

SPECIALE “Il problema più importante per noi/è di avere una ragazza di sera” Percorsi della sessualità e identità di gender nel cinema musicale italiano degli anni sessanta

Introduzione

Ci sono quattro principali aree di studio in cui una riflessione sui rapporti tra il cinema popolare, i giovani degli anni Sessanta, il tema della sessualità e la cultura musicale coeva si inserisce e a cui può dare un contributo. La prima area riguarda il cinema musicale italiano¹. La seconda investe la *popular music*². La terza copre la storia dei giovani e delle culture giovanili³. La quarta raggruppa gli studi sulla storia della sessualità nel secondo Novecento⁴. In sede di introduzione, per soddisfare al contempo esigenze di spazio e di chiarezza espositiva, affronto molto brevemente solo un aspetto relativo a quest'ultimo punto.

Per lo sviluppo delle considerazioni seguenti è stata utile la prospettiva che studia i rapporti tra i media e la messa in discorso della sessualità. Due contributi in particolare sono risultati essenziali. Il primo è il lavoro di Beatriz Preciado su *Playboy*⁵. L'idea di Preciado è che *Playboy* negli anni Cinquanta punta a creare una nuova immagine del maschio eterosessuale americano e il suo spazio abitativo corrispondente. L'abitazione-Playboy si inserisce in un contesto sociale che incoraggia un rapporto stretto tra diffusione del consumo e desiderio sessuale, nel quadro di ciò che Preciado chiama *capitalismo farmacopornografico*:

“Un nuovo regime di controllo del corpo e di produzione della soggettività che emerge dopo la seconda guerra mondiale con l'apparizione di nuovi materiali sintetici per il consumo e la ricostruzione del corpo (come le plastiche e il silicone), la commercializzazione farmacologica delle sostanze endocrine per separare eterosessualità e riproduzione (come la pillola anticoncezionale inventata nel 1947) e la trasformazione della pornografia in cultura di massa”⁶.

Per Peppino Ortoleva – veniamo così al secondo contributo – quando si parla di ascesa della pornografia nel sistema dei media italiani è possibile individuare una dinamica profonda che attraversa tutto il Novecento⁷. Ma esiste anche un processo di breve durata che si compie nel giro del ventennio post bellico: dalla fine degli anni Cinquanta al trionfo delle luci rosse, un periodo avente inizio quasi in contemporanea con la diffusione del regime farmacopornografico secondo Preciado. Un giro d'anni in cui hanno luogo cambiamenti sociali di rilievo: il defluire delle energie postribolari fuori dalle case chiuse a seguito della legge Merlin, la laicizzazione della società, l'indebolimento della censura, l'aumento del tempo libero, la ridefinizione dei rapporti tra i sessi, le mutazioni del regime demografico e il controllo delle nascite.

Per abbozzare un quadro parziale e minimamente coerente sulla configurazione cinematografica dei giovani degli anni Sessanta in rapporto al tema della sessualità esamino il genere del film musicale giovanile, altrimenti detto musicarello. Come si inserisce il cinema musicale nei processi appena ricordati? Ne tiene traccia e ne elabora gli stimoli o si dimostra marginale rispetto a essi? Con a mente queste domande di fondo, nel prossimo paragrafo prendo in considerazione gli aspetti narrativi nei musicarelli più esemplari di una messa in scena tranquillizzante del comportamento giovanile. Nel terzo vengono analizzati movimenti e situazioni (il bacio, il ballo, il gesto dei cantanti) che funzionano come agenti di erotismo nel film musicale. Il quarto contiene una breve messa in discussione di un concetto familiare ai *man's studies*: l'idea di “mascolinità a rischio” nei casi di esibizione del corpo maschile del performer. Il quinto traccia delle conclusioni che, a partire dal ruolo della *voice over* nel musicarello, mostrano come il genere sia un terreno per mediazioni tra generazioni anche (ma non solo) intorno al tema della sessualità.

SPECIALE *Bravi ragazzi e fidanzate pudiche*

In *Peggio per me... meglio per te* (Bruno Corbucci, 1967), Little Tony è vice pilota di una compagnia aerea. Viaggia molto e si dedica all'attività di seduttore seriale. A Roma, la bella Marisa spera in un fidanzamento. Tony è tanto rapace durante i viaggi all'estero quanto indeciso con la ragazza, la quale commenta sconsolata: "Forse sono io che su di te faccio l'effetto della camomilla". Poco dopo l'inizio vediamo i due protagonisti in spiaggia. Tony canta: "A che serve questa bella vita di playboy/se la solitudine non mi abbandona mai/dove vuoi che vada, se sto tanto male/e non mi importa più/di chi c'è intorno a me/vorrei che tu tornassi e il resto già lo so/non conta niente". Il testo della canzone ribalta ipocritamente le carte in tavola. Non c'è a quel punto del film nessun playboy pentito che attende il ritorno di una ragazza lontana. Al contrario: la ragazza aspetta a Roma disponibile e paziente, lui gira mezza Europa dando compulsive prove di gallismo italiano. Dettaglio non trascurabile: Tony, al pari dei suoi amici/colleghi, non va mai a segno. Il suo lato da seduttore è una mascherata. Il film constata l'impossibilità per questi bravi ragazzi – *latin lover* invecchiati anzitempo – di far proprie le istanze innovative nel costume circolanti sulla scena internazionale e di trarne beneficio. Dunque fin qui siamo al breviario di psicanalisi: il desiderio maschile trascura ciò che può avere per attivarsi solo intorno a un oggetto irraggiungibile (l'immagine mitologica della donna straniera sessualmente disinibita), ed è destinato a un inappagamento strutturale.



Peggio per me... meglio per te

In realtà le cose non stanno neppure così. Marisa diventa una hostess e insegue Tony a Londra. Tony, nel finale, viene promosso primo pilota dopo aver portato a terra l'aereo in condizioni di emergenza (l'unico

SPECIALE referente fallico condotto a destinazione in tutto il film). Da questo momento passa all'età adulta. L'aereo che piloterà non sarà più una pornotopia ambulante dove ammirare le gambe delle belle straniere ma il luogo della pace dei sensi ("il pilota quando vola non ha sesso"). In *Peggio per me* il sesso promiscuo è rappresentato come una tentazione ingombrante e passeggera. Il contrasto di fondo è tra un impegno professionale che per natura contempla la promiscuità sessuale come suo benefit (o effetto collaterale) e il modello di vita monogamico prospettato dal fidanzamento con Marisa.

