rivista venivano definiti ipocriti e quindi, non erano uomini veri. In una pagina réclame apparsa su “Men” si legge che i suoi lettori sono “uomini veri, quelli senza inibizioni o falsi pudori. [...] gli amanti del bello” (Men, 1967a: 8). Ma soprattutto erano uomini che rivendicavano l’acquisto delle riviste erotiche come elemento distintivo dal punto di vista culturale ed estetico. In questo senso, il discorso

portato avanti dalla rivista necessitava di validi referenti culturali che marcassero la differenza tra i prodotti Tattilo e quelli a basso costo già circolanti all'epoca. Mobilitando personalità del mondo della cultura come Alberto Bevilacqua, Giangiacomo Feltrinelli, Luigi Gullo, Ugo Gregoretti, Dario Fo, Leonida Repaci e Alberto Lattuada, "Men" pubblicò una serie di articoli intitolati "Autopsia di un pudore" dove venivano poste tre domande attorno al caso giudiziario che aveva coinvolto la rivista (Men, 1967c). Una di queste riguardava la differenza tra i nudi della rivista e la pornografia:

Non crede che la pornografia sia sempre sinonimo di volgarità e che dove invece vi è il buon gusto (che sempre - con tutti i mezzi a nostra disposizione - noi ricerchiamo), l'ironia, l'autoironia, dove insomma, sotto l'apparenza del divertimento si contrabbanda (e non a caso usiamo questa parola) un discorso culturale (buon gusto, ironia, autoironia, sono un discorso culturale) allora la parola pornografia debba essere senz'altro bandita? Con tutte le conseguenze del caso? (Men, 1967c: 43)

I nudi della testata Tattilo-Balsamo non erano dunque pornografici perché di "buon gusto" e come tali erano parte di un vero e proprio "discorso culturale" orientato alla modernità e portato avanti fieramente dalla rivista. L'elemento distintivo della commistione tra sessualità e cultura rendeva di fatto "Men" un settimanale "diverso" per il suo uso accentuato dell'erotismo in chiave apertamente anticonformista, che di fatto valicava gli aspetti informativi e di costume, per divenire una questione di gusto. Questo tipo di linea venne adottata anche da riviste uscite a ridosso di "Men", come "King", anch'essa protagonista di sequestri e di un processo alla redazione, la cui sentenza di assoluzione è piuttosto significativa per comprendere l'umore del periodo:

il periodico in questione non può essere ritenuto osceno [...]. Esso infatti si inquadra in un contesto sociale in cui prevale la ricerca del benessere materiale, più che di valori spirituali. In questo contesto sociale anche gli

strumenti di divertimento, di evasione, di svago risentono di tale impronta. Gli spettacoli cinematografici e teatrali e la stampa sono in gran parte dominati da situazioni in cui l'erotismo è prevalente. Questi fatti [...] giustificano la convinzione secondo cui, attualmente, se si eccettua una minoranza di cittadini per i quali pare che il tempo si sia fermato, non può porsi per i consociati un problema di moralità pubblica (Passavini, 2016:58).

Evidentemente, la magistratura stessa, che adottava i procedimenti di sequestro, rifletteva sull'inadeguatezza del concetto di pubblica morale in un contesto in cui la sessualizzazione della sfera pubblica appariva ormai un dato di fatto scarsamente controvertibile.

Le ottime vendite di "Men" spinsero la coppia Tattilo-Balsamo a lanciare l'anno successivo "Playmen. Il mensile degli uomini", il quale evocava ancor più da vicino il magazine di Hugh Hefner, proibito in Italia fino al 1972. Nell'indice compariva il sottotitolo della rivista "Politica - Attualità - Cultura - Costume" sottolineando il suo status di mensile di qualità, marcato per altro da un prezzo decisamente alto. Al pari dell'epigone americana, "Playmen" si proponeva sostanzialmente come una rivista di "lifestyle", dove si accentuavano quegli elementi che avevano garantito il successo di "Men": contenuti in traduzione e originali di qualità, *reportage* incentrati su temi legati all'erotismo, come i servizi sulla vita notturna parigina, sul nudismo e il permissivismo svedese, sulla pillola anticoncezionale, e alcune interviste a personalità ed esperti riconducibili a vario titolo a una vaga "ideologia" della libertà sessuale, come Herbert Marcuse e il gruppo di ricerca dell'istituto Kinsey. La posta dei lettori segnala poi una serie d'interessi che vanno dalla guerra del Vietnam al pacifismo sino all'educazione sessuale, all'arte d'avanguardia, al trapianto di organi genitali e, immancabilmente, al nudismo. Anche le inserzioni pubblicitarie invitavano a uno stile di vita borghese ma anticonformista, e consigliavano l'acquisto di improbabili oggetti d'arredo come il "quadro bar" o libri

erotici che “data la delicatezza della materia trattata”, venivano spediti in plico chiuso direttamente al domicilio del lettore.

Molte di queste iniziative derivavano chiaramente da modelli d’oltreoceano. L’appello all’anticonformismo, in particolare, era da sempre stato uno dei baluardi dell’immagine pubblica di Hugh Hefner sin dalla nascita di “Playboy” nel 1953. Nello specifico, la rivista di Hefner aggrediva il mito del *breadwinner* americano, il padre di famiglia bianco di classe media che era riuscito faticosamente ad acquistare per la sua famiglia una casa nei *suburbs*. Il matrimonio, che sino ad allora rappresentava l’unica cornice accettabile per la sessualità maschile adulta, veniva osteggiato dalla rivista di Hefner a favore di un nuovo modello, quella dello scapolo di successo, calato nella realtà urbana e circondato da donne e *status symbol* (Ehrenreich, 1983: 42-50; Preciado, 2011). La riaffermazione del protagonismo maschile attraverso i consumi non era una novità nel panorama editoriale statunitense, in quanto era già stato artefice del successo di una delle più note riviste per uomini, “Esquire” (Breazeale, 1992). Tuttavia, “Playboy”, con la sua forte enfasi sull’anticonformismo e la relativa costruzione di un nuovo modello di sessualità edonista e rivolta al puro soddisfacimento del piacere, era riuscita a sintonizzarsi con i primi sussulti della rivoluzione sessuale, fino a divenirne il baluardo (Watts, 2008: 206-27). La virata libertaria della linea politica di Hefner a partire dal 1967, con prese di posizione nette contro la guerra in Vietnam, a favore del disarmo nucleare e a sostegno dei movimenti per i diritti civili, coniugava alcune istanze del radicalismo politico con il desiderio di realizzazione e soddisfazione personale promossi dalla società dei consumi (Fraterrigo, 2009: 159-66). Con la sua strenua difesa del materialismo, attraverso la promozione di uno stile di vita anticonformista orientato al consumo, Hefner riteneva di non contraddire affatto l’agenda politica libertaria a cui s’ispirava, ma anzi di contribuire all’affermazione del diritto al piacere personale che era alla base dei profondi cambiamenti in corso nella società americana e di cui la rivoluzione sessuale era uno degli aspetti più eclatanti. Come poi faranno “Men” e “Playmen”, “Playboy” proponeva un’esplicita linea editoriale colta e qualificata nei contenuti. Negli anni della contestazione giovanile, contribuì a rendere *glamour* per il grande pubblico il filosofo

marxista Herbert Marcuse, pubblicò racconti di Ernst Hemingway e testi di Jean Paul Sartre. A differenza degli epigoni italiani, che osservavano questi fenomeni da lontano, “Playboy” si proponeva come un vero e proprio luogo di discussione politica,

a bastion of left liberalism in its politics. [...] It defended the growing wave of youthful dissent and acclaimed the recent student revolt. It denounced intrusive government power, called for the end of Cold War military actions such as Vietnam, and advocated a staunch environmentalism and expansion of social welfare programs. [...] Increasingly, Playboy enticed a distinguished list of liberal office holders and public figures to appear in its pages. [...] Martin Luther King Jr., who visited the mansion in October 1967 to discuss public issues, published the last piece he ever wrote in the magazine. The Playboy Interviews became a friendly forum for many liberal activists (Fraterrigo, 2009: 216).

Questo non significa che “Playboy” non avesse suscitato in patria forti critiche da parte degli attivisti radicali stessi, che sottolineavano l’incoerenza e l’opportunismo della rivista. Hefner, infatti, promuoveva uno stile di vita edonistico che celebrava gli status symbol dello stesso establishment che criticava: la convivenza tra beni di lusso accessibili a pochi e la rivendicazione dei diritti civili rappresentava una contraddizione troppo stridente per molti giovani della New Left. Tuttavia, come ha scritto Steven Watts, il diritto al soddisfacimento dei piaceri individuali reclamato e ostentato da “Playboy” non era affatto incompatibile con alcune rivendicazioni dei movimenti radicali statunitensi e in particolare con il forte protagonismo personale assunto da alcuni leader (Watts, 2008: 220). Più in generale, ciò che univa “Playboy” e la sinistra radicale era l’impiego di un “cultural style as a way to articulate disdain for the conservative values of the establishment. In important respects, the counterculture of the 1960s represented the realization of Playboy’s libertine message” (Fraterrigo, 2009: 166). La sovrapposizione di questi aspetti permise dunque alla rivoluzione sessuale di diffondersi nelle occupazioni dei campus così come nelle

edicole di provincia, attraverso l'utilizzo e la convergenza delle stesse immagini, icone e immaginari.⁸⁹

In questo senso, Balsamo e Tattilo avevano compreso e riadattato uno dei punti di forza del prototipo statunitense per tradurlo nel contesto italiano. Il consumatore di "Playmen" doveva di fatto essere l'uomo nuovo, calato nella modernità e perciò apertamente disponibile a parlare di sessualità in pubblico. Tuttavia, risulta difficile dipanare il rapporto tra settimanali italiani per soli uomini e la nuova "politica sessuale" della sinistra giovanile, mentre risulta decisamente più plausibile un tentativo di mediazione tra spinte modernizzanti e un contesto di arretratezza e conservatorismo ancora prevalenti nel paese. "Men" e "Playman" promuovevano una generica linea politica libertaria, molto distante rispetto all'agenda della sinistra radicale italiana e orientata piuttosto all'adesione a un modello di liberalizzazione e riforma dei costumi connotata di forti ambiguità ideologiche e per questo accessibili a un pubblico maschile ed eterogeneo. Di questo è spia certamente il curioso fenomeno per cui

è proprio nei giornali della galassia Balsamo che si è realizzato il primo clamoroso compromesso storico. Quelle redazioni erano legioni straniere, dove coesistevano compagni e fasci, katanga e avanguardisti nazionali, extraparlamentari dell'Autonomia ed ex militanti della X Mas, partigiani e ordinovisti, cinture nere di karate e inermi figli dei fiori, contrabbandieri ultra-atlantisti e morigerati maoisti, femministe radicali e spasimanti del colpo di Stato, transfughi di giornali importanti e universitari senza una lira, spioni e doppiogiochisti e attivisti che credevano che il Sol dell'avvenire sarebbe infine spuntato (Di Fazio, 2016).

Nello specifico di "Playmen", come ha notato Giovanna Maina

⁸⁹ Come ha scritto Elizabeth Fraterrigo, l'interesse di "Playboy" nei confronti del pubblico maschile giovanile, specialmente quello dei college, era stato molto forte sin dagli anni Cinquanta (Fraterrigo, 2009: 135-138).

È interessante notare come a [...] figure, accomunate da un côté genericamente progressista (ricordiamo, inoltre, le simpatie dell'editrice Tattilo per il Partito Socialista), si affiancasse un personaggio dell'estrema destra quale Enrico de Boccard, ex gerarca della Repubblica Sociale, collegato a inquietanti formazioni cattoliche oltranziste, feroce anti-comunista, nonché implicato nella genesi "ideologica" della cosiddetta strategia della tensione (Maina, 2011: 46-7).

Se quindi le pubblicazioni Tattilo-Balsamo traevano linfa dal lessico e da una retorica apparentemente libertari, appare piuttosto evidente il tentativo di mantenere un'ambivalenza ideologica capace di conciliare umori diversi nell'opinione pubblica italiana, e creare una sorta di fronte trasversale (maschile) dell'erotico. I riferimenti alla politica radicale e al movimento studentesco venivano fatti spesso con un paternalismo bonario, come in questa risposta a un lettore che chiedeva se "I nostri giovani sono veramente rivoluzionari":

I nostri giovani vogliono molte cose. Vogliono fare la rivoluzione ma non sanno come farla, vogliono che arrivi la Cina ma non sanno bene che cosa sia la Cina. Ma i nostri giovani fanno soprattutto quello che non vogliono. Non vogliono il mondo così come noi glielo abbiamo consegnato nelle mani [...]. E reagiscono a esso in modi contraddittori e sbagliati, spesso esagerati o ridicoli. Ma comunque reagiscono. E questa loro reazione davvero è l'unica speranza che ci è rimasta (Playmen, 1968:4).