Questa contrapposizione elementare sta alla base del film musicale nella variante stabilita dai musicarelli di Ettore Maria Fizzarotti a metà anni Sessanta: *Una lacrima sul viso* (1964) e la trilogia con Gianni Morandi e Laura Efrikian (*In ginocchio da te*, 1964; *Se non avessi più te*, 1965; *Non son degno di te*, 1965). Si tratta di film in cui le esibizioni musicali dei performer/protagonisti si inseriscono in modo accurato all'interno di narrazioni stereotipate. Lui è un bravo ragazzo, semplice, spesso di umili origini. Lei una brava ragazza di buona famiglia, con saldi principi e un'adorazione per il padre, quasi sempre figura bonaria, all'apparenza severa. Quando lui ha finalmente successo come cantante, arrivano i problemi.



In ginocchio da te

Secondo Simon Frith e Angela McRobbie il rock e la musica pop nel suo insieme hanno sempre funzionato come forme sia di espressione sessuale sia di controllo sessuale attraverso rappresentazioni della mascolinità e della femminilità. L'ideale machista è stata incarnata dalla figura del *cock rocker*: il performer/star deciso, strafottente, che si intrattiene con le *groupies*. Un ideale diverso è espresso dal *teenybop*, una celebrity consumata quasi esclusivamente da ragazze e orientata a una mascolinità basata sulla fedeltà, l'affetto reciproco e la vulnerabilità⁸. Morandi incarna forse al meglio questo tipo di performer, che infatti nutre ambizioni sentimentali ordinarie e prive di aggressività sessuale. Ciò che comunque viene sempre suggerito in film come *In ginocchio da te*, *Non son degno di te*, *Appuntamento*

SPECIALE *in Riviera* (Mario Mattioli, 1962), *Io non protesto, io amo* (Ferdinando Baldi, 1967), *Quando dico che ti amo* (Giorgio Bianchi, 1967), *Chimera* (Ettore M. Fizzarotti, 1968), *Lacrime d'amore* (Mario Amendola, 1970) è che il successo nel campo dello spettacolo consente e persino incoraggia un regime di promiscuità molto più compatibile con lo show business del modello monogamico tradizionale. Quindi lui e lei devono fare finta di non essere sposati, di modo da facilitare l'entusiasmo delle fan. Oppure qualche ammiratrice intraprendente si mette in mezzo facendo naufragare per breve tempo i propositi della coppia. La tentazione maligna è incarnata, di volta in volta, da una ricca annoiata e sessualmente vorace, una consumatrice compulsiva di musica giovanile, una capricciosa quarantenne indipendente ma bisognosa di compagnia. Superate le tentazioni, appena la coppia ha un attimo per stare assieme, si dedica a una pleora estenuante di gite turistiche, passeggiate panoramiche, incursioni nella natura, corse nei boschi: pura sublimazione sessuale al lavoro.

In *Una lacrima sul viso*, Bobby Tonner (Bobby Solo) è un cantante famoso negli Stati Uniti dove, tormentato dalle ammiratrici, ha sviluppato un'idea disincantata dei rapporti sentimentali: è favorevole alle storie a breve termine e al divorzio. Lucia (Laura Efrikian) invece è per "il grande amore che non finisce mai". Il soggiorno partenopeo di Bobby prende l'aspetto della vacanza dall'economia dell'abbondanza sessuale americana e dell'immersione in un folklore sentimentale "sano" anche se ormai datato. I due mondi dovranno in qualche modo incontrarsi a metà strada. Bobby viene in parte addomesticato. Ma anche la madre di Lucia deve dare ragione alla saggia governante quando questa le dice: "A 18 anni non si è una bambina, li si fanno i bambini". Ciò significa che se da un punto di vista dei gusti musicali il musicarello, almeno apparentemente, parla ai giovani, dal punto di vista delle politiche della sessualità, anche nei casi di impostazione conservatrice, sembra piuttosto portare avanti un discorso a più ampio raggio, con una funzione negoziale: da un lato il giovane americano promiscuo trova riposo tra le braccia di una ragazza illibata; dall'altro, un sistema familiare retrogrado deve capire in fretta che una ragazza di diciotto anni è pronta per l'atto della riproduzione.

Sarebbe un errore considerare le dinamiche sentimentali del musicarello già anacronistiche rispetto al loro tempo di apparizione. Giova ricordare che per alcuni storici è da ridimensionare l'idea che l'Italia sia realmente entrata tutta in un'epoca di consumi di massa negli anni Sessanta. In quel periodo in realtà la rivoluzione dei consumi (e dei costumi) investe il paese in modo intermittente, con forti disomogeneità tra centri urbani e periferie, tra nord e sud⁹. Non tutti i giovani italiani sono raggiunti dagli effetti della modernizzazione. Proprio nelle pieghe della disparità si sono studiate le "tessere mancanti", cioè le culture giovanili sommerse¹⁰. Si è lavorato in una prospettiva tesa a individuare la fisionomia, le forme di transizione all'età adulta, le auto rappresentazioni di quei giovani di provincia non assimilabili alla parte "emergente" del mondo dei ventenni degli anni Sessanta¹¹.

Si può fare l'ipotesi che il cinema musicale operi rispetto al pubblico di profondità come un vettore di modernizzazione indiretto. Il genere risulterebbe capace di attestare come il piano della cultura materiale nel suo insieme aiuti la definizione delle identità giovanili e il superamento della tradizione in aree ben circoscritte (*loisir*, divertimento, gusti musicali), consentendo al contempo di far circolare sul piano narrativo solo in modo molto cauto il tema del desiderio sessuale.

Il bacio, il ballo, il gesto

La prima fase dei musicarelli è legata alla scena degli urlatori (1958-1963). *I ragazzi del juke-box* (Lucio Fulci, 1959), *Juke box - Uri d'amore* (Mauro Morassi, 1959), *Sanremo - La grande sfida* (Piero Vivarelli, 1960), *I Teddy boys della canzone* (Domenico Paoletta, 1960), *Urlatori alla sbarra* (Lucio Fulci, 1960), *Io bacio... tu baci* (Piero Vivarelli, 1961), *Mina... fuori la guardia* (Armando W. Tamburella, 1961), *Appuntamento in riviera*, *Canzoni a tempo di twist* (Stefano Canzio, 1962) escono sulla scia dei primi successi del rock: una musica nei primi Sessanta diffusa soprattutto in ambito metropolitano, che però ha fatto già molto parlare di sé, alimentando le discussioni sulla gioventù scatenata a contatto con nuovi

SPECIALE suoni, ritmi e balli. In un quadro simile è lo stesso comportamento giovanile a caricarsi di connotazioni trasgressive. Erotismo e sessualità passano più o meno direttamente nel cinema musicale soprattutto attraverso tre componenti. Vediamole più in dettaglio.

Il bacio. Benché la maliziosa *voice over* di Sanremo - *La grande sfida* insinui che il bacio serve per chiudere la bocca, nel musicarello è onnipresente, gratuito, proliferante, de-sentimentalizzato. Baciarsi non è più l'atto corrispondente al picco dell'attrazione fisico-amorosa. Perde parzialmente connotazioni erotiche dirette. In compenso diventa un indicatore della graduale quotidianizzazione dell'intimità tra i corpi. Infatti satura lo spazio pubblico. Le panoramiche della macchina da presa su locali notturni, bar e osterie svelano il moltiplicarsi di coppiette che si baciano. E che lo fanno davanti a tutti. Con disinvoltura. Baci più facili di un tempo da dare e ricevere. Baci che si accumulano e si possono sommare ("La somma di due baci costruiti cuore a cuore"). "Baci e canzoni. Formula di sicuro successo" titolano i giornali per il lancio di un locale giovanile in *lo bacio... tu baci*. In *Appuntamento in riviera* Mina canta "mi viene la voglia di darti i miei baci, miliardi di baci". Sono 24.000 per Adriano, su testo di Fulci e Vivarelli, in uno dei più formidabili successi discografici del 1961 (eseguita anche in *lo bacio... tu baci*), una canzone in cui l'amore, secondo Gianni Borgna, appare meccanizzato, taylorizzato e demistificato perché i suoi gesti devono assumere la consistenza di prove concrete ("Niente bugie meravigliose/frasi d'amore appassionate/ma solo baci che do a te")¹².

Il ballo. Il rock è sempre stato *anche* un ballo. Le riviste degli anni Sessanta (come *Sorrisi e canzoni*) dedicano vari servizi alle tendenze e ai nuovi stili del ballo. Prima il twist, in cui, come nota un osservatore attento, si ha la prima separazione della coppia in pista. Quando lui si avvicina, lei si ritrae: "La donna non viene più presa, gettata, passata fra le gambe [...] come nel rock classico (...), è più libera nei suoi movimenti e più protagonista del ballo"¹³. Poi, a ruota: *cha-cha-cha*, *hully gully*, madison, limbo, tamourè, bossa nova. Un motivo tematico presente nel musicarello è quello del fidanzato geloso che, da bordo pista, guarda la partner mentre si scatena e magari viene "manipolata" da qualche altro ballerino. Il ballo manda potenzialmente in crisi l'idea di seduzione a due. In passato ha funzionato come luogo di comunicazione erotica: nelle sale da ballo la donna aveva un ruolo principale ben formalizzato nella coreografia della danza, che serviva a stimolare l'eccitazione sessuale dell'uomo. Con il rock, e soprattutto con i balli successivi, l'aspetto più appariscente per lo sguardo scandalizzato degli adulti di allora è l'abbandono del corpo ai fremiti, alle ripetizioni ritmiche, alle convulsioni che richiamano qualcosa di incontrollabile, oscuro e primitivo nel cuore stesso della modernità industriale appena conquistata. Ma ciò che appare in modo più evidente a noi tramite i musicarelli è soprattutto il fatto che i singoli performer ballano con se stessi. I danzatori sono rapiti dal ritmo e assorbiti dall'auto-concentrazione.

Tecniche di ripresa utilizzate da Fulci e Paoletta per le sequenze di ballo più scatenato in *I ragazzi del juke box*, *Urlatori alla sbarra*, *I Teddy boys della canzone* sono i carrelli ad altezza uomo stretti sui corpi dei ballerini e le inquadrature ravvicinate, in *plongée* o *contre-plongée*, sui danzatori che si allontanano e avvicinano alla camera fin quasi a urtarla. Si tratta di stilemi di ripresa che creano un effetto di *visual intoxication*¹⁴ e sottolineano la concitazione dei corpi in movimento assieme al loro potenziale erotico. L'erotismo però non sembra una risorsa in mano ai danzatori pur provenendo dai loro corpi. Non scorre all'interno della coppia. Piuttosto defluisce nell'ambiente circostante saturandolo. I nuovi stili di ballo producono immagini di corpi erotici, poco impegnati in attività di seduzione reciproca diretta ed erotizzati in modo quasi impersonale. Contribuiscono a un processo di *erotizzazione ambientale* in cui la seduzione è attivata "dall'interno", ma in modo imprecisamente localizzato e comunque fruibile soprattutto dai bordi della scena. Per cui l'erotismo è meno sul versante di chi balla e più su quello di chi guarda (lo spettatore o il fidanzato geloso di turno).

Il ballo nel musicarello ha una funzione di intervento sull'ambiente anche in un altro senso. Un secondo elemento stilistico ricorrente nelle riprese delle performance canore è l'uso del carrello a retrocedere, che parte da un dettaglio della scena (in genere un primo piano del cantante o di un altro musicista) e poi si immerge nella folla danzante. Sempre ad altezza uomo. Altre varianti di questo tipo di movimento

SPECIALE prevedono comunque che la macchina da presa stabilisca collegamenti tra i dettagli dell'esecuzione canora e i gesti dei danzatori nel pubblico. Inoltre i numeri musicali avvengono spesso in ambienti configurati in modo da abolire la netta separazione palco-platea-sala da ballo (ambienti omogenei, con gli strumentisti e il performer sullo stesso livello del pubblico), in contrasto con l'organizzazione spaziale con cui vengono in quel periodo organizzate le riprese frontali degli eventi canori in televisione (il festival di Sanremo sopra tutti¹⁵). Come avviene per l'erotismo, anche il concetto di performance si polverizza e diffonde sui vari attori in scena. Lo spazio della performance di ballo e canto è dunque meno gerarchizzato e più paritario di un tempo sotto diversi aspetti. Soprattutto in relazione all'*empowerment* femminile: è un luogo di esibizione del corpo di performer e ballerini (uomini o donne), dove l'erotismo del corpo della donna è legittimato a diffondersi senza che lo sguardo maschile del partner possa rivendicare più di tanto controllo o esclusive. E infine è un luogo dove le ragazze possono desiderare apertamente i loro performer preferiti, esercitare un desiderio autoritario, vorace, sempre più legittimo e diretto (le *groupies* sono un fenomeno proprio degli anni Sessanta). I nuovi balli dunque rappresentano un'occasione di libertà di movimenti ma anche e soprattutto di desideri. Forse è per questo che sembrano avere una forza paralizzante nei confronti della mascolinità tradizionale, soprattutto fuori dal perimetro del cinema musicale. Per esempio, nel genere principale che indaga la ridefinizione del desiderio maschile nell'epoca del boom: la commedia all'italiana¹⁶.