Evidentemente, quindi, il destinatario di "Playmen" doveva essere un uomo di una generazione diversa da quella dei giovani contestatori, che guardava alla loro rivoluzione in modo comprensivo, in virtù del cambiamento che la società italiana stava aspettando. Tuttavia il tipo di cambiamento che veniva auspicato non risultava tanto ideologicamente connotato quanto piuttosto un generico augurio di "lasciarsi il vecchio alle spalle". Al contrario di "Playboy", quindi, i periodici erotici "chic" di casa

Tattilo, che pur da quel modello muovevano, non ambivano a identificarsi con i giovani e la rivoluzione sessuale. Queste pubblicazioni promuovevano invece un modello blandamente politicizzato e anticonformista, che intendeva distinguersi sul profilo estetico e all'insegna del buon gusto e della modernità. La messa a punto di uno stile visivo riconoscibile, che distingueva questi periodici patinati da quelli a basso costo, costituiva, secondo la linea editoriale di Tattilo la vera molla per l'uomo "moderno" italiano. Questo risultato era ottenuto in particolare attraverso la valorizzazione estetica del nudo con servizi che

si avvalevano delle migliori firme internazionali della fotografia di nudo ([...] Frontoni e Baes, attivi anche su "Men", collaboravano di frequente con la rivista anche Mimmo Cattarinich, Roberto Rocchi, Fabrizio Zampa, Mario Dondero e Frank Horvat, solo per citare alcuni nomi) (Maina, 2011: 47).

Il buon gusto, altro baluardo, appunto, di queste riviste era garantito dalla presenza di

fotografie molto più castigate di quelle che compaiono in giornali come "Play boy", "Lui", "Adam", "Penthouse", "Life", per non citare che i maggiori. "Men" non indulge alla morbosità, presenta immagini pulite, limpide, ben fatte e bene stampate di belle donne (Men, 1967b: 10).

Le fotografie infatti servivano da marca distintiva anche nei confronti di "Playboy" rispetto al quale Adelina Tattilo vantava di presentare foto più naturali e quindi più erotiche. Questo tipo di polemica si acuì all'uscita per Rizzoli dell'edizione italiana della rivista di Hefner nel 1972. Come racconta un articolo comparso in quell'occasione sul "Los Angeles Times", "Playmen" rivendicava una minore sofisticazioni delle immagini presentate:

In the November issue [of “Playmen”] for instance, the playgirl was shown with a blemish near her navel, the kind of thing most editors would airbrush out, and a recent color shot of a blonde nude clearly indicated a Cesarean scar. In contrast, Playboy’s first Italian issue showed American girls cavorting on the West Coast, with the frontal shots appropriately airbrushed (Tuohy, 1972).

La discussione sul tipo di nudo e su quale donna da copertina fosse più sexy, mettevano in campo diverse concezioni della sessualità e della femminilità con annessi giudizi sui due Paesi:

Of the Playboy formula, an Italian woman who has lived in the United States explains: “The Italian looks upon his mother, sister and wife as chaste, but all other women as licentious. Italians are less obsessed with big breasts than American men, perhaps because it is a subconscious reminder of mother. The nice girl image doesn’t appeal Italians the way it does to American. That’s why the girls in Playmen are sexier (Tuohy, 1972).

“Playmen” presentava il consumo del nudo femminile come la manifestazione di un modo naturale e smaliziato di vivere la sessualità aldilà delle costrizioni imposte dalla società tradizionale. Il lettore di “Playmen” è dunque il maschio italiano che non trova eccitanti le *playmates* di Hefner perché posticce, e ama invece le foto di qualità di donne vere. Sono quindi le diversità culturali a rendere il prodotto nato in Italia più erotico, ai loro occhi, rispetto a quello americano. In questo senso, la costruzione della sessualità su misura “nazionale” costituiva ancora una volta un metodo di confronto su cui si basava un preciso modello di modernità. Questo tipo di idee attingevano a una tradizione conservatrice ben esemplificata da figure come Indro Montanelli, che considerava il sesso “a natural fact that did not need to be taught, and who feared that a moralistic approach to sex would bridle the natural development of (male) sexuality”

(Wanrooij, 2009: 111).⁹⁰ Allo stesso modo gli Stati Uniti continuavano a presentarsi com un modello ambiguo, a cui si rimproverava l'eccessiva tecnicizzazione e meccanicismo di cui l'artificialità dei corpi femminili delle *play mates* erano prova.

In un articolo su "Men" dedicato all'erotismo nel cinema italiano, Franco Valobra distilla un campionario di giudizi sulle arti amatorie delle donne di diverse nazionalità in rapporto alla loro disponibilità nei confronti dell'uomo italiano:

le straniere vengono in Italia a cercare il maschio italiano, non è forse così? Certo, ma guarda caso, sono le svedesi naturiste che fanno la sauna nude, ma poi sono troppo solari, troppo prive di ambiguità per poter suscitare il minimo interesse; sono le tedesche, che dopo le calze nere di Marlene Dietrich nel film *L'angelo azzurro* non hanno più avuto una sola idea in fatto di erotismo, e le americane, con la faccia a torta di formaggio come le Miss che le rappresentano ai concorsi di bellezza, erano le inglesi, ma oggi non più, oggi le inglesi sono diventate maggiorenti dal punto di vista sessuale, ci danno delle lezioni (Valobra, 1967: 71).

Addentrandosi nel tema più specifico del cinema, Valobra individua nelle attrici italiane, così come nei registi che le dirigono, un modello vecchio e provinciale di sessualità, specchio del nostro paese:

Le francesi ci ridono in faccia [...]. c'è più brivido in un'unghia di Brigitte Bardot o di Anna Karina che in uno spogliarello spinto anche all'estremo limite delle nostre attrici. [...] Sofia Loren, in *Oggi, domani, dopodomani* [...] è una bellissima donna e non smuove nulla, non lascia nulla all'immaginazione. [...] E Gina Lollobrigida? L'hanno perfino condannata per *Le Bambole* ed era un film senza un solo centigrammo di erotismo, peggio ancora perchè Gina Lollobrigida riesce al massimo ad evocare l'immagine di un salotto dove si offre il té [...] In quanto a Claudia

⁹⁰ Si veda anche Morris, 2013.

Cardinale, non si spoglia neppure, è il prototipo delle buone mogli italiane che si fanno magari corteggiare, giocano un poco sul filo del rasoio, ma poi, via, sono vergini congenite (Valobra, 1967: 73).

L'idea che al nostro paese servisse un ammodernamento e nella sua concezione pubblica della sessualità era un cavallo di battaglia della rivista, che vedeva i suoi redattori impegnati a fornire la loro "opinione informata" sull'argomento. E il cinema era certamente considerato un luogo centrale per la formazione degli immaginari. Non si contano infatti, già in questi anni, le copertine e i servizi fotografici con attrici italiane e straniere un po' su tutte le riviste per soli adulti. Se si riflette sulla rivoluzione sessuale dall'angolazione delle riviste per soli uomini, queste esprimevano chiaramente, in modo indubbio, la sola prospettiva di un soggetto maschile eterosessuale. Collocando il nuovo uomo consumatore in uno scenario internazionale, dove anche la sessualità è materia di negoziazione del proprio posto nel mondo, "Men" costruì uno scenario cosmopolita utopico, molto simile a quello mostrato dai film di Jacopetti di cui abbiamo trattato nel secondo capitolo. I vaghi riferimenti alle icone della rivoluzione sessuale, sempre presentate come estranee alla cultura italiana divenivano oggetto di consumo e di life-style, così come le immagini patinate che corredevano i reportage sulla Svezia e la Danimarca. Forme di trasgressione in qualche modo mitigate dall'orizzonte appagante del consumo, i discorsi sulla modernità rivendicati da "Men" contraddicevano solo in parte l'ideologia borghese tradizionale ma ne promuovevano un rinnovamento all'insegna di nuovi valori come quello centrale del coraggio (maschile) di parlare di sesso in pubblico.

L'addomesticamento dell'immaginario della rivoluzione sessuale passava infatti per la continua definizione dell'altro, così come nello stesso periodo le inchieste sul sesso come *Svezia inferno paradiso* (Luigi Scattini, 1968) ed *Acid-Delirio dei sensi* (Giuseppe Maria Scotese, 1968), una pseudo inchiesta sugli effetti dell'uso dell' LSD tra i giovani americani, stavano diffondendo sul grande schermo. Questi film, così come i settimanali contribuirono proprio attraverso la delimitazione dell'altro a

fornire un nuovo vocabolario per parlare di sessualità in pubblico. Spesso, come “effetto collaterale” voluto, questi film promuovevano anche immaginari nuovi, aprendo qualche squarcio su forme di sessualità non normative. Esemplari in questo senso sono ad esempio le scene del film sulla Svezia di Scattini così come la pseudo-inchiesta di Sergio Martino *Mille peccati, nessuna virtù* (1969), dove si vedono le immagini di *dance club* frequentati da donne e uomini omosessuali. Il fine *exploitation* di queste scene però non deve esaurire le sue potenzialità dal punto di vista spettacolare e dei loro possibili significati per coloro che li hanno consumati. Se non è possibile ricostruire i desideri e le reazioni suscitati negli spettatori dalle immagini contenute questi film, è comunque innegabile che i modi di esperire la sessualità rappresentati (nel bene e nel male) dal cinema si stavano moltiplicando, per quanto sempre a beneficio dello spettatore eterosessuale maschile. L’espedito per far circolare queste immagini, nei film come nelle riviste, era spesso quello informativo. Nelle riviste, al contrario che nei film, il tono con cui venivano presentati i reportage e le ultime novità “trasgressive” provenienti dall’estero erano di generica apertura, così come lo erano le risposte alle domande dei lettori attorno agli stessi temi. Ad esempio nel luglio 1967 “Playmen” pubblicò un’intervista a Nina Estin, la cosiddetta “Madame Playboy” svedese e fondatrice del primo magazine pornografico per per donne “Expedition 66” (de Saint-Agnès, 1967). Nel numero successivo, la redazione riporta di aver ricevuto numerose lettere da lettrici di “Playmen” e ne pubblica alcune che chiedono esplicitamente l’indirizzo di Estin, per poter ricevere una copia della rivista o domandano se il *magazine* fosse proibito in Italia. La risposta della redazione è comunque conciliante:

Nel nostro paese, dove arrivano e vengono liberamente venduti in edicola i vari “Muscles for men” - riviste destinate a uomini con “inclinazioni particolari” - si proibisce il nudo di uomini alle donne come quelli di donne per uomini. [...] Un augurio. Che anche a voi sia presto permesso di guardare una buona rivista con uomini nudi. Sissignori nudi. Perché no? (Playmen, 1967)

In questa risposta si menziona l'esistenza di un consumo di erotismo maschile gay delle riviste di culturismo, e dall'altro si legge l'apertura, più o meno di facciata, di "Playmen" nei confronti della nascita di riviste omologhe dirette alle donne. Come ha scritto Andrea Pini, e recentemente ricostruito Mauro Giori, proprio tra le pieghe dei discorsi normativi nelle riviste per "soli uomini" e del cinema, iniziavano a passare nuovi modelli di sessualità e desiderio, incidendo, non senza ambiguità, nell'immaginario pubblico e veicolando nuove possibilità di riconoscersi e di identificarsi (Pini, 2001; Giori, 2017).

5.4. Il genere sexy, i sequestri eccellenti e il documentario ginecologico: erotizzazione del cinema sul finire del decennio

5.4.1. Il mutamento delle pratiche di consumo e il "genere sexy"

Anche il cinema, così come l'editoria e i periodici, non era rimasto insensibile alle nuove istanze di politicizzazione, liberalizzazione e commercializzazione del sesso. Nel tentativo di comprendere come il sesso abbia "invaso" le sale italiane, una prospettiva di tipo industriale ed economica consente d'individuare alcune tendenze invece "di gusto" che riguardano la fine del decennio.