Il ritmo e il gesto. Il ritmo del rock negli anni Cinquanta è legato in quanto tale alla dimensione della seduzione e della sessualità, anche quando i testi delle canzoni non parlano di sesso in modo diretto. Ovviamente a questa sensazione contribuisce l'immagine mediale del performer. L'immagine in movimento e il rock risultano connessi fin dalle origini. Malgrado ciò si può sostenere che la cultura visiva sia stata talvolta percepita con sospetto e come estranea al nocciolo duro dell'esperienza rock¹⁷. Il modo in cui la parentesi hollywoodiana di Elvis Presley viene descritta nei termini di un allontanamento dall'autenticità delle sue origini musicali fa parte di una narrazione più ampia che considera Hollywood un vettore di commercializzazione capace di attutire le spinte liberatorie connaturate al rock delle origini¹⁸: un problema che in Italia neppure si pone. I giovani cantanti del musicarello sognano il successo, la conquista del mainstream. L'integrazione del sound e dei ritmi della musica giovanile all'interno dell'apparato dell'immagine in movimento avviene senza attriti (anche se con qualche diffidenza: inizialmente, per esempio, la moda beat non trova immediata ospitalità in televisione). In un quadro simile, il cinema è un terreno naturalmente adatto per collegare il ritmo musicale al gesto del performer e alla sua immagine in movimento.

È vero che l'erotismo dei performer italiani appare subito attutito rispetto ai modelli nord americani¹⁹. Tuttavia non bisogna dimenticare che, in uno dei libri fondativi per lo studio della musica leggera italiana, si legge:

Le canzoni urlate, si può dire che permettano al loro pubblico di spogliarsi pur rimanendo vestito, di provare tutte le sordide ebbrezze dell'esibizionismo sessuale senza compiere infrazioni verso il codice: una sorta di lecito reato, insomma. Che non si tratti poi di una sessualità aperta, sfogata, ma repressa, velleitaria, lo rivela appunto il tipo di voce usata dai cantanti urlatori: acuta, quasi strozzata sul nascere [...] Sovente quando gli esecutori si chiamano Mina o Jenny Luna, il protagonista si presenta all'immaginazione di chi ascolta con movenze e accenti di fanciullo: un fanciullo la cui ghiottoneria non si rivolge ai dolciumi dell'infanzia, ma agli adulti bocconi del sesso. I seguaci dell'urlo, prosternati come sono dinnanzi agli altari anonimi del Sesso, e che paiono voler dire di aver trovato in questa divinità una sorta di panacea universale, ricorrono a tutti i trucchi, tutti i sortilegi per poterla celebrare indisturbati²⁰.

Che simili parole, non certo tolte da un editoriale dell'*Osservatore Romano* o di qualche bollettino parrocchiale, siano state scritte, senza ironia, in una pubblicazione collettiva di intellettuali "progressisti",

SPECIALE vicini alla sinistra italiana, conferisce loro un ulteriore valore documentario. Aiutano a capire quanto il legame tra immagine e canzone consustanziale al film musicale possa avere contribuito a diffondere movimenti del corpo che alle vecchie generazioni indicavano l'obbedienza alle regole ritmiche del ballo e una deplorabile consonanza con i lamenti ritmati o i vocalizzi spudorati delle nuove voci. E che per i ventenni rappresentavano invece un catalogo di suoni e gesti riconoscibili come propri in quanto nuovi. Mai visti o sentiti prima. È nota la sensazione di shock provocata da Mina durante un provino a *Lascia o Raddoppia*²¹. Senz'altro i musicarelli in cui la cantante compare, talvolta in ruoli insoliti e anticonformisti (*I Teddy boys della canzone; Urlatori alla sbarra; Mina... fuori la guardia; Io bacio... tu baci; Appuntamento in Riviera*), sono importanti per consolidare il legame tra il suo gesto spezzato (lo sbracciare "come una matta"²²) e una dizione, uno stile di canto eccentrici rispetto alla precedente storia della canzone italiana.

Oltre il piacere visivo

Si è detto che una delle caratteristiche del film musicale è di proporre scene di ballo e performance in cui viene creato un ambiente indistinto di seduzione almeno in parte disancorata dalle intenzioni dei soggetti coinvolti nel ballo stesso. Ci sono però casi in cui il display corporeo del performer è collegato in modo esplicito al motivo della seduzione sessuale. Il performer maschile è spesso circondato da giovani ammiratrici. Le inquadrature sul corpo del cantante seguite dai *reaction shot* sui volti delle fan in estasi sono comuni. Né mancano i casi in cui sono donne trenta-quarantenni volitive e indipendenti ad accaparrarsi l'attenzione dei giovani cantanti. Succede così che talvolta il performer diventi, per convenienza materiale o debolezza della carne, una "mantenuto" di una donna più matura, ricca e potente, come accade ad Al Bano in *Nel sole* (Aldo Grimaldi, 1967) o a Little Tony e a Mal rispettivamente in *Riderà (Cuore matto)* (Bruno Corbucci, 1967) e *Lacrime d'amore*. Oppure può capitare che la maliarda sia l'amante dissoluta del ricco padre del protagonista (Ricky Shayne), come in *La battaglia dei Mods* (Franco Montemurro, 1966), uno dei musicarelli in cui la violenza giovanile è mostrata in modo più diretto e lo scontro tra genitori e figli assume toni piuttosto duri. Nel caso in questione però Ricky non cede alle lusinghe della donna, evitando così che il conflitto con la figura paterna si trasferisca sul piano della competizione sessuale diretta (come avverrà invece nella commedia erotica degli anni Settanta).



Riderà (Cuore matto)

SPECIALE A questo “immaginario MILF”, in cui a occupare la condizione di *to-be-looked-at-ness* è l'uomo, fa da bilanciamento l'“immaginario Lolita” esplorato in modo comunque non eccessivamente aggressivo da Rita Pavone, in cui al centro della scena troviamo una show girl. Ma di un tipo un po' particolare. In *Rita la zanzara* (Lina Wertmüller, 1966) la Pavone è una studentessa minorenni, con un corpo acerbo eppure seducente. Rita è sicura di sé, emancipata, manipolatrice, determinata, spiona, voyeurista. Si innamora del professore di musica (un poco più grande Giancarlo Giannini) e decide di conquistarlo con ogni mezzo. A prima vista la protagonista potrebbe coincidere con il cliché della donna istericamente ossessionata dal desiderio dell'Altro (maschile), pronta a tutto pur di adeguarsi. In realtà Rita decide di sedurre il professore quando lo vede in incognito ballare in un night. Cioè quando scopre la sua vera identità notturna, del tutto diversa da quella diurna di professore compassato e maldestro. Da quel momento dà vita a una mascherata performativa transgender in cui si traveste da Charlot per divertire le amiche e immagina se stessa nei panni di ruoli femminili che potrebbero piacere al suo amato: “biondona sexy”, vamp, “bruna fatale”, ragazza yé-yé, Marilyn, Mina...

L'affermazione del personaggio di Rita Pavone coincide con gli anni del successo internazionale di *Lolita* di Vladimir Nabokov (in edizione italiana dal 1959), nonché dello sfruttamento del tema dell'amore acerbo nel campo della commedia²³. Sono anche gli anni di una variante stucchevole del lolitismo che definirei “nostalgia della bambina incontaminata”. Se ne trovano tracce in canzoni del periodo di chiaro stampo anti-emancipazionista (soprattutto contro le conseguenze dell'incipiente liberazione sessuale²⁴), in cui l'ossessione dell'io narrante/cantante va di pari passo con il lamento per la mutazione improvvisa della ragazza amata: fino a poco prima la creatura era pura, candida, senza trucco, ora improvvisamente ha un sesso, si sbarazza delle trecce o di quel vestito “color semplicità”, comincia a girare in minigonna e assume le sembianze di una macchina mangia uomini. *Lisa dagli occhi Blu*, cantata da Mario Tessuto, su parole di Giancarlo Bigazzi, e le altre canzoni contenute nel musicarello omonimo (Bruno Corbucci, 1969) riassumono bene l'ossessione di cui sto parlando. Rita – donna/bambina iper truccata/mascherata e conquistatrice, consapevolmente capace di mettere in scena per i propri scopi i cliché visivi della femminilità spettacolare – andrebbe letta come una risposta queer a questo tipo di stereotipo solo all'apparenza più innocente.

I casi differenti ma speculari di Mal e Rita Pavone mostrano come nel musicarello il rapporto tra il performer, l'esibizione del suo corpo e la carica sessuale dell'esibizione stessa tenda a travalicare distinzioni di gender altrove meglio ribadite. Non solo perché spesso chi si esibisce lo fa in un contesto spettacolare in cui il suo corpo si confonde con i corpi (maschili e femminili) che ballano e si esibiscono accanto a lui; non solo perché il display corporeo riguarda sia il corpo dell'uomo sia quello della donna; ma anche perché il piacere di chi guarda (spettatore o personaggio a bordo scena) è distribuito in modo trasversale al genere sessuale.

Una conseguenza abbastanza scontata di tutto ciò in relazione ai ruoli femminili è che ci troviamo di fronte a un caso (non certo isolato) di inapplicabilità del principio della netta divisione tra ruoli attivi (di uomini, associati a voyeurismo, feticismo, sadismo, racconto) e ruoli passivi (di donne, associate a esibizionismo, narcisismo, spettacolo) nel cinema narrativo: una bipartizione che – è cosa nota – si fa risalire a Laura Muvley ed è stata più volte contestata all'interno della stessa Feminist Film Theory²⁵.

Una conseguenza per i ruoli maschili riguarda il grado di eventuale *rischio* (in termini, diciamo così, di *gender trouble*) che li investirebbe quando coincidono con personaggi di performer al centro della scena e del desiderio altrui in quanto oggetti erotici. Si tratta di un argomento piuttosto comune nei *men's studies* derivante dalla necessità, condivisa dal femminismo post-Mulvey, di sottoporre la teoria del piacere visivo a revisione/integrazione, ma che poi è stato assunto in modo piuttosto acritico in certi studi sulla popular music. Dove infatti lo troviamo così riassunto da Richard Middleton: “Display [...] is an already sexualized site, heavily coded feminine (which means that men who sing, especially in live situations when their bodies are on display, are already in danger of being seen as feminized or queer)”²⁶.

SPECIALE Una simile conclusione, a dir la verità già di per sé piuttosto contro-intuitiva, non porta molto lontano se applicata al campo del cinema musicale italiano degli anni Sessanta. Anche la teoria di Mulvey è a tratti contro-intuitiva, ma ha il vantaggio di descrivere il voyeurismo sadico (che demistifica il femminile) e la scopofilia feticistica (che neutralizza l'ansia di castrazione trasformando la donna in feticcio-significante del fallo assente) come reazioni difensive o forme di diniego di fronte all'ansia di castrazione stessa, alla mancanza che marchierebbe in modo costitutivo l'immagine della donna sullo schermo. Voyeurismo sadico e scopofilia feticistica sono dunque descritte come configurazioni reattive in quanto tali²⁷. Nell'ipotesi del rischio di femminilizzazione del performer manca anche questo vantaggio, in quanto il tipo di immagine maschile attiva nel film musicale non può essere descritta come fonte di particolari ansie o timori repressi né sul piano delle articolazioni dello sguardo né sul piano dei modi della rappresentazione. Il punto dunque non è solo che, ovviamente, nel musicarello come nel musical, il corpo maschile è esibito quanto se non più di quello femminile. Ma che questa sovra-esposizione non produce configurazioni reattive di rilievo.

In *Juke Box - Urli d'amore* una delle protagoniste è una ricca discografica che sventa uno a uno tutti i raggiri predisposti dall'uomo che vorrebbe sposare. Un'altra vende biancheria intima e usa la propria bellezza per ricattare i clienti senza compromettersi sessualmente. Viceversa, in *Appuntamento in riviera*, Tony Renis fa la parte di un bravo ragazzo, semplicitto e svenevole, pronto a subire ogni decisione presa da altri: è il ritratto stesso della passività. *Riderà (cuore matto)* è popolato da giovani maschi inconcludenti, amati dalle rispettive fidanzate per i loro ideali velleitari ma sinceri. Tutti questi personaggi, che a volte sono performer a volte no, malgrado le loro carenze virili, sono mostrati in modo positivo come individui genuini e onesti.