Uno sguardo all'andamento generale delle stagioni 1966-67 e 1967-68 costituisce un'ottima cartina al tornasole dell'espansione del fenomeno. Nel 1968 risultavano ormai palesi gli effetti di una tendenza che si stava ormai producendo dall'intero decennio. I giorni di spettacolo erano di fatto tornati ai livelli dei primi anni Cinquanta, mentre il numero di biglietti staccati era sceso costantemente dal 1959, passando da 747,9 milioni a 559,9 milioni nel 1968 (SIAE, 1968). La spesa del pubblico era invece aumentata per effetto dell'aumento del prezzo medio del biglietto, sostanzialmente raddoppiato nel medesimo arco di tempo. In parallelo, il numero degli esercizi era calato. Dopo l'impennata del 1965 si era passati da 10517 a 9874 sale sul territorio nazionale (SIAE, 1968). Sul totale degli incassi, le prime visioni aumentavano la loro quota, non solo in virtù del costo d'ingresso, ma anche dell'accrescimento del circuito,

passato da 182 sale nel 1965 a 250 nel luglio 1968 (Ferraù, 1968). Cresceva inoltre il numero di pellicole programmate nelle prime, passato dai 390 della stagione 1964-1965 ai 593 del luglio 1968 (Ferraù, 1968). Questa tendenza portò alla diminuzione dell'introito medio delle pellicole. Spesso i film rimanevano nelle prime visioni per poco tempo, con incassi modesti e non riuscivano più a trovare sbocchi nei circuiti inferiori. Dal punto di vista dell'esercizio, questa modificazione del mercato suscitava non poche preoccupazioni sulle prime avvisaglie di una crisi del pubblico, che veniva spesso imputata alla scarsa qualità dell'offerta. A questo riguardo, il presidente dell'ANEC, l'ing. Barattolo, tenta di rispondere a "Film TV Spettacolo" circa i possibili rimedi a questa crisi:

è difficile dirlo. Certamente i nuovi e nuovissimi 'generi' hanno stimolato l'interesse della gente verso il cinema. Ma oggi questi filoni sembrano tutti, più o meno, esauriti. Bond ha fatto il suo tempo ed ha ormai stancato. Il "western all'italiana" resiste, ma non sappiamo fino a quando resisterà. È da anni, in fondo, che offre sempre gli stessi prodotti, con qualche piccola variazione soltanto. Per salvarsi, adesso, è ricorso alla brutalità, alla violenza ad ogni costo. Ma non sappiamo se questo sarà un salvagente o un macigno che lo porterà a fondo ancora più presto. Il film musicale, poi, non è riuscito ad avere successo. A parte qualche eccezione, i primi due film di Morandi e *Stasera mi butto*, gli altri tentativi in questa direzione hanno avuto esiti mediocri. Soltanto il genere "sexy" resiste sulla breccia, perchè ha una sua clientela fissa. Ma è una clientela che non ammette inganni e che, quando il film, non corrisponde alle promesse della pubblicità protesta vivacemente. è accaduto così, ad esempio, per *Mondo proibito* (Film TV Spettacolo, 1968a).

Il genere sexy pareva l'unico a dare sicurezze in un mercato divenuto problematico, che iniziava a concentrare i suoi incassi su pochi prodotti, spesso anche d'autore, lasciando "sguarnita" la produzione di genere sino ad allora dedicata agli altri circuiti.

Allo stesso tempo, pareva chiaro come anche il consumatore di film “sexy” avesse ormai degli standard - qui non specificati - e che spesso questi non venissero soddisfatti a causa di un’esagerazione delle promesse fatte dai cartelloni e dal materiale promozionale. Sulla stessa testata, però, attorno al cosiddetto “genere sexy” comparivano interventi contraddittori, in qualche modo sintomatici della confusione circa la pertinenza del genere e del suo effettivo ruolo commerciale. L’articolo dal titolo emblematico, “Sale oscure o case chiuse?”, pubblicato sulla rivista francese “Cinepresse” e riportato in traduzione da “Film TV Spettacolo”, affrontava il problema dell’aumento delle sale vietate ai minori di 18 anni in Francia, ritenendolo la causa della diminuzione del pubblico. Anche in questo caso viene toccata la questione dell’offerta dei film:

C’è da dare seriamente l’allarme in quanto il cinema non produce più film per il pubblico di cui ancora dispone realmente e potenzialmente. Noi abbiamo una volta detto che esiste una frangia del pubblico che desidera dei film erotici, ai quali si possono e si devono anche dare dei film erotici, tuttavia esiste una larga parte di pubblico che non vuole dei film erotici e che desidera altro, per esempio dei veri film d’amore, per non citare che quelli (Film TV Spettacolo, 1968b).

A questa considerazione, la redazione di “Film TV Spettacolo” aggiunge:

Possiamo dargli torto? Anche in Italia la preponderanza del film sessuale o violenza non può non aver influito ad allontanare dai cinema una parte di spettatori affezionati al film tradizionale che è quasi sempre il film familiare. Sarà questo uno dei punti da tenere in seria considerazione nella campagna in atto per riportare più pubblico al cinema (Film TV Spettacolo, 1968b).

Per quanto su questa pubblicazione per addetti ai lavori si parli di “film sexy”, risulta piuttosto complicato capire effettivamente di quali film si stesse parlando. Allo stesso tempo, come risulta evidente, sempre l’industria non riusciva a porre l’ondata di questi film in rapporto con i cambiamenti nelle abitudini e nella composizione del pubblico.

Sicuramente tra le ragioni di questo disorientamento vi era l’incapacità di collocare film con temi arditissimi entro un genere codificato o un filone definito. Come scriveva Fabrizio Dentice su “L’Espresso”, a volte tra i film erotici ve ne sono di

categoria A, in cui sono stati impegnati grandi mezzi, registi scaltriti, interpreti intelligenti e sceneggiatori abili [...] Altre volte l’impegno e la scaltrezza sono minori. Restano le promesse e a mantenerle non c’è che la crudeltà (Dentice, 1968:12).

La tendenza complessiva del mercato a concentrarsi sulle prime visioni e il discorso sulla tenuta dei generi, riportata poco sopra, spingono a ritenere il fenomeno della sessualizzazione dell’offerta cinematografica nei tardi anni Sessanta come una questione in qualche modo collegabile al mutamento delle pratiche di consumo. La situazione risultava, già agli occhi dei contemporanei, complessa e magmatica, e per quanto ci si sforzi di tracciare un percorso lineare, la pervasività dei contenuti sessuali in film molto distanti tra loro aveva generato una seria confusione al riguardo. Prova ne è la lettura comparsa su “Famiglia Cristiana” nel 1970 degli incassi della stagione 1969-70: “a giudicare dalle pubblicità mutali e sui quotidiani, dai “servizi” sui rotocalchi [...] si direbbe che il film “sexy” sia in testa alle preferenze del pubblico. Ed invece è esattamente il contrario” (Famiglia Cristiana, 1970). L’articolo poi elenca tra i dieci migliori incassi film come *Nell’anno del signore*, *La caduta degli dei* di Luchino Visconti, il *Satyricon* di Fellini e addirittura *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, contrapposti ai flop di *Le calde notti di Poppea* e *Le nipoti della colonnella*. Eppure anche tra il primo gruppo di film elencati nessuno di questi può essere ascritto alla moralità cattolica, né si può dire manchino di scene o episodi di nudità o legati al tema sessuale, tuttavia proprio il successo “d’autore” sembra dare alla redazione uno spunto

retorico sufficiente per contrapporli ai *film sexy* perché riconducibili variamente al cinema di qualità (per genere cinematografico, presenza di un certo tipo di stardom, autorialità). Da questo punto di vista oltre a essere chiara l'incapacità di ammettere la pervasività dell'erotismo nei discorsi pubblici contemporanei, appare altresì persistente l'uso retorico della componente "autoriale" o "di qualità" per fini morali e ideologici, anche da parte di settori dell'opinione pubblica da tempo chiaramente ostili anche a film di quel tipo.

D'altronde, come ha scritto Peppino Ortoleva, risultava invece piuttosto chiaro che l'erotismo vendesse bene e che avesse fornito al cinema una stampella per mantenere una qualche centralità nel sistema mediale italiano (Ortoleva, 2009). Contemporaneamente si era compiuto quel processo di affinamento nelle pratiche di consumo culturale che aveva reso la fruizione e la formazione di un gusto cinematografici parte di un *agire sociale strategico* e che stava coinvolgendo anche la differenziazione dell'offerta di temi erotici. Proprio su questa consapevolezza delle qualità distintive assunte dal consumo mediale si fondava anche il principio attraverso cui le riviste "per soli uomini" si difendevano dalle accuse di pornografia e al tempo stesso attiravano un nuovo tipo di lettori.

5.4.2. Censura e sequestri: il ruolo del film d'autore

La proliferazione dei film sexy veniva intesa a tutti gli effetti come un fenomeno simile a quello dei filoni degli anni precedenti, e come tale destinato a un rapido esaurimento, nel giro di qualche stagione:

il proibito è diventato un ospite familiare anche al livello di registi e produttori spregiudicati. Il cinema lo ha adottato con la stessa fiduciosa disinvoltura con cui prima aveva coltivato il filone di "Pane e amore", degli Ercoli e del western all'italiana. [...] Sfogliando i prospetti della distribuzione regionale e le liste di attesa ci si imbatte in titoli come "Cama Sutra", "Scusi lei conosce il sesso?", "Confessioni intime di due giovani spose", "Sexualation", "Io sono curiosa", "Sexy Report", "Pillola d'oro",

“Calda e infedele”, “Caldi amori”, “Essi sono nudi”, “Fuoco nella carne”, “Il sadico” (il titolo originale era “Chi ha ucciso l’orsacchiotto?”) [...]. Il proibito è, tutto sommato, un allettamento che non paga. [...] E come il foie-gras, anche le perversioni stufano. Il primo allarme l’ha dato Goffredo Lombardo: a un amico gli portava un soggetto bello ma scabroso ha consigliato prudenza perché le mode si consumano in un lampo e qualcosa va mutando (Dentice, 1968: 13).

Mentre le pellicole a basso costo ormai comparivano anche nelle programmazioni delle sale di prima visione, il film d’autore continuava ad essere il principale banco di prova attraverso cui sia il fronte creativo che quello economico puntellavano l’istituto censorio. Come ha dimostrato ampiamente Jon Lewis circa il caso americano, l’istituto censorio rappresenta un punto nodale di negoziazione dei discorsi ideologici e morali con gli interessi puramente economici dell’industria (Lewis, 2002). In questi anni, infatti, non si ebbe tanto un graduale allineamento istituzionale ai mutamenti in corso nella società, ma si può invece rivelare un’intricata rete di pressioni industriali, componenti creative e tendenze dei consumi, che portarono infine a evidenziare, come nel caso delle riviste per adulti, l’insufficienza e l’arretratezza istituzionale.

A partire dal biennio 1966-67, si segnalano diversi casi di apertura e al tempo stesso di frizione che risultano piuttosto indicativi dell’accelerazione dei cambiamenti in corso. Ad esempio, il già citato articolo di Fabrizio Dentice assegnava alla casa di distribuzione Euro International Films di Marina Cicogna un ruolo importante nel processo di sessualizzazione del cinema italiano. La Euro International Films, infatti, aveva distribuito *L’uomo del banco dei pegni* di Sidney Lumet (1964, uscito in Italia nel 1967), che rappresentò la prima pellicola che, pur presentando un nudo integrale di una donna bianca, era passato indenne dalla censura.⁹¹ Questo fatto in sé aveva garantito a *L’uomo del banco dei pegni* un ottimo riscontro commerciale, che era mancato invece all’estero. A tal proposito, Cosulich commentava laconicamente:

⁹¹ Il film per altro costituì un importante caso anche nella storia della censura negli Stati Uniti, in quanto nonostante violasse i termini del Codice Hays e gli fossero stati imposti dei tagli, venne comunque distribuito (Cosulich, 1969: 91-6).

Per il nostro pubblico, [*L'uomo del banco dei pegni*] fu un *test* sconsolante: la fame di nudi degli spettatori italiani era veramente rabbiosa, se riusciva a passare sopra tutto, anche alla circostanza che quel povero corpo che per un attimo gli veniva offerto in pasto, apparteneva a una donna seviziata nell'inferno del *Lager* (Cosulich, 1969: 93-4).

I distributori, in sede di revisione, avevano invocato la centralità narrativa di quella scena per poter evitare i tagli, creando di fatto un precedente per i casi successivi. In ogni caso, era stato proprio Cosulich ad alimentare l'attenzione del pubblico per quel film, proprio per il suo "primato" nell'utilizzo del nudo integrale. Infatti, in un suo articolo per "ABC", ne aveva pubblicato i fotogrammi proprio a richiesta della Euro International Films (Cosulich, 1969: 94).⁹² Spesso giornalisti e produttori agivano in concorso sganciando le necessità commerciali dai discorsi ideologici e morali in modo puramente retorico. Infatti, Cosulich, come altri in quegli anni, esprimeva a parole una certa preoccupazione per la deriva sessuale dei film in circolazione, specie chiamando in causa i gusti del pubblico, mentre al tempo stesso contribuiva al consolidamento commerciale dell'erotismo, dialogando con produttori e distributori e accrescendo la curiosità dei potenziali spettatori. Le strategie promozionali basate sull'erotismo beneficiavano dunque del dibattito creato dai giornalisti attorno alla "deriva del nudo", ma anche di tutti quei discorsi che le riviste di attualità stavano alimentando ormai da anni.

La collaborazione tra periodici, produttori e distributori cinematografici nella promozione dei film non è certamente un fatto nuovo né una sorpresa. Questi legami non erano mai espliciti, ma erano piuttosto lasciati sotto traccia. Si prenda ad esempio il caso del già citato articolo di Fabrizio Dentice su "L'Espresso": benché chiuda una panoramica sul sesso nel cinema contemporaneo dichiarandosi certo che "come il foie-gras, anche le perversioni stufano", le due ampie pagine ad essa dedicata sono

⁹² Cosulich stesso parla del suo ruolo nella promozione del film senza per altro segnalare la contraddizione che sussiste tra il suo giudizio nei confronti del pubblico e la sua operazione giornalistica "di convenienza".

occupate in gran parte da fotogrammi inequivocabili presi dal film di Riccardo Ghione *La rivoluzione sessuale*, di cui nemmeno si accenna nello scritto (Dentice, 1968). La provenienza delle immagini è però resa nota al lettore grazie a una didascalia, che assicura alla pellicola in prossima uscita visibilità su un periodico a tiratura nazionale, e al tempo stesso garantisce all'articolo di Dentice un'associazione visiva ed immediata al tema dell'erotismo e un tono non "moralista" sul tema. Questo tipo di strategie venivano utilizzate nel settimanale di De Benedetti con una certa frequenza ormai da alcuni anni, in particolare attraverso la pubblicazione di immagini tratte da film che ritraevano attrici poco vestite o scene pruriginosa.

Tornando al caso de *L'uomo del bando dei pegni*, era chiaro che l'istituto censorio fosse sotto pressione, prigioniero del meccanismo contraddittorio sancito dalla riforma del 1962 (legge n.161 del 29 aprile 1962).⁹³ Da allora, infatti, le voci di coloro che ne proponevano l'abolizione totale non si erano placate (specie a sinistra), mentre il doppio meccanismo che prevedeva il giudizio in commissione e la possibilità di sequestro da parte della magistratura, aveva mantenuto inalterate alcune problematicità delle normative del dopoguerra. In ogni caso, i contorni del dibattito post 1962 sono stati, ad oggi, analizzati prevalentemente attraverso prospettive "di parte", che hanno privilegiato in molti casi il film "politico" e gli aspetti ideologici della censura.⁹⁴ In ogni caso, il varo della nuova legge sul cinema del 1965, e più in generale l'opera del ministro socialista Achille Corona, aveva risentito di un ampio dibattito che aveva posto il tema della sessualizzazione del cinema come uno dei problemi cardine legati al finanziamento pubblico e alla censura dei film.⁹⁵ In ogni caso, le commissioni nominate da Corona, rimaste in carica fino al 1968, anno d'inizio del magistero di Domenico Magri, si erano dimostrate tutto sommato più clementi della magistratura ordinaria, che si era resa protagonista di una serie di sequestri che

⁹³ Sulle vicende che portarono e seguirono l'approvazione della legge n.161/1962 si veda Vigni, 2001. Per un quadro riassuntivo si veda anche Baldi, 2002: 7-31.

⁹⁴ Si pensi al paradigmatico studio di Mino Argentieri (Argentieri, 1974).

⁹⁵ Si pensi ad esempio all'attenzione dedicata da "L'Espresso" che il 27 giugno 1964 dedicò la propria copertina a "La guerra del nudo. Politica e censura" (L'Espresso, 1964b). Dal punto di vista della critica, esemplare, ancora una volta una posizione socialista, come quella espressa da Micciché ed altri su "Cinema Sessanta" in cui sostanzialmente si sollecitava, in occasione del varo della nuova legge sul cinema, anche un intervento sulla censura (Argentieri, De Marchi, Di Valmarana, Micciché, 1965).

accesero numerose polemiche. Il problema era dunque il doppio meccanismo di censura vigente e perno della normativa del 1962: il sequestro per “reato di oscenità”, che avveniva su iniziativa di un magistrato locale, aveva valenza sull’intero territorio nazionale e aveva luogo spesso su segnalazione di associazioni di benpensanti o di singoli cittadini. Questo provvedimento costringeva produttori e distributori a lunghi ricorsi e appelli, che arrecavano ingenti danni economici, dovuti alla mancata programmazione dei film. In un decennio apertosi con i casi eccellenti de *La dolce vita* e di *Rocco e i suoi fratelli*, i termini della conflittualità attorno alla censura apparivano tutto sommato inalterati. Da un lato erano le spinte dal basso, ovvero la familiarità e l’interesse del pubblico nei confronti di certi temi e immagini a spingere i censori ad aggiornare la propria azione, dall’altro erano i grandi film d’autore a segnare dei punti di svolta e a cambiare nella prassi non solo le modalità con cui la censura operava ma anche i termini del dibattito pubblico. In questo contesto, comunque, la produzione di genere e a basso costo erodeva i confini del visibile, abituando il pubblico a nuovi codici e linguaggi e dall’altro permetteva al discorso autoriale di definirsi anche in opposizione al film popolare e in virtù di questa differenza riusciva a dare vita a un discorso ideologico fondato anzitutto su valori estetici.

Uno dei casi più eclatanti della seconda metà del decennio fu il sequestro per oscenità e la successiva assoluzione di *Blow Up* di Michelangelo Antonioni (1966), che aveva ottenuto il nulla osta il 4 settembre 1967, ma gli era stato apposto il divieto di visione ai minori di 14 anni. Come ha ricostruito Jon Lewis, negli Stati Uniti *Blow up* aveva permesso, tramite una brillante strategia della MGM, di scavalcare le barriere poste dal codice di autoregolamentazione della MPAA vigente in quegli anni (Lewis, 2002: 146-8). Si era trattato, infatti, di un rischio, tutto sommato calcolato dalla major, che ottenne incassi sette volte superiori l’acquisto per il diritto di distribuzione. Uno dei fattori determinanti fu l’eco del film d’autore europeo (vincitore per altro della Palma d’oro nella passata edizione del Festival di Cannes) e ovviamente il fortunato riscontro ottenuto nei mercati del vecchio continente. Simili meccanismi muovevano anche le campagne dei produttori e distributori italiani. Questi erano certamente consapevoli dei rischi che potevano correre in sede di censura e certamente la

presenza di nudi e scene “per adulti” nei film d’autore agevolavano il loro compito nel richiamare la curiosità del pubblico ma li sottoponeva, appunto, a un’attenzione millimetrica. La coerenza narrativa dell’opera, il prestigio dell’autore (che come nel caso di *Blow up*, certificata dalla vittoria di Cannes) giocavano spesso a favore del produttore che poteva invocarle per scongiurarne i tagli, come era per altro accaduto nel caso de *L’uomo del banco dei pegni*. L’ascendente internazionale del film di Antonioni, inoltre, sottolineava la necessità di un allineamento ad altri standard culturali, quelli del resto d’Europa, in particolare con la sua parte più avanzata, dove il film era stato prodotto e aveva riscosso enorme successo di critica e pubblico. L’intervento nella polemica dell’autore in prima persona e il forte sostegno della critica resero questo caso un esempio emblematico della frizione tra censura e i vari settori gravitanti attorno al cinema italiano (autori, produttori, distribuzione e critica). Un caso emblematico è la difesa di Guido Aristarco di *Blow up* comparsa su “La Stampa”, che invocava da un lato la necessità di combattere i tabù, citando nientemeno che lo psicologo Luigi De Marchi, dall’altro, rimarcava la necessità dei censori di comprendere cosa fosse l’arte, affermando a chiare lettere: “Buñuel e Antonioni non sono pornografi” (Aristarco, 1968). Il sequestro del film di Antonioni ebbe quella risonanza anche perché di poco successivo ai quelli de *La calda preda* (Roger Vadim, 1968) e del nuovo film di Marco Bellocchio *La cina è vicina* (1967), ponendosi dunque in una scia di casi che avevano messo in luce l’arbitrarietà dell’operato della magistratura. I suoi giudizi apparivano troppo spesso vincolati a opinioni estetiche e interpretazioni soggettive circa l’integrità narrativa del film. Si trattava della stessa incertezza normativa che in sostanza aveva segnato i processi per i sequestri delle riviste per “soli uomini” e che il produttore Alfredo Bini, interpellato da “La Stampa” sul tema del dilagare dei film “sexy”, definì “un’insostenibile incertezza del diritto [che] per l’industria cinematografica è motivo di paralisi culturale ed economica” (La Stampa, 1969).

In conclusione, le tendenze del mercato cinematografico e delle vicende connesse alla censura suggeriscono un panorama di progressiva, ma disordinata, liberalizzazione. La produzione si stava adattando, per un complesso di ragioni

ideologiche, commerciali e culturali verso uno sfruttamento sempre più intensivo dell'erotismo e di tematiche sessuali. Il film d'autore, come accadrà poi lungo gli anni Settanta, si consolida come luogo di negoziazione delle barriere del mostrabile, forte del suo carattere istituzionale per come lo ha definito Steve Neale in un suo celebre articolo (Neale, 1981). Il caso di *Blow Up*, infatti riassume la capacità del film d'autore di creare e stabilire tensioni attorno a questioni di gusto e identità culturale. Allo stesso tempo, negli stessi anni, iniziava a circolare una produzione erotica a basso costo, nazionale e d'importazione, anche nelle sale di prima visione che portò a un'ulteriore evoluzione, all'insegna della sessualizzazione, della produzione così come del consumo cinematografico.

5.4.3. "Helga" e il filone ginecologico: impossibile tornare indietro

In questo contesto, il caso del documentario tedesco di educazione sessuale *Helga* (Erich F. Bender, 1967) risulta piuttosto emblematico. *Helga*, nonostante presentasse scene a quell'epoca considerate shockanti, non aveva di fatto incontrato ostacoli da parte della censura e non ricevette alcuna limitazione d'età per la visione in sala. La pellicola era stata proiettata per la prima volta il 22 settembre 1967 a Francoforte ed era stata finanziata dal ministero della salute di Bonn. In Germania era stato distribuito con un divieto ai minori di 16 anni, mentre in Italia, come si diceva, non era stata imposta alcuna limitazione, e uscì il 23 aprile 1968, distribuito, come *L'uomo del banco dei pegni*, dalla Euro International Film. Dopo circa tre mesi di programmazione, il film sfiorò il miliardo d'incassi al termine della stagione 1967-68 nel solo circuito delle prime. Sebbene, quindi, si trattasse di un periodo commercialmente favorevole ai film a contenuto erotico-sessuale, *Helga* colse sprovvisti i commentatori dell'epoca e innescò un complicato dibattito attorno all'educazione sessuale (Memola, 2017). Infatti, in un Paese dove sostanzialmente non era prevista alcuna forma di istruzione, né a scuola né altrove, su temi come il concepimento, il ciclo mestruale, la pillola e più in generale la sessualità era ovvio che quello che si annunciava come un vademecum filmato su quei temi suscitasse curiosità in un pubblico vasto ed eterogeneo. A tal proposito, Callisto Cosulich scrisse "Oggi, la 'gente per bene' tutt'al

più non va a vedere film di Franchi e Ingrassia, ma affolla, fianco a fianco con i militari in libera uscita i cinematografi dove proiettano gli *aufklärungsfilme*” (Cosulich, 1969: 107).⁹⁶ Come ha notato Uta Schwarz, a questo contribuiva l’ibridismo stilistico di *Helga*, che alternava al documentario strettamente inteso, scene mediche, animazioni e parti di finzione consentiva di fatto di soddisfare sul piano commerciale, e non solo, esigenze di pubblici diversi (Schwarz, 2009). Questo ibridismo era, infatti, il risultato della mancanza esplicita di un target definito da parte dei committenti istituzionali, che per la prima volta si erano affidati al circuito delle sale commerciali, abdicando a qualsiasi compito di “guida” nella fruizione di questi film. *Helga* era nato infatti in un contesto di riforma complessiva dell’educazione sessuale in Germania, che sempre più si stava avvicinando all’impiego della comunicazione di massa. In particolare, i libri del giornalista Oswald Kolle, “autoproclamatosi apostolo del sesso”, avevano contribuito alla popolarizzazione della sessuologia. Da quei successi Kolle ottenne finanziamenti del governo tedesco per la produzione di film tratti dai suoi volumi, che venivano proiettati anche nelle scuole. Tuttavia, quelle pellicole condizionarono il grado di accettabilità d’immagini sessuali non solo al cinema, ma più in generale nel dibattito pubblico, aldilà del tema specifico dell’educazione sessuale. Scrive infatti Dagmar Herzog:

The film versions of [Kolle] popular article series and books on sexuality were smash hits. Kolle classics like *Das Wunder der Liebe* (*The Miracle of Love*, 1967) and *Dein Mann, das unbekannte Wesen* (*Your Husband, the Unknown Being*, 1969) revolutionized what West Germans considered acceptable cinematic fare. This was no revolution confined to the large metropolises; Kolle’s films were shown also in schools (for anyone at least thirteen years old) even in the smallest towns (Herzog, 2005: 143).

⁹⁶ Questo termine, usato nell’originale di Cosulich, indica il termine tedesco per indicare i film d’educazione sessuale.

Anche sul piano ideologico, l'impostazione di Kolle, ammiccava sia ai settori dell'opinione pubblica più conservatori che ad alcuni capisaldi della libertà sessuale:

it was completely unclear whether audiences went to be educated or rather just amused. Kolle himself was certain that he helped couples attain deeper intimacy and greater shared sexual pleasure. [...] There is no question that Kolle's insistence that he was improving marriages contributed significantly to reversing conservatives' ability to monopolize the discussion of marriage (Herzog, 2005: 143-4).