La virilità dei giovani cantanti nel cinema musicale è elastica: le regole di gender tradizionali sono riaffermate e al contempo inserite in un gioco contrattuale, sottoposte alla reciproca approvazione di coppia. Il maschio protagonista è passionale, quasi sempre fedele, geloso. Prende pose da macho. Ma il suo comportamento deve sottostare al giudizio della partner. In altri termini, vale quel che dice Sandro Bellasai in relazione ad alcuni profili di virilità negli anni del boom: non ci troviamo di fronte a forme palesi di irrigidimento virile ma a una ricollocazione identitaria che permette la riaffermazione personale del genere maschile in un contesto in cui la presa di distanza da una mascolinità tradizionale è sempre più apprezzata²⁸.

Conclusioni: sessualità in voice over

Il film musicale degli anni Sessanta è stato considerato di default un esempio perfetto di cinema rivolto a un pubblico settoriale: i giovani. In realtà si fa fatica a leggerlo come l'equivalente italiano dei *teen movie* nord americani. In assenza di indagini accurate sui materiali promozionali e sulla ricezione empirica del filone, l'ipotesi più probabile è che i film musicali siano soprattutto pensati come prodotti multi-funzione, capaci di rivolgersi a un pubblico popolare per somma di audience segmentate. A livello di risorse spettacolari coinvolte, ogni musicarello contiene un piccolo menù di attrazioni: ci sono le canzoni cantate per il pubblico giovanile; ma ci sono anche (e spesso in abbondanza) i numeri comici, che coinvolgono professionisti dello spettacolo di lungo corso (Nino Taranto, Franco e Ciccio, Mario Carotenuto, Peppino De Filippo, ecc.), pensati per altre fasce di pubblico.

È prevedibile dunque che la rappresentazione del mondo giovanile e dei suoi rapporti con la generazione dei padri non sia coerente e unitaria. Il musicarello contiene un punto di vista disincantato sulla generazione dei quaranta-cinquantenni che, per età biologica, viene posta in contatto con gli stimoli erotici profusi dalla società del benessere ma che, per consuetudine culturale, è ancora immersa nell'ipocrisia del costume di un'epoca precedente. Dal sovraeccitato e caricaturale produttore discografico alla ricerca di segretarie procaci (Mario Carotenuto) di *I ragazzi del juke box* a Ciccio e Franco che predispongono

SPECIALE cabine da spiaggia per guardoni in *Stasera mi butto* (Ettore M. Fizzarotti, 1967) gli esempi abbondano. Ma avviene anche il contrario: il musicarello registra lo stupore dei quarantenni per certi aspetti della cultura giovanile. L'oscillazione tra un'osservazione condotta in prossimità e una condotta a distanza dal mondo dei ventenni si trova rispecchiata nell'uso particolare che viene fatto della *voice over*. Federica Villa ha dimostrato come la *voice over* nella commedia italiana degli anni Cinquanta possa essere spesso una presenza difficile da sondare: istanza interstiziale, collocata fuori dalla diegesi con la pretesa di orientarla. Ma anche istanza che pone problemi di focalizzazione e di rapporto tra locutore e narratore²⁹. Secondo Mimmo Gianneri, nel film musicale la voce extradiegetica è paternalistica, bonaria, collocata in un punto di mediazione tra i giovani che vanno per la loro strada senza dare troppo peso al conflitto generazionale e i "matusa" che supervisionano i loro luoghi cercando di assimilarne ritmi e novità³⁰. Il punto è che la *voice over* nel musicarello non è mai una voce propriamente narrante. È sempre una voce di commento. Che, in termini di empatia, si sposta più o meno in prossimità dell'universo giovanile narrato. Nell'incipit di *I ragazzi del juke box* fa la parodia della sociologia spicciola e allarmista sul mondo della gioventù "bruciata arrostita e tostata dell'era moderna". A parlare è un juke box, ben inserito nel mondo diegetico ma che presto assume una posizione extra diegetica o quanto meno peridiegetica. In *Sanremo - La grande sfida* la *voice over* descrive con sarcasmo il dietro le quinte del festival sottolineando il piglio poco innovativo dell'iniziativa canora. Si tratta dunque di un commento "di parte", che fa propri gli argomenti degli urlatori e dei loro fan. Nel dancing club "La fogna", in *I ragazzi del juke box*, si legge la scritta "Si prega di non chiedere canzoni dei festivals perché la banda che suona è armata". Ma la *voice over* è sarcastica proprio nei confronti dei ragazzi che lo popolano. Uno di loro, Paolo (Antonio De Tèffè), il gestore del locale, fa il geloso con la fidanzata, subisce i suoi capricci, convive con un'altra bella ragazza (probabilmente una prostituta) che non ha mai neanche cercato di portarsi a letto. Ne esce la descrizione di un ambiente ricco di stimoli sessuali che – cosa misteriosa – non vengono colti da chi vi abita. O non da tutti. Quando, in una delle prime sequenze, la macchina da presa carrellata in prossimità d'una procace bionda che balla con un ragazzo efebico e magrolino, è la *voice over* a sopperire alla carenza di testosterone sulla scena commentando le "curve" della donna. Il commento fa almeno due cose: introduce uno scarto ironico tra mostrazione (la disposizione delle presenze e delle situazioni sulla scena) e narrazione vera e propria³¹; esprime la stessa logica di seduzione/eccitamento che accompagna il comportamento di Fred Buscaglione mentre canta o si intrattiene con le bellezze presenti nel locale. Quando Buscaglione prende parte a *I ragazzi del juke box* ha trentotto anni. Pressappoco la stessa età di Marcello Mastroianni ai tempi de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) e di Ugo Tognazzi quando gira *La voglia matta* (Luciano Salce, 1962). Ha poco più di quarant'anni anche Walter Chiari (nella parte di se stesso) in *La più bella coppia del mondo* (Camillo Mastrocinque, 1968), dove troviamo due serie di eventi che scorrono parallele con qualche punto di intersezione. Nella prima una *voice over* – inizialmente asettica e impersonale e man mano sempre più ironica, autoreferenziale, allusiva, intenta a interpellare direttamente lo spettatore – commenta le immagini riprese durante le performance del sesto Cantagiò: viene documentato il successo della manifestazione canora, si vedono le esibizioni e i dietro le quinte degli artisti in viaggio da una città all'altra, in un'interazione (consueta per il genere) tra scoperta delle risorse turistiche nazionali e fenomeni di *celebrity/fandom* legati ai cantanti. Nella seconda seguiamo le peripezie sentimentali di Walter Chiari, che si destreggia tra amanti straniere e seduttive minorenni beat, ma che, un po' per interesse economico un po' per amore, finisce per fidanzarsi con la giovane attrice Paola Quattrini. È vero che nel finale Chiari "mette la testa a posto" e si fida. Tuttavia il contatto indiretto tra il mondo giovanile e quello dell'attore comico/playboy avviene grazie a una manifestazione musicale per ventenni. *La più bella coppia del mondo* e *I ragazzi del juke box* hanno più di un punto in comune. Nel primo l'ambiente musicale itinerante fa da occasione-stimolo per innescare situazioni in cui si palesa la