La combinazione, dunque, d'ibridismo stilistico e intenti ideologici altrettanto ambigui lo rese un prodotto di successo che per altro si prestava facilmente a repliche alla nascita di un filone. Infatti, a partire da quel successo numerosi film più o meno seriamente votati all'educazione sessuale invasero le sale italiane. Queste pellicole utilizzavano sempre più spesso la sessuologia come espediente per trame di finzione che presentavano contenuti sempre più erotici. Secondo i commentatori dell'epoca, il successo di *Helga*

Provava come si potessero far soldi senza attori famosi né grossi capitali, per la sola virtù d'un argomento. Subito si è fatto il possibile per portare sullo schermo tante altre gravidanze e nascite. [...] Così il filone didascalico (ma quanto serio e innocente in tanti casi è da vedere) si affianca al collezionismo di tutte le possibili alienazioni sessuali. Film di esordienti, mediocri o meno, hanno trovato finanziatori purché contenessero quel tanto di morboso che serve di richiamo (Dentice, 1968: 15).

Proprio l'elemento didascalico di *Helga* ed epigoni era il motivo per cui questi film erano ritenuti innocui. Si trattava di una "sofisticazione" scientifica della sessualità, e in quanto tale, il gran parte del pubblico

non ci casca, ma guarda quei film antologicamente, cioè nelle sole parti che lo stuzzicano; resta però il fatto che anche loro si comprano una bella fatica (la lettura antologica): dove il cinema come s'intendeva una volta, escludeva fatiche [...]. Crediamo di aver dimostrato che la testa vi tiene troppo posto e getta ombra sul resto [...]. Ci pare di poter concludere che la voga della pornografia cinematografica non sia effetto di smarrito senso morale [...], ma piuttosto dall'essersi incallita, anche negli uomini semplici, persino nei bambini, quella parte d'intelligenza, [...] che concerne la percezione e la valutazione della noia (Pestelli, 1969).

Se quindi queste letture testimoniano la sufficienza con cui il fenomeno era generalmente letto, appare chiaro come una crepa ormai insanabile si fosse prodotta nel “perbenismo” diffuso nella società italiana e che fosse ormai giunto a maturazione un atteggiamento di apertura nei confronti dei temi sessuali, in ogni loro sfumatura, da cui era ormai impossibile tornare indietro. In sostanza, *Helga* aveva certificato come la necessità di addurre credenziali estetiche non fosse più fondamentale e allo stesso tempo, dati i suoi reali intenti informativi, squarciava il velo su una diffusa curiosità attorno a quei temi, che esulava da ogni tentativo di speculazione ideologica. Questa necessità era ormai non solo degli spettatori “culturalmente più evoluti”, ma era condivisa anche da quelli “meno avvertiti”.

5.5 L'erotico e il sexy: la formazione di un mercato

In conclusione, anche se la liberalizzazione delle immagini sessuali nel cinema e nei media si era prodotta disordinatamente attraverso i canali dettati dal consumo, quel fenomeno non faceva altro che segnalare e certificare una sfera pubblica ormai radicalmente cambiata, pronta ad accogliere futuri cambiamenti, come la legalizzazione del divorzio e la riforma del diritto di famiglia, sino a qualche anno prima impensabili. Da questa prospettiva, gli sviluppi del triennio 1966-1969 dimostravano l'importanza decisiva delle industrie culturali nel fornire un

immaginario e un vocabolario pubblici sulla sessualità su cui si sono poi modellati i dibattiti e i conflitti del decennio successivo. Se, come abbiamo visto, l'inizio della formazione del mercato dell'erotismo come categoria di consumo specifica ha privilegiato i maschi eterosessuali come gruppo egemone nella sfera pubblica, d'altra parte proprio l'emersione della sessualità in immagini e contenuti sempre più espliciti aprirà la strada a un conflitto sulle modalità di rappresentazione che stimolerà riflessioni importanti grazie all'affermazione del movimento femminista e di quello omosessuale.

In sostanza, quello che si è cercato di far trasparire da questo capitolo è la complessità del ruolo dei media e della cultura di massa in questa particolare fase di politicizzazione, commercializzazione e liberalizzazione della sessualità tipici della sessualità. Il carattere utopico con cui la liberazione della sessualità era presente nei discorsi all'origine dell'idea di "rivoluzione sessuale" persisteva nella loro codificazione di consumo nella cultura di massa. In particolare, sia le riviste per soli uomini che i film "sexy" marcarono attraverso la delimitazione della differenza (geografica e culturale) un'utopia della "disponibilità" sessuale modellata sui consumi. L'erotismo e il film "sexy" erano ormai divenuti un vero e proprio apparato iconografico e tematico che attraverso il consumo diventò gradualmente un marcatore dell'identità individuale in una società dove le variabili identitarie si stavano ormai moltiplicando. La graduale formazione di un mercato specifico dell'erotismo, nell'editoria così come al cinema si avviava a delimitare un "campo della legalità" del consumo dell'erotico che troverà una sua lenta codificazione, anche legislativa, solo nel decennio successivo. In questo modo si certificava la formazione di un vocabolario pubblico del sesso, con le sue ricorrenze tematiche, le sue immagini, le sue inclusioni e le sue esclusioni.

CONCLUSIONI. CINEMA ITALIANO, SESSUALITÀ E IDENTITÀ

Quella che sin qui è stata intesa come la “scalata al sesso” del cinema italiano, riprendendo il titolo del celebre volume di Callisto Cosulich, non si può dire di certo conclusa con l’anno 1969. Come è noto, la pornografia verrà legalizzata nel decennio successivo e troverà una sua circolazione in un circuito di sale *ad hoc* solo nel 1978. Tuttavia, come si sarà inteso, questo studio ha voluto gradualmente ridiscutere e infine rifiutare la metafora della scalata per rendere conto, invece, di una più intricata rete discorsiva che intercetta non solo il cinema ma tutto un insieme di fenomeni che portarono a un profondo mutamento della società e della cultura italiana. Un mutamento connesso a doppio filo al processo di modernizzazione del paese e delle sue contraddizioni storiche, ma anche alle deformazioni ideologiche con cui è stata veicolata nei discorsi pubblici.

Volgendo lo sguardo allo specifico degli effetti della sessualizzazione sulla produzione cinematografica italiana in sé, le valutazioni che si sono delineate lungo questo studio vogliono sottolineare il modo magmatico con cui il cinema ha risposto e veicolato istanze di cambiamento più generali. Si possono individuare su questo versante tre fenomeni principali: l’affinamento e la moltiplicazione dei consumi culturali; la perdita progressiva di centralità del cinema nel sistema mediale; la settorializzazione del consumo cinematografico, in particolare a favore dei circuiti più costosi dei centri urbani e del pubblico maschile. Questi tre aspetti in qualche modo sono profondamente connessi al processo di erotizzazione dei film. La sessualizzazione del cinema ha permesso a quest’ultimo di conservare una posizione centrale nel sistema dei media in virtù delle sue specificità spettacolari e del gradimento del pubblico per il prodotto nazionale. Questo processo, però, come si è detto, apre uno spiraglio su uno scenario molto più complesso e ampio sia dal punto di vista delle dinamiche sociali culturali che da quelle puramente nazionali. Il motivo è dovuto alla messa in campo di meccanismi di formazione dell’identità innescati dalle rappresentazioni della sessualità.

Lo spostamento complessivo degli ambiti dell’interesse pubblico e di quello privato, che gradualmente vennero certificati per legge, è sicuramente uno dei

fenomeni alla base delle conflittualità sulle rappresentazioni e dei discorsi sessuali. Il cinema, così come gli altri media, ha risposto alla necessità di fornire un lessico pubblico per parlare, discutere e intendere la sessualità e l'intimità. Elemento unificante e divisivo, l'avvento del capitalismo industriale e dei consumi di massa ebbe come si è visto un ruolo decisivo nella conformazione di questo nuovo lessico. Come ha ricostruito David Forgacs, l'identità italiana si è formata, sin dall'unificazione del paese, attraverso la visualizzazione e la tematizzazione della differenza, in particolare della marginalità e dell'arretratezza (Forgacs, 2015). Simili processi sono emersi anche negli anni Sessanta nella delicata fase di modernizzazione di cui il cinema ha offerto svariate e molteplici rappresentazioni. La ricorrenza di questo tipo di immagini è evidente e particolarmente significativa nel cinema, come luogo centrale della produzione culturale dell'Italia di quegli anni. Proprio la visualizzazione e la demarcazione della differenza sono tra i temi che più ricorrono in questo studio.

La differenza ha articolato l'identità italiana in questo percorso attraverso molteplici direttrici: come differenza sessuale e di genere, con la tematizzazione della subalternità della donna e del privato nei film d'inchiesta; il riemergere del discorso esotista e coloniale, sia interno (l'arretratezza di alcune zone del Paese) che nei confronti dell'altro culturale (l'Africa e i "primitivi"); la marginalità di classe, con la distinzione del gusto e dei consumi culturali (la cultura alta e la cultura bassa, ovvero quella di massa); l'anti-americanismo, ovvero il sentimento che interpreta ciò che proviene dagli Stati Uniti come l'imposizione di una cultura standardizzata sulla genuina spontaneità italiana; il confronto con le altre nazioni europee, in particolare quelle a cui si attribuiva una maggiore sregolatezza dei costumi; la differenza generazionale come marcatore ormai imprescindibile di un approccio al moderno che avrebbe portato a conflittualità insanabili. Tutti questi aspetti sono presenti nelle rappresentazioni della sessualità del cinema italiano degli anni Sessanta, così come i processi a loro connessi sono diventati iconici del decennio: l'emancipazione femminile, l'avvento dei consumi di massa, l'americanizzazione dei costumi, i giovani. Come ha scritto Gaia Giuliani, riferendosi al riemergere dello sguardo coloniale nei documentari di quel periodo, si viene così a riaffermare attraverso la differenza la

posizionalità del *male gaze* in uno scenario moderno e globalizzato che pare andare in tutt'altra direzione (Giuliani, 2017). L'emergere innegabile di nuove soggettività nella sfera pubblica (donne e giovani in primis) ha portato a una moltiplicazione dei centri di negoziazione in cui tuttavia il privilegio del soggetto maschile eterosessuale ha ancora un ruolo centrale. Della sua ridiscussione se ne vedono esempi e rappresentazioni prevalentemente attraverso il paradigma discorsivo della crisi della mascolinità, molto ricorrente nel cinema italiano. Questo tipo di narrazione ricorre come abbiamo visto nella cultura popolare italiana e segnala certamente un cambiamento di paradigma che però sarebbe semplicistico delineare come una "vittoria del femminile sul maschile". Sintomatica in questo senso è la formazione del mercato dell'erotismo che, come si è visto nel capitolo cinque, nasce su misura di quelle che si pensavano le esigenze del consumatore maschio eterosessuale, ovvero dell'unico soggetto legittimato a una manifestazione individuale pubblica e visibile della sessualità. Che già all'epoca, come più volte riportato, vi fossero commentatori perplessi per il "conformismo", o per usare un termine più consono, per la normatività che quell'immaginario veicolava, è comunque significativo non tanto della messa in discussione della centralità del maschile, ma piuttosto di come la formulazione di un lessico pubblico sulla sessualità fosse al centro di questioni ideologiche allora centrali. Le industrie culturali avevano precorso i tempi, sia quelli istituzionali che quelli del dibattito politico-ideologico, proponendo un immaginario che si adattava principalmente alle nuove modalità di accesso ai consumi e quindi rispondendo a pattern socio-culturali spesso sbilanciati a favore di chi possedeva una maggiore capacità d'acquisto e che spesso occupava anche posizioni di privilegio garantite dalla società tradizionale. In altre parole, se da un lato l'emersione pubblica della sessualità ha sì permesso di svelare ipocrisie e arcaismi della società italiana nei confronti dei soggetti più deboli, allo stesso tempo proprio la configurazione pubblica della sessualità attraverso la codificazione e la visibilità della differenza ha portato alla ridefinizione dei rapporti di potere ancora una volta su misura di coloro che erano ritenuti gli unici soggetti possibili di una narrazione pubblica della nazione, gli uomini. A questo occorre aggiungere un'ultima considerazione. Il *laissez-faire* ha rappresentato

la modalità di de-regolamentazione istituzionale del conflitto su questi temi, come testimonia il processo tumultuoso di riforma della censura. Questo atteggiamento viene talvolta rivendicato come un aspetto tipico del caso italiano e in quanto tale qualificante di una modalità operativa del nostro paese, scarsamente vocato alla formalizzazione istituzionale degli apparati repressivi (Ortoleva, 2009). Questo aspetto, per quanto fondato, rischia, se privo di opportune specificazioni, di riecheggiare quella rivendicazione della “virtù del vizio” che Silvana Patriarca ha individuato come uno degli elementi sostanziali del carattere nazionale italiano (Patriarca, 2010). Di conseguenza, se la *deregulation* dal punto di vista istituzionale si produsse disordinatamente portando il nostro paese a diventare uno dei maggiori esportatori di pornografia nel giro di pochi anni, questo non significa che il nostro Paese sia diventato automaticamente il baluardo della democratizzazione e liberalizzazione dei discorsi e delle pratiche sessuali. Anzi, questo fatto in sé è solo uno dei vari elementi in gioco nel complesso lavoro di negoziazione attorno alle rappresentazioni della sessualità negli anni Settanta e che vide spesso i soggetti più svantaggiati rimanere tali e il senso comune continuare ad affidarsi su concetti come la spontaneità e la genuinità che continuavano a permeare le “verità sul sesso”, per dirla con Foucault, veicolate nei discorsi pubblici italiani. Certamente “il disordine” con cui il fenomeno si è prodotto è sintomatico dei caratteri specifici della situazione politico-istituzionale italiana di quegli anni, che videro la stagione del centro-sinistra, il successivo re-instaurarsi di governi a guida democristiana e il nascere dei movimenti extraparlamentari. In questo senso è chiaro che il rapporto specifico della società italiana con le istituzioni, tra cui occorre ricordare la Chiesa, ha influito nei modi in cui le rappresentazioni della sessualità sono circolate e si sono formate nel nostro Paese. Proprio per questo, le differenze di genere, razza e classe hanno fortemente condizionato questo processo tanto dal punto di vista della democratizzazione delle rappresentazioni, come dal punto di vista della loro successiva normalizzazione.

A questo poi occorre aggiungere il carattere ormai transnazionale dei pubblici e della circolazione globalizzata dei film, e più in genere delle modalità di produzione delle industrie culturali. Risulta difficile e limitante in uno scenario di questo tipo

individuare una singolarità in senso stretto del caso italiano, che invece risulta fortemente condizionato da fenomeni su scala più ampia. In conclusione, quindi, la sessualizzazione del cinema in Italia costituisce sì una prospettiva privilegiata dalla quale osservare e monitorare un complesso di fenomeni socio culturali per la storia del paese. Ma allo stesso tempo, come l'attenzione di questo studio al rapporto del cinema italiano con immagini e discorsi provenienti da altri contesti culturali ha cercato di evidenziare, questo processo segnala la necessità di ampliare le prospettive analitiche dal caso nazionale a un'ottica transnazionale, come per altro i più recenti studi che analizzano la relazione tra cinema, *gender* and *sexuality* hanno ormai ampiamente dimostrato. Tutti questi elementi costringono ancor di più a ripensare la ricerca di una specificità nel fenomeno italiano se non intendendola come parte di un mosaico più complesso, così come il cinema del nostro paese va letto in una rete discorsiva più estesa. Di questo tipo di relazioni si è cercato di rendere conto in questa tesi utilizzando fonti eterogenee e una metodologia che propone l'integrazione di strumenti dei *film studies*, degli studi culturali e della *history of sexuality* come ambiti imprescindibili per un'analisi di questo tipo che per forza di cose è destinata a estendere i propri confini cronologici e nazionali.

BIBLIOGRAFIA

Monografie

AA. VV.,

1964 *Enciclopedia della donna. Grande enciclopedia di nozioni pratiche e di cultura generale per la donna*, Fabbri, Milano.

AGIS,

1967 *L'esercizio cinematografico: norme legislative, amministrative e regolamentari*, Roma, Agis.

Alberoni, Francesco,

1963 *L'élite senza potere*, Vita e Pensiero, Milano.

1964 *Consumi e società*, Il Mulino, Bologna.

Allyn, David,

2000 *Make Love, Not War. The Sexual Revolution: An Unfettered History*, Little, Brown and Company, Boston.

Anderson, Benedict,

1986 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra.

Ang, Ien,

1982 *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Routledge, Londra-New York.

2013 *Watching Dallas. Cultura di massa e imperialismo culturale*, Armando, Roma.

Aprà, Adriano,

1976 *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarrazzo*, Guaraldi, Rimini.

Argentieri, Mino,

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

Ariès, Philippe, Duby, Georges (a cura di),

1988 *La vita privata: il Novecento*, Laterza, Bari.

Asquer, Enrica,

2007 *La rivoluzione candida. Storia sociale della lavatrice in Italia (1945-1970)*, Carocci, Roma.

Baldi, Alfredo,

2002 *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Marsilio, Edizioni Bianco & Nero, Venezia-Roma.

Banfield, Edward C.,

1958 *The moral basis of a backward society*, Research center in economic development and cultural change, Glencoe, Illinois.

2010 *Le basi morali di una società arretrata*, Il Mulino, Bologna.

Banks Miranda, Caldwell, John Thorton, Mayer, Vicki (a cura di),

2009 *Production Studies. Cultural Studies of Media Histories*, Routledge, London.

Barthes, Roland,

1957 *Mythologies*, Editions du Seuil, Parigi.

2012 *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.

Bayman, Louis, Rigoletto, Sergio (a cura di),

2013 *Popular Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York.

Bayman, Louis,

2014 *The Operatic and the Everyday in Post-war Italian Melodrama*, Edinburgh University Press, Edinburgo.

Bellassai, Sandro,

2000 *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI, 1947-1956*, Carocci, Roma.

2006 *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma

2011 *L'invenzione della virilità. politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna.

Bell, David; Hallows, Joanne (a cura di),

2006 *Historicizing lifestyle : mediating taste, consumption and identity from the 1900s to 1970s*, Ashgate, Aldershot.

Bennett, Tony, Woollacott, Janet (a cura di),

1987 *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*, Macmillan Education, Londra.

Berger, John,

1972 *Ways of seeing. Based on the BBC television series with John Berger*, Penguin, Harmondsworth.

2007 *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il Saggiatore, Milano.

Berger, Michele Tracy,

2009 *The Intersectional Approach: Transforming the Academy Through Race, Class, and Gender*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

Bergfelder, Tim,

2005 *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, Berghan Books, Oxford-New York.

Berlant, Lauren,

2008 *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Duke University Press, Durham-Londra.

Bertozzi, Marco,

2012 *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia.

Blake, Matt; Deal, David,

2004 *The Eurospy Guide*, Luminary Press, Baltimora.

Brizio-Skov, Flavia,

2011 *Popular Italian Cinema. Culture and politics in a postwar society*, I.B. Tauris, Londra.

Brown, Helen Gurley,

1965 *Come si seduce un uomo: il sesso e la donna sola*, Baldini e Castoldi, Milano.

Buhle, Mary Jo,

1998 *Feminism and its Discontents. A century of Struggle with Psychoanalysis*, Harvard University Press, Cambridge – MA.

Buonanno, Milly,

1975 *Naturale come sei. Indagine sulla stampa femminile in Italia*, Guaraldi Editore.

Burch, Noël, Sellier, Geneviève,

2014 *The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930–1956*, Duke University Press, Durham and London.

Burke, Peter,

2009 *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna.

Caldwell, John Thornton,

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

Callahan, Vicki (a cura di),

2010 *Reclaiming the Archive. Feminism and Film History*, Wayne State University Press, Detroit.

Capuzzo, Paolo (a cura di),

2003 *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci Editore, Roma.

Capuzzo, Paolo,

2006 *Culture del consumo*, Il Mulino.

Cardini, Antonio (a cura di),

2006 *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, Il Mulino, Bologna.

Cardone, Lucia,

2004 *Con lo schermo nel cuore: Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, ETS, Pisa.

2009 *Noi donne e il cinema: dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, ETS, Pisa.

Carrano, Patrizia,

1977 *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Rimini, Guaraldi.

Casalini, Maria,

2011 *Famiglie comuniste. Ideologie e vita quotidiana nell'Italia degli anni Cinquanta*, Il Mulino, Bologna.

Castronovo, Valerio, Tranfaglia, Nicola (a cura di),
1976 *La stampa italiana del neocapitalismo, Storia della stampa italiana vol. 5*, Laterza,
Roma-Bari.

Centro Cinematografico Cattolico (a cura di),
1958-68 *Segnalazioni cinematografiche*, vol. 43-65, Centro Cinematografico
Cattolico, Roma.

Cesareo, Giovanni,
1963 *La condizione femminile*, Sugar, Milano.

CoDis Italiana,
1962 *Il cinema e il suo pubblico: indagine statistica e ricerca motivazionale sulla validità
pubblicitaria del mezzo cinematografico*, S. n., S. I.

Cohan, Steven,
1997 *Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press,
Bloomington.

Colombo, Fausto,
1999 *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*,
Bompiani, Milano.

Comand, Maria Pia,
2010 *La commedia all'italiana*, Il Castoro, Torino.

Connell, Robert W.,
1997 *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Feltrinelli, Milano.

Contaldo, Francesco,

1979 *L'affare cinema. Multinazionali, produttori e politici nella crisi del cinema italiano*, Feltrinelli, Milano.

Cook, Hera,

2004 *The Long Sexual Revolution. English Women, Sex, and Contraception 1800-1975*, Oxford University Press, Oxford.

Cook, Pam,

2005 *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge, Londra-New York.

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.

Cottino-Jones, Marga,

2010 *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, New York.

Crainz, Guido,

1996 *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma.

2003 *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2003.

D'Amelia, Marina,

2005 *La mamma*, Il Mulino, Bologna.

D'Amico, Masolino,

1985 *La commedia all'italiana: Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Mondadori, Milano.

De Amicis, Fernanda,

1892 *Il libro della donna: enciclopedia femminile*, Aliprandi, Milano.

De Grazia, Victoria,

2006 *L'impero irresistibile: la società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino.

De Lauretis, Teresa,

1987 *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington.

De Rita, Lidia,

1964 *I contadini e la televisione. Studio sull'influenza degli spettacoli televisivi in un gruppo di contadini lucani*, Il Mulino, Bologna.

Del Buono, Oreste, Eco, Umberto (a cura di),

1965 *Il caso Bond*, Bompiani, Milano.

Della Casa, Stefano,

2001 *Storia e storie del cinema popolare italiano*, La Stampa, Torino.

Della Maggiore, Gianluca, Subini, Tomaso,

2018 *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, Mimesis International, Milano-Udine.

Demoskopea, DOXA (a cura di),

1973 *Il cinema e il suo pubblico: indagine eseguita dalla Demoskopea e dalla Doxa per conto*

delle società *Opus e Sipra*, S. n., S. I.

De Pascalis, Ilaria A.,

2012 *Commedia nell'Italia contemporanea*, Il Castoro, Milano.

Di Chiara, Francesco,

2009 *I tre volti della paura: il cinema horror italiano (1957-1965)*, Unife Press, Ferrara.

Di Chiara, Francesco,

2016 *Peplum. Il cinema italiano alle prese con il mondo antico*, Donzelli Editore, Roma.

Doty, Alexander,

1993 *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

DOXA,

1966 *Il cinema e il suo pubblico*, S. n., S. I.

1978 *Il pubblico del cinema. Indagine sulle caratteristiche, abitudini, motivazioni e aspettative del pubblico condotta per conto di AGIS, ANICA, SNCCI e EAGC*, S. n., S. I. 1978

DOXA, SIRM,

1958 *Indagine nazionale sui lettori dei quotidiani e dei periodici, sui telespettatori, radioascoltatori e cinespettatori*, U.P.A., S.I.

Duggan, Lisa, Hunter, Nan D. (a cura di),

2006 *Sex wars. Sexual Dissent and Political Culture*, Routledge, New York.

Dyer, Richard,

2002a *Only Entertainment*, Routledge, Londra - New York 2002

2002b *The Matter of Images. Essays on Representations*, Routledge, Londra-New York.

Dyer, Richard, Vincendeau, Ginette (a cura di),
1992 *Popular European Cinema*, Routledge, Londra-New York.

Eco, Umberto,
1963 *Diario minimo*, Arnoldo Mondari Editore, Milano.
1964 *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.

Ehrenreich, Barbara,
1983 *The Hearts of Men. American Dreams and the Flight from Commitment*, Anchor, New York.

Ehrenreich, Barbara, English, Deirdre,
2005 *For Her Own Good. Two Centuries of the Experts' Advice to Women*, Anchor Books, New York.

Ente dello Spettacolo,
1962 *Incidenze sociali, culturali e formative degli audiovisivi nel Mezzogiorno d'Italia*, Atti del Convegno di Taranto, 30 aprile - 2 maggio 1962, S. n., Roma 1962.

Escoffier, Jeffrey,
2003 *Sexual Revolution*, Thunder's Mouth Press, New York 2003.

Faldini, Franca, Fofi, Goffredo (a cura di),
1981 *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti 1960-69*, Feltrinelli, Milano.

Fanchi, Mariagrazia
2001 *La trasformazione del consumo cinematografico* in De Vincenti, Giorgio (a cura di),

Storia del cinema italiano vol. X (1960 - 1964), Scuola nazionale di cinema, Marsilio, Venezia.

2012 *Tra donne sole. Cinema, Cultural Consumption and the Female Condition in Post-war Italy* in Schenk, Irmbert, Tröhler, Margit, Zimmermann, Yvonne (a cura di), *Film-Kino-Zauscher: Filmrezeption. Film Spectator: Film Reception*, Schüren, Marburg.

2012 *Spettatore*, Il Castoro, Milano.

2014 *L'audience*, Editori Laterza, Roma-Bari.

Felski, Rita,

1995 *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge-MA.

Ferretti, Gian Carlo,

2004 *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino.

Forgacs, David, Gundle, Steven,

2007 *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Il Mulino, Bologna.