SPECIALE disponibilità sessuale delle ragazze di nuova generazione a vantaggio dei quarantenni, maturi, ironici, benestanti come Walter Chiari. I quali possono agire indisturbati, senza il rischio di finire invischiati in dinamiche conflittuali con i più giovani competitor, visto che le energie di questi ultimi sono assorbite dai riti del concerto e del consumo musicale. Nelle sequenze iniziali del secondo troviamo l'equilibrio tra due serie di codici sessuali: una legata al mondo giovanile, fatta di baci passionali e balli; l'altra, che si distribuisce nello stesso spazio della prima (per esempio, tramite il corpo di Buscaglione e la *voice over*) esprimendo un desiderio più fallico e tradizionale. Entrambi i film condividono la fantasia, non si sa quanto rassicurante, di uno spazio giovanile pieno di belle ragazze a cui non corrispondono, per motivi incomprensibili all'osservatore esterno, altrettanti maschi desideranti; uno spazio che lascia un posto vuoto suturabile da parte di un personaggio appartenente a una mascolinità più solida e matura. In conclusione, avanzo l'ipotesi seguente: se nel musicarello si trova un elemento di perplessità/preoccupazione, non è dato dall'emergere in quanto tale della sensualità dei corpi nel ballo o nel canto. Ma dal fatto che l'erotismo ambientale prodotto dai nuovi consumi e comportamenti non pare sfruttato appieno dai principali soggetti di quegli stessi consumi e comportamenti. Il problema non è il dilagare del desiderio giovanile ma la sua indecifrabilità agli occhi di una sessualità più tradizionale. È però importante ribadire che su questo punto non si arriva mai al chiarimento o allo scontro. Il film musicale dà visibilità, rielabora e mette in forma *frame* sociali che contribuiscono ad articolare l'esperienza del tempo libero e del desiderio delle nuove generazioni. Al contempo offre un terreno su cui politiche del desiderio ed estetiche della sessualità di natura e provenienza generazionale diverse si impegnano ancora in prove di dialogo. Prove di dialogo che con il finire del decennio diventeranno sempre più difficili, quando, nel cinema come nella realtà, si aprirà una stagione di ben altri conflitti.

Claudio Bisoni

Note

1. Si vedano: Simone Arcagni, *Dopo Carosello. Il musical cinematografico italiano*, Falsopiano, Alessandria 2006; Claudio Bisoni, "Cinema a 45 giri", in Giacomo Manzoli, Guglielmo Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni sessanta*, Carocci, Roma 2005; Mimmo Gianneri, "Il musicarello: modello intermediale e propulsore di nuove ibridazioni", *Comunicazioni sociali*, n. 1, (Gennaio-Aprile 2011); Stefano Della Casa, Paolo Manera, *Il professor Matusa e i suoi hippies. Cinema e musica in Italia negli anni '60*, Bonanno, Roma 2011; Maria Francesca Piredda, "Alza il volume!": tecnologie, spazi e pratiche musicali dei giovani nell'industria culturale italiana tra gli anni cinquanta e sessanta", *Comunicazioni sociali*, n. 1, (Gennaio-Aprile 2011); Massimo Locatelli, "Il cinema italiano tra alta fedeltà e stereofonia", *Comunicazioni sociali*, n. 1, (Gennaio-Aprile 2011); Elena Mosconi, "Identità audiovisive in transito: il caso Mario Lanza", *Comunicazioni sociali*, n. 1, (Gennaio-aprile 2011). Un capitolo importante sul musicarello si trova anche in Mauro Buzzi, *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino, 2013
2. Per un orientamento generale in quest'ambito sempre in crescita, si vedano: Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Il Saggiatore, Milano 2008; Franco Fabbri, Goffredo Plastino (a cura di), *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, London-New York 2013, con relativa bibliografia; Serena Facci, Paolo Soddu, *Il festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011.
3. La storiografia ha lavorato a lungo sull'argomento. Si vedano almeno: Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano 1993; Paolo Sorcinelli, Angelo Varni (a cura di), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma 2004; Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia*

SPECIALE degli anni sessanta, Carocci, Roma 2003; Patrizia Dogliani, *Storia dei giovani*, Bruno Mondadori, Milano 2003; Patrizia Dogliani (a cura di), *Giovani e generazioni nel mondo contemporaneo. La ricerca storica in Italia*, Clueb, Bologna 2009, con relativa bibliografia. Importanti per il presente lavoro sono gli studi dedicati alla messa in scena della condizione giovanile nel cinema (Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani nel cinema in Italia*, Giunti, Firenze, 2004) e alla storia dei giovani meno legati ai movimenti politici (Paolo Sorcinelli [a cura di], *Gli anni del rock (1954-1977)*, Bononia University Press, Bologna 2005; Daniela Calanca, *Non ho l'età. Giovani moderni negli anni della rivoluzione*, Bononia University Press, Bologna 2008).

4. Si tratta di un ambito che incrocia spesso i gender studies. In questa sede sono particolarmente pertinenti: Michela De Giorgio, *Le italiane dall'unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma-Bari 1992; Perry Willson, *Italiane. Biografia del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2011; Anna Bravo, Margherita Pelaja, Alessandra Pescarolo e Lucetta Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2001; Sandro Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011.

5. Beatriz Preciado, *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, Fandango Libri, Roma 2011.

6. Beatriz Preciado, *Pornotopia, Playboy: architettura e sessualità*, cit., p. 105.

7. Cfr., Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009.

8. Simon Frith, Angela McRobbie, Rock and Sexuality, in Simon Frith, Andrew Goodwin (a cura di), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, London-New York 1990.