Forgacs, David, Lumley, Robert (a cura di),

1996 *Italian Cultural studies. An introduction*, Oxford University Press, Oxford.

Foucault, Michel,

1969 *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Parigi.

2005 *Archeologia del sapere*, BUR, Milano.

1978 *Storia della sessualità*, Feltrinelli, Milano.

Fraterrigo, Elizabeth,

2009 *Playboy and the Making of The Good Life in Modern America*, Oxford University Press, New York.

Fullwood, Natalie,

2015 *Cinema, Gender and Everyday Space. Comedy, Italian Style*, Palgrave, Basingstoke.

Galt, Rosalind, Schoonover, Karl,

2016 *Queer Cinema in the World*, Duke University Press, Durham-Londra.

Garofalo, Damiano,

2016 *Political Audiences*, Mimesis International, Milano-Udine.

Garofalo, Damiano, Roghi, Vanessa (a cura di),

2015 *Televisione. Storia, Immaginario, Memoria*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Giddens, Anthony,

1991 *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity, Cambridge.

1992 *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford University Press, Stanford-CA.

Ginsborg, Paul,

2006 *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino.

Giori, Mauro,

2018 *Homosexuality and Italian Cinema. From the Fall of Fascism to the Years of Lead*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke.

Gledhill, Christine (a cura di),

2012 *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, University of Illinois Press, Chicago.

Gorfinkel, Elena,

2017 *Lewd Looks. American Sexploitation Cinema in the 60s*, Minnesota University Press, Minneapolis.

Gramsci, Antonio,

2013 *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino.

Grassi, Lucio,

1963 *L'adulterio femminile in Italia*, Comunità, Milano.

Grasso, Aldo, Scaglioni, Massimo,

2003 *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano.

Grasso, Aldo,

2004 *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano.

Grasso, Mirko,

2007 *Scoprire l'Italia: inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Edizioni Kurumuny, Calimera (LE).

Gundle, Stephen,

2000 *Between Hollywood and Moscow. The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*, Duke University Press, Durham-Londra.

Günsberg, Maggie,

2005 *Italian Cinema. Gender and Genre*, Palgrave, Basingstoke.

Hall, Stuart,

1980 *Reformism and the legislation of consent* in National Deviancy Conference (a cura di), *Permissiveness and Control. The Fate of the Sixties Legislation*, Macmillan, Londra-Basingstoke.

1981 *Notes on deconstructing 'the popular'* in Samuel, Raphael (a cura di), *People's history and socialist theory*, Routledge, Londra.

1990 *Cultural Identity and Diaspora* in Rutherford, Jonathan (a cura di), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, Londra.

Halperin, David M.,

1995 *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*, Oxford University Press, New York-Oxford,

Harrison, Lieta,

1963 *Le svergognate*, Edizioni di Novissima, Roma.

Hekma, Gert, Giami, Alain, (a cura di),

2014 *Sexual Revolutions*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014

Herzog, Dagmar,

2005 *Sex After Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, Princeton University Press, Princeton.

Hipkins, Danielle,

2016 *Italy's Other Women. Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940–1965*, Peter Lang, Berna.

Hjort, Mette, MacKenzie, Scott (a cura di),

2000 *Cinema and Nation*, Routledge, Londra - New York.

Horn, Gerd-Rainer,

2007 *The Spirit of '68. Rebellion in Western Europe and North America, 1956–1976*, Oxford University Press, New York.

Huyssen, Andreas,

1986 *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Palgrave-

Macmillan, Basingstoke-Londra.

ISTAT,

1965 *Indagine speciale sulle letture in Italia al 15 aprile 1965*, ISTAT, Roma.

Jameson, Fredric,

Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni, Donzelli, Roma 2003

Jeffreys, Sheila,

2011 *Anti Climax. A Feminist Perspective on the Sexual Revolution*, Spinifex Press, North Melbourne.

Kezich, Tullio,

1979 *Il filmsessanta: il cinema degli anni 1962-1966*, Il Formichiere, Milano

Kinomata,

1980 *Kinomata. La donna nel cinema*, Dedalo libri, Bari.

Krutnik, Frank, Neale, Steve,

1990 *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, Londra-New York.

Kyrou, Ado,

1957 *Amour-érotisme et cinéma*, Le terrain vague, Parigi.

1974 *Per una storia (in movimento) di sesso, di "nudies" e d'amore* in Boarini, Vittorio (a cura di), *Erotismo Eversione Merce*, Cappelli Editore, Bologna.

Lanaro, Silvio,

1992 *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia.

Lewis, Jon,

2000 *Hollywood v. Hard Core. How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*, New York University Press, New York-Londra.

Passerini, Luisa,

1988 *Autoritratto di gruppo*, Giunti, Firenze.

Pelucchi, Giuliana,

1998 *Un prete per la famiglia. Don Paolo Liggeri*, Paoline Editoriale Libri, Milano.

Lussana, Fiamma,

2014 *Il Movimento Femminista in Italia. Esperienze, Storie, Memorie, 1965-1980*, Carocci, Roma.

Luzzatto-Fegiz, Pierpaolo,

1996 *Il volto sconosciuto dell'Italia. Seconda serie 1956-1965*, Giuffrè, Milano.

Maina, Giovanna,

2001 *Cinesex 1969-1974: una prospettiva di studio per i cineromanzi della decadenza*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia delle arti visive e dello spettacolo, Ciclo XXII, Università degli studi di Pisa, tutor: Alessandra Lischi.

Mancino, Anton Giulio,

2008 *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino.

Manzoli, Giacomo,

2011 *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma.

Manzoli, Giacomo, Pescatore, Guglielmo (a cura di),

2005 *L'arte del risparmio. Stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*,

Carocci, Roma.

Mayer, Tamar (a cura di),

2000 *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*, Routledge, New York.

Mazzuca, Alberto,

1991 *La Erre Verde. Ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Longanesi, Milano.

Micciché, Lino,

2001 *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia.

Mieli, Mario,

1997 *Elementi di critica omosessuale*, Einaudi.

Milani, Milena,

1967 *Italia sexy*, Immordino, Genova.

Miller, Toby,

2003 *Spyscreen: Espionage on Film and TV from the 1930s to the 1960s*, Oxford University Press, Oxford -New York.

Montanelli, Indro,

1956 *Addio, Wanda! Rapporto Kensey sulla situazione italiana*, Longanesi, Milano.

Moravia, Alberto, Pezzotta, Alberto, Gilardelli, Anna (a cura di),

2010 *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Bompiani, Milano.

Morin, Edgar,

L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa, Il Mulino, Bologna 1974

Morreale, Emiliano,

2011 *Così piangevano: il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma.

Morris, Penelope,

2006 *Women in Italy, 1945–1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke.

Nepoti, Roberto,

2001 *L'età d'oro del documentario* in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. X*, Marsilio, Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia.

Nozzoli, Guido, Paoletti, Pier Maria,

1966 *La Zanzara. Cronache e documenti di uno scandalo*, Feltrinelli, Milano.

O'Leary, Alan,

2013 *Fenomenologia del cinepanettone*, Rubbettino, Soveria-Mannelli.

O'Rawe, Catherine, Reich, Jaqueline,

2015 *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma.

Ortoleva, Peppino,

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

Pallotta, Gino,

1972 *Il qualunquismo e l'avventura di Guglielmo Giannini*, Bompiani, Milano.

Parca, Gabriella

1959 *Le italiane si confessano*, Parenti Editore, Firenze.

1961 *Le italiane si confessano*, Feltrinelli, Milano.

1964 *Le italiane si confessano*, Feltrinelli, Milano.

1965 *I sultani. Mentalità e comportamento del maschio italiano*, Rizzoli, Milano.

1973 *Le italiane si confessano*, Feltrinelli, Milano,

Passavini, Gianni,

2016 *Porno di carta, l'avventurosa storia delle riviste "Men" e "Le Ore" e del loro spregiudicato editore. Vita, morte e miracoli di Saro Balsamo, l'uomo che diede l'hardcore all'Italia*, Iacobelli Editore, Guidonia Montecelio.

Patriarca, Silvana,

2010 *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari.

Penati, Cecilia,

2013 *Il focolare elettronico. Televisione italiana delle origini e culture di visione*, Vita e Pensiero, Milano.

Pezzotta, Alberto,

2010 *Il "popolare" e la marginalità del critico. Appunti e materiali dagli anni Cinquanta al trash* in Claudio Bioni, *MM2010. Le frontiere del "popolare" tra vecchi e nuovi media*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna.

Pini, Andrea,

2011 *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Il Saggiatore, Milano.

Plummer, Kenneth,

2003a *The Sexual Spectacle: Making a Public Culture of Sexual Problems* in George Ritzer (a cura di), *The Handbook of International Social Problems*, Sage, Thousand Oaks-CA.

2003b *Intimate Citizenship. Private Decisions and Public Dialogues*, University of Washington Press, Seattle.

Preciado, Beatriz,

2011 *Pornotopia. Playboy, architettura e sessualità*, Fandango Libri, Roma 2011

Provenzano, Roberto C.,

2002 *La produzione e il consumo* in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. 11, (1965-1969)*, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia.

Quaglietti, Lorenzo,

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

Reich, Jacqueline,

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

Reich, Wilhelm,

1984 *La rivoluzione sessuale*, Feltrinelli, Milano.

Reuman, Miriam G.,

2005 *American Sexual Character. Sex, Gender, and National Identity in the Kinsey Reports*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra.

Rigoletto, Sergio,

2014 *Masculinity and the Italian Cinema. Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh University Press, Edinburgo.

Rondolino, Gianni, Levi, Ornella,

1979 *Catalogo Bolaffi del cinema italiano. Vol. 2. Tutti i film dal 1956 al 1965*, Bolaffi, Torino.

Rowe Karlyn, Kathleen,

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

Rubin, Gayle,

1984 *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality* in Vance, Carole, (a cura di), *Pleasure and Danger*, Routledge & Kegan, Paul.

Sainati, Augusto (a cura di),

2001 *La Settimana Incom. Cinegiornale e informazione negli anni Cinquanta*, Lindau, Torino.

Sassatelli, Roberta,

2007 *Consumer Culture. History, Theory and Politics*, Sage, London 2007.

Sauerteig, Lutz D. H., Davidson, Roger (a cura di),

2009 *Shaping Sexual Knowledge. A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe*, Routledge, New York.

Schaefer, Eric,

1999 *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Duke University Press, Durham-London.

2015 *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, Durham-London.

Seymour, Mark,

2006 *Debating Divorce in Italy Marriage and the Making of Modern Italians, 1860-1974*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke.

Sorcinelli, Paolo,

2001 *Storia e sessualità. Casi di vita, regole e trasgressioni tra Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano.

Spinazzola, Vittorio,

1965 *Film 1964*, Feltrinelli, Milano.

1985 *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma.

1995 *L'immaginazione divertente*, Rizzoli, Milano.

Tambor, Molly,

2014 *The Lost Wave: Women and Democracy in Postwar Italy*, Oxford University Press, Oxford.

Tarchi, Marco,

2015 *Italia populista: dal qualunquismo a Beppe Grillo*, Il Mulino, Bologna.

Tonelli, Anna,

2003 *Politica e amore. Storia dell'educazione ai sentimenti nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna.

Turina, Isacco

2013 *Chiesa e biopolitica. Il discorso cattolico su famiglia, sessualità e vita umana da Pio XI a Benedetto XVI*, Mimesis, Milano-Udine.

Venturini, Simone,

2001 *Galatea S.p.a. (1952-1965). Storia di una casa di produzione*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma.

Venturini, Simone,

2014 *Horror italiano*, Donzelli, Roma.

Wagstaff, Christopher,

2013 *Italian Cinema, Popular?* in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (a cura di), *Popular*

Italian Cinema, Palgrave Macmillan, Basingstoke - New York.

Wanrooij, Bruno P. F.,

1991 *Pro Aris et Focis. Morale cattolica e identità nazionale in Italia 1945-1960* in Pier Paolo D'Attorre, *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano.

Weeks, Jeffrey,

1985 *Sexuality and its Discontents. meanings, Myths and Modern Sexualities*, Routledge & Kegan Paul, Londra.

2007 *The World We Have Won. The Remaking of Erotic and Intimate Life*, Londra - New York, Routledge.

2010 *Sexuality*, Routledge, New York.

2016 *What is Sexual History?*, Wiley, Londra.

Whelehan, Imelda,

2005 *The Feminist Bestseller: from Sex and the Single Girl to Sex and the City*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Williams, Linda,

1999 *Hard Core. Power, pleasure and the "frenzy of the visible"*, University of California Press, Berkeley.

2008 *Screening Sex*, Duke University Press, Durham.

Williams, Raymond,

1960 *Culture and Society. 1780-1950*, Anchor Books, Garden City - New York.

1978 *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford – New York 1978

1983 *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Willson, Perry,

2011 *Italiane. Biografia del Novecento*, Laterza, Bari-Roma.

Articoli

Argentieri, Mino,

1962 *Il cinema dell'equivoco in Sarà il documentario il cinema di domani?*, numero speciale di "Cinema 60", Gennaio-febbraio.

Argentieri, Mino, De Marchi, Luigi, Di Valmarana, Paolo, Micciché, Lino,

1965 *Tavola rotonda su cinema e sesso*, "Cinemasessanta", n. 54, Giugno.

Aristarco, Guido,

1968 *La corsa alla pornografia nella pubblicità dei film*, "La Stampa", 5 marzo.

Barberi, Andrea

1966 *Due mesi per la Lollo, Sorel e il regista*, "L'Unità", 5 ottobre.

Baschiera, Stefano, Di Chiara, Francesco,

2011 *Once Upon a Time in Italy. Transnational Features of Genre Production, 1960s-1970s*, "Film International", Volume 8, n.6.

Bellumori, Cinzia,

1972 *Le donne del cinema contro questo cinema*, "Bianco e Nero", Volume 11, n. 1-2.

Berlant, Lauren, Warner, Michael,

1998 *Sex in Public*, "Critical Inquiry", Volume 24, n. 2, Inverno.

Bini, Giorgio,

1966 *Perché si discute tanto sul sesso*, "L'Unità", 10 aprile.

Breazeale, Kenon,

1994 *In Spite of Women: "Esquire" Magazine and the Construction of the Male Consumer*, "Signs", Vol. 20, No. 1, Autunno.

Calamandrei, Mauro,

1965a *L'errore di Kinsey*, "L'Espresso", 11 aprile.

1965b *La commedia di mezzanotte*, "L'Espresso", 18 aprile.

Chiozzi, Marila,

1963 *È giusto diventare mamma senza soffrire*, "Annabella", 8 dicembre.

Cook, Pam,

1976 *'Exploitation' films and feminism*, "Screen", Volume 17, n.2, 1 Luglio.

Corriere della Sera,

1966 *Sei mesi a una scrittrice per un romanzo sequestrato*, "Corriere della Sera", ed. di Milano, 24 marzo.

David Church,

2014 *Between Fantasy and Reality: Sexploitation Fan Magazines and William Rotsler's Adult Only Career*, "Film History", Volume 26, n. 3.

De Poli, Marco; Beltramo Ceppi Claudio; Sassano, Marco,

1966 *Che cosa pensano le ragazze d'oggi?*, "La Zanzara", n. 6, Febbraio.

de Saint-Agnès, Yves,

1967 *Madame Playboy. La svedese che scotta*, "Playmen. Il mensile degli uomini", a. I, n.3, Luglio.

Dentice, Fabrizio, *Pitigrilli '70*, "L'Espresso", a. XIV, n. 39, 29 settembre 1968

Di Chiara, Francesco,

2012 *Transeuropa. Transnazionalità e identità europea nelle coproduzioni e nel giallo italiano*, “Bianco & Nero”, n. 572, Gennaio-aprile.

Ferraù, Alessandro,

1961 *Incassano meno sull'intero mercato i film ai quali è imposto il divieto ai minori*, “Borsa Film”, 11 Novembre.

Ferraù, Alessandro,

1963 *Planimetria del successo*, “Borsa Film”, 19 ottobre.

1964 *Anno zero per la distribuzione nazionale*, “Borsa Film”, 27 giugno.

1965 *Il pubblico ha risposto così*, n. 45, 4 dicembre.

1966a *Senza infamia e senza lode*, “Borsa Film”, n. 19, 21 maggio.

1966b *Sintesi di un anno di programmazioni*, “Borsa Film”, n. 29, 3 settembre.

1967a *La parte e il tutto*, “Borsa Film”, n.13, 6 maggio.

1967b *Psicologia della folla*, “Borsa Film”, n. 30, 29 luglio.

Film TV Spettacolo,

1968a *La crisi del cinema. Dalla regione alla nazione*, “Film TV Spettacolo. Informatore Internazionale delle industrie dello spettacolo”, n.33, 5 marzo.

1968b *Sale oscure o case chiuse?*, “Film TV Spettacolo. Informatore Internazionale delle industrie dello spettacolo”, n. 127, Martedì 15 e Mercoledì 16 ottobre.

Fraser, Nancy,

1990 *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, “Social Text”, n. 25/26.

Giori, Mauro,

2014 *“Ma oggi come te movi te piano per...”: l'omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta*, “Cinergie. Il cinema e le altre arti”, n. 5.

Giori, Mauro,

2017 *Cattolici, cinema e omosessualità: il "turpe vizio" dalla rimozione al panico morale*, "Schermi. Storia e culture del cinema e dei media in Italia", n.1, marzo.

Greco, Wladimiro,

1967 *Le prediche a rovescio della stampa per "uomini soli"*, "L'Unità", 6 ottobre.

Guidi, Guido,

1967 *Condannati i due giornalisti di "Men" e scarcerati con libertà provvisoria*, "La Stampa", 16 marzo.

Hennessy, Rosemary,

1994-95 *Queer Visibility in Commodity Culture*, "Cultural Critique", n. 29, Inverno.

Higson, Andrew,

1989 *The Concept of National Cinema*, "Screen", Volume 30, n. 4, 1 Ottobre .

Hipkins, Danielle,

2008 *Why Italian Film Studies Needs A Second Take on Gender*, "Italian Studies", Volume 63, n. 2.

Holdaway, Dominic,

2012 *L'esperienza del passato. Situating Crisis in Italian Film History*, "Italian Studies", Volume 67, n. 2.

L'Espresso,

1964 *La guerra del nudo. Politica e censura*, "L'Espresso", 27 giugno.

L'Unità,

1955 *Presa di posizione governativa sullo 'scandalo' Jacopetti*, "L'Unità", ed. di Roma, 12 ottobre.

La Stampa,

1955a *Il Parlamento si occuperà delle nozze fra Jacopetti e la zingara tredicenne*, "La Stampa", 1 giugno.

1955b *Il termine vitellone fa condannare Jacopetti*, "La Stampa" 13 luglio.

1960a *Jacopetti condannato a 3 mesi a Hong Kong per atti immorali*, "La Stampa", 4 dicembre.

1960b *Belinda Lee piange sviene e si dispera per la condanna di Jacopetti a Hong Kong*, "La Stampa", 6 dicembre.

1967 *Querelato un deputato dai giornalisti di "Men"*, "La Stampa", 15 marzo.

1969 *Racket del film sexy?*, "La Stampa", 31 maggio.

Livi, Grazia,

1965 *L'Italia pornografica*, "Epoca", n. 754, 7 marzo.

Maina, Giovanna,

2012 *Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta*, "Bianco & Nero", Anno LXXIII, n.573, maggio-agosto 2012

Maina, Giovanna, Zecca, Federico (a cura di),

2014 *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta - Forme, figure e temi*, "Cinergie", n. 5, Marzo.

Maina, Giovanna, Zecca, Federico,

2016 *Let Me Hear Your Body Talk. Commedia e dinamiche di genere nella "società somatica"*, "Bianco & Nero", n. 585.

Marco Dalla Gassa,

2014 *“Tutto il mondo è paese”. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere,*
“Cinergie. Il cinema e le altre arti”, n. 5.

Marzuoli, Ugo,

1963 *“Rivoluzione sessuale” e prospettiva reale,* “L’Unità”, 4 settembre.

Memola, Giovanni,

2017 *Tutti pazzi per Helga: cattolici, cinema ed educazione sessuale nell’Italia del ’68,*
“Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia”, n. 1, Marzo.

Men,

1967a *Metti un gatto nel tuo sprint,* “Men. Il settimanale per soli uomini”, n. 8, 24 febbraio.

1967b *Sulla nostra pelle,* “Men. Il settimanale per soli uomini”, n. 12, 24 marzo.

1967c *Autopsia di un pudore,* “Men. Il settimanale per soli uomini”, n. 16, 21 aprile.

Meyerowitz, Joanne,

1993 *Beyond the Feminine Mystique. A reassessment of Postwar Mass Culture, 1946-1958,*
“The Journal of American History”, Volume 79, n.4, Marzo.

Minuz, Andrea, Vacirca, Silvia,

2014 *69 année érotique. La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta,*
“Cinergie. Il cinema e le altre arti”, n. 5, Marzo.

Missero, Dalila,

2016a *Proiezioni di pubblico. Il cinema itinerante ENAL (1962-63) nelle aree rurali, tra propaganda e rifiuto,* “Immagine. Note di Storia del Cinema”, Gennaio, n.11.

2016b *Cecilia Mangini: a Counter-Hegemonic Experience of Cinema,* “Feminist Media Histories: An International Journal”, Volume 2, n.3.

2017 *Non solo bambole: lo stardom femminile della commedia a episodi e il dibattito sul cinema immorale (1964-1966)*, "Schermi. Storie e culture dei cinema e dei media in Italia", n. 1.

Miraglia, Ferruccio,

1959 *Le donne che non sanno amare*, "Annabella", 27 settembre.

Morris, Penelope,

2004 *From private to public: Alba de Céspedes' agony column in 1950s Italy*, "Modern Italy", Volume 9, n. 1.

2013 *'Let's not talk about Italian sex': the reception of the Kinsey reports in Italy*, "Journal of Modern Italian Studies", Volume 18, n.1, 2013

Playmen,

1967 *Ditelo a Playmen. Sexy per donne*, "Playmen", Agosto.

Neale, Steve,

1981 *Art Cinema as Institution*, "Screen", Volume 22, n. 1, 1 maggio.

Newman, Kim,

1986 *Thirty Years in Another Town: The History of Italian Exploitation*, "Monthly Film Bulletin", vol. 53, n. 624, Gennaio.

Noi donne,

1958 *Siete una coppia felice?*, "Noi donne", 28 dicembre.

1961 *Che tipo di spettatrice sei?*, "Noi Donne", 8 ottobre.

1962 *Dimmi cosa ne pensi...*, "Noi Donne", 15 aprile.

O'Leary, Alan, O'Rawe, Catherine,

2011 *Against realism: on a 'certain tendency' in Italian film criticism*, "Journal of Modern Italian Studies", Volume 16, n. 1, Gennaio.

O'Rawe, Catherine,

2008 *I padri e i maestri: Genre, Auteurs and Absences in Italian Cinema*, "Italian Studies", Vol. 63, n. 2, Autunno.

Pestelli, Leo,

1969 *Funebre noia dei film sexy*, "La Stampa", 19 agosto.

Pezzotta, Alberto

2014 *Il boom? È gotico (e anche un po' sadico)*, "Bianco & Nero", Anno LXXV, n. 579, Maggio-agosto.

Ranieri, Tino,

1966 *La donna oggi nel film-inchiesta*, "Marcatré: notiziario di cultura contemporanea" n.19/22, Aprile.

Ritter, Courtney,

2015 *Programming democracy: Neorealism, popular TV and improvised humanity of the 'Chi legge' documentary series*, "Journal of Italian Cinema & Media Studies", Volume 3, n. 1-2.

Valobra, Franco,

1967 *Le belle, i brutti e i cornuti*, "Men. Il settimanale degli uomini", n.1, 6 gennaio.

Viola, Sandro,

1964 *È stufo di farci ridere*, "L'Espresso", 21 giugno.

1965 *La notte vuota*, "L'Espresso", 21 febbraio.

Vitella, Federico,

2012 *La guerra degli schermi. Gli esercenti cinematografici e l'avvento della televisione in Italia*,
"Bianco & Nero" n. 574, Settembre-dicembre.

Zambonini, Franca,

1965 *Gina Lollobrigida e Virna Lisi rinviate a giudizio per offesa alla morale*, "Famiglia
Cristiana, n. 48, 28 novembre.

Zavattini, Cesare,

1961 *I volti dell'amore*, "Noi donne", 3 dicembre.

Risorse On-line

Annuario dello Spettacolo SIAE [1958-1968],

http://www.siae.it/statistica.asplink_page=Statistica_BibliotecaDelloSpettacoloDal1936Al1999.htm&open_menu=yes <24/11/2016>

Effe rivista Femminista,

<http://efferivistafemminista.it/> <4/08/2017>.

Italia Taglia. Visto di censura di *Le italiane e l'amore*,

http://www.italiataglia.it/search/1944_2000 ID scheda: 25259 <27/03/2017>.

Italia Taglia. Visto di *La donna nel mondo*,

<http://www.italiataglia.it> ID scheda: 27683 <20/03/2017>.

Maurizio Di Fazio, *Saro Balsamo, il re dimenticato del porno di carta*, "L'Espresso", edizione on-line, 12 dicembre 2016,

<http://espresso.repubblica.it/visioni/societa/2016/12/12/news/saro-balsamo-il-re-dimenticato-del-porno-di-carta-1.290689> <23/08/2016>

YouTube: "Adelina Tattilo (chief di Playmen) intervista a 'Hotel Babylon' (1995)",

<https://www.youtube.com/watch?v=19BodANA32Q> <23/08/2017>

YouTube: "La donna in Italia. La Settimana Incom",

<https://www.youtube.com/watch?v=Bzmp4HLuA70> <12/01/2018>