9. Cfr., Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma 1997; Valerio Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, Laterza, Roma-Bari 2010.

10. Per esempio, è stata osservata una grande differenza di competenze sociali, aspirazioni e gusti tra i ragazzi e le ragazze che spediscono lettere alle riviste di settore (*Ciao amici*, *Big*, ecc.) e i giovani ancora appartenenti a un pubblico di profondità che scrivono a Gigliola Cinquetti. Cfr., Diego Giachetti, "Tre riviste per 'i ragazzi tristi' degli anni sessanta", *L'impegno*, n. 2, (Dicembre 2002). La corrispondenza è ora conservata nell'archivio della cantante presso il Museo storico di Trento.

11. Cfr., Daniela Calanca, *Non ho l'età. Giovani moderni negli anni della rivoluzione*, cit.

12. Cfr., Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra vita*, Mondadori, Milano 1998.

13. Gianfranco Manfredi, *Quelli che cantano dentro nei dischi. Battisti, Mina, Celentano, Jannacci, Milva, Vanoni e altre storie...*, Coniglio, Roma 2004, p. 68.

14. Prendo in prestito l'espressione da Gaylyn Studlar, che la usa in altro contesto. Cfr., Gaylyn Studlar, "Valentino, 'optic intoxication', and Dance Madness", in Steven Cohan, Ina Rae Hark (a cura di), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London-New York 1993.

15. La necessità di superare l'impostazione teatrale della ripresa televisiva in relazione ai numeri musicali è ben avvertita nelle soluzioni di regia escogitate da Antonello Falqui per *Studio Uno*, poi diventate celebri.

16. In *La voglia matta* (Luciano Salce, 1962) e *Menage all'italiana* (Franco Indovina, 1965) sono lo scoglio generazionale insuperabile di fronte al quale il personaggio di Ugo Tognazzi deve capitolare. A ben vedere, un fenomeno simile è presente in *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), nella sequenza girata alle terme di Caracalla dove, com'è noto, viene ospitata una delle prime esibizioni cinematografiche di Adriano Celentano nella parte di se stesso. Per una lettura della commedia in chiave di ruoli di gender, cfr., Maggie Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005; Natalie Fullwood, *Cinema, Space, Gender: Commedia all'italiana (1958-1970)*, PhD Dissertation, University of Cambridge 2011.

17. Lawrence Grossberg, "The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Postmodernity and Authenticity", in Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg (a cura di), *Sound and Vision: The*

SPECIALE *Music Video Reader*, Routledge, London-New York 1993.

18. Sue Wise, "Sexing Elvis", in Simon Frith, Andrew Goodwin (a cura di), *On Record, Rock, Pop, and the Written Word*, cit. Non è questa la sede per mettere in discussione l'equivoco del rock come ribellione anti borghese e di dimostrare per esteso che al contrario: "il rock'n'roll fu un fenomeno non di rottura, ma di continuità e di fusione con il *milieu* socioculturale americano, sotto il segno dell'evoluzione, della stabilità e della integrazione sociale (e razionale, non dimentichiamolo) all'interno della democrazia e dell'economia di mercato", Eugenio Capozzi, *Innocenti evasioni. Uso e abuso politico della musica pop. 1954-1980*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, p. 20.

19. Gli spasmi muscolari di Celentano appaiono oggi come un sapiente dosaggio di slanci e ritorni all'ordine. All'epoca sono stati accostati al crampo e ai sintomi premonitori dell'attacco epilettico. Ma hanno soprattutto qualcosa dell'andamento dell'hula hoop (dai primi anni Sessanta un oggetto di grande successo anche in Italia). Le ginocchia si piegano, le gambe si disarticolano e vengono come lanciate fuori dal baricentro del corpo. Ma quasi subito il gesto inconsulto viene ricomposto e la figura torna in equilibrio. La trasgressione è uno scherzo in bilico tra Elvis e Jerry Lewis: "Quando Elvis Presley muoveva le anche scandalizzava, mica faceva ridere. Quando Adriano si muove, subito lo chiamano 'molleggiato'. Se c'è dell'erotismo in questo, è lo stesso erotismo che c'è in Tiramolla (personaggio dei fumetti dell'epoca in grado di allungarsi e rimpicciolirsi). Un erotismo mediato dal senso istintivo del paradossale e del comico". Gianfranco Manfredi, *Quelli che cantano dentro nei dischi. Battisti, Mina, Celentano, Jannacci, Milva, Vanoni e altre storie...*, cit., p. 50.

20. Giorgio De Maria, "Fenomenologia dell'urlatore", in Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964, pp. 298-302.

21. Roberto Leydi, "Mina e Mike", in Franco Fabbri, Luigi Pestalozza (a cura di), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano 1998.

22. *Ivi*, p. 177.

23. Alcune attrici si impongono all'attenzione proponendo un tipo di bellezza alternativa a quella, già parzialmente in crisi, delle maggiorate, soprattutto Stefania Sandrelli e Catherine Spaak (ma anche, nel suo piccolo, Romina Power, lolitina concupita da un cialtronesco Tognazzi nel già citato *Menage all'Italiana*). Cfr., Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari 2009.

24. Cfr. Eugenio Capozzi, *Innocenti evasioni. Uso e abuso politico della musica pop. 1954-1980*, cit.

25. Per un quadro chiaro sugli sviluppi della FFT a partire dal saggio inaugurale di Mulvey e sulle correzioni di rotta proposte da Mulvey stessa, cfr., Veronica Pravadelli, "Le teorie di Laura Mulvey e gli studi di cinema", in Laura Mulvey, *Cinema e piacere visivo*, a cura di Veronica Pravadelli, Bulzoni, Roma 2013.

26. Richard Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, Routledge, London-New York 2006, p. 94.

27. Sul concetto di "mancanza" nella teoria filmica, e in particolare nella FFT, cfr., Kaja Silverman, "Oggetti perduti e soggetti sbagliati. La mancanza strutturante della teoria del film", in Giuliana Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Liguori, Napoli 2004.

28. Sandro Bellassai, "Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom", in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni sessanta*, cit.

29. Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni cinquanta*, ETS, Pisa, 1999.

30. Mimmo Gianneri, "Il musicarello: modello intermediale e propulsore di nuove ibridazioni", cit.

31. Su questo punto cfr. ancora Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni cinquanta*, cit.