

SPECIALE 69 année érotique La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta¹

Nino Manfredi, in una splendida e centratissima satira di un tabù tipico dei nostri giorni...“Il nudo”.

(*Vedo nudo*, Dino Risi 1969, frase di lancio del film)

Niente foto. Mio marito è un filosofo, non un divo.
(Inge Neuman, moglie di Herbert Marcuse, aeroporto di Bari, 1969)

“L’unico pornoanno di questo secolo”

“1969: l’anno in cui tutto è cambiato”, titolava una recente mostra bolognese dedicata ai fatidici dodici mesi che chiusero gli anni Sessanta. C’erano fotografie dell’Apollo 11, di Woodstock, di Charles Manson, di *Easy Rider*, di Piazza Fontana, dei Beatles sul tetto della “Apple” e dei Rolling Stones ad Hyde Park. Ma il 1969 è anche “l’unico pornoanno di questo secolo”. Così recitava sull’*Intrepido* una pubblicità dei celeberrimi “occhiali a raggi-X”, l’invenzione di Harold von Braunhut che prometteva agli adolescenti italiani di spogliare alla lettera le donne con lo sguardo. Una promessa che gli spettatori ritrovavano al cinema, raccontata come nevrosi patologica e paradossale nell’ultimo episodio della commedia *Vedo nudo* di Dino Risi, costruito non a caso sulla vicenda di un pubblicitario. *Soixanteneuf année érotique*, come cantavano Gainsbourg “*et son Gainsborough*”, Jane Birkin, travolti dal successo e dallo scandalo di *Je t’aime... moi non plus*. Nell’estate del 1969, mentre il procuratore di Milano ordinava il sequestro e la distruzione del disco per “oscenità”, l’autore di *Eros e Civiltà* e ideologo della contestazione, Herbert Marcuse, arrivava in Italia accolto come una star da fotoreporter e giornali per una serie di incontri e conferenze.



La Bambolona

SPECIALE Collocato come spartiacque dei due decenni che innescano e celebrano il processo di radicale sessualizzazione della società, complice l'inevitabile richiamo alla posizione che il Kamasutra definisce "congresso del corvo", il 1969 è un anno emblematico per indagare i rapporti tra erotismo e industria culturale. Muovendoci dentro generi e forme differenti, in questo articolo ci occuperemo di alcuni film e discorsi in grado di dare un quadro significativo del contesto italiano, recuperando infine la vicenda giudiziaria del *Satyricon* di Gian Luigi Polidoro, sequestrato per oscenità dalla magistratura nell'aprile del 1969, dopo una parallela battaglia legale con il coevo, ben più noto, *Satyricon* di Fellini.

Nel 1969 esce il primo numero di *Cinesex*, testimonianza significativa di una nuova cultura visiva dell'erotismo che attraversa media differenti. La rivista rilancia una formula, quale quella del cineromanzo, che nel corso degli anni Sessanta era progressivamente caduta in disuso. Ma a differenza del cineromanzo "classico", quello erotico non funziona più solo come un prolungamento dell'immaginario cinematografico sulla carta. Al contrario, "è l'esplosione dell'erotismo su riviste e fumetti a costituire il ricettacolo socioeconomico ideale entro il quale la forma cineromanzo trova una ricollocazione fruttuosa sul piano commerciale"².

Sul piano della sensibilità diffusa, tale allargamento del visibile sessuale trova uno dei suoi snodi decisivi nell'estate del 1970 con la circolazione delle foto erotiche del delitto Casati-Stampa. Le immagini, assieme al diario personale del Marchese con le minuziose descrizioni degli accoppiamenti multipli di sua moglie, vengono pubblicate da diversi giornali come *Men*, *Europeo*, il quotidiano romano *Il Messaggero*. L'evento ebbe un impatto enorme nell'opinione pubblica dell'epoca e, da questo punto di vista, si può considerare una vicenda che chiude simbolicamente gli anni Sessanta e apre il decennio successivo. Quelle fotografie e quei diari non erano solo la testimonianza di un delitto passionale ma l'irruzione improvvisa nella cronaca e nella stampa generalista di un mondo di perversioni e pratiche sessuali di cui sin lì si era più che altro fantasticato.

Eros, cinema, politica

Tra il 1968 e il 1969 appaiono sugli schermi italiani una serie di produzioni che "determineranno la fisionomia (erotica) del successivo cinema di genere nostrano, come l'esotico-erotico, il sexy-thrilling e il melodramma familiare 'alla Samperi'"³. Gli anni Sessanta si erano aperti con l'attraversamento vittorioso de *La dolce vita* tra le maglie della censura cattolica, delle scomuniche, delle interrogazioni parlamentari. Volgendo al tramonto, preparavano il terreno a un altro decisivo episodio censorio legato al film d'autore, ovvero il rigetto del sequestro disposto contro il *Decameron* di Pasolini. Un verdetto che nel 1971 spianerà la strada al cosiddetto filone decamerotico e alla commedia-sexy degli anni Settanta. "Nel momento in cui il trattamento censorio benevolo nei confronti del film di Pasolini indica un cambiamento di politiche da parte delle commissioni ministeriali", scrive Giacomo Manzoli, "si ha una vera e propria esplosione produttiva di film che offrono una particolare ma uniforme messa in scena della rivoluzione sessuale"⁴. Ma, com'è ovvio, il caso del *Decameron* "determina solo il crollo di una barriera che vacillava evidentemente da parecchio tempo"⁵.

Nel 1969, oltre al già citato *Vedo nudo*, cui si richiama anche *Dove vai tutta nuda?* (Pasquale Festa Campanile), numerosi sono i film italiani, o di coproduzione italiana, che evocano nel titolo l'universo dell'eros e delle trasgressioni sessuali. In molti casi si tratta di allusioni forzate, promesse non mantenute. Ci sono film di genere, come il thriller psicologico di Umberto Lenzi, *Orgasmo*, o *Femmine insaziabili* di De Martino, che titolo a parte poco hanno a che fare con l'erotismo, mostrando semmai all'opera una costruzione visiva debitrice della pop-art e della cultura psichedelica. Ma il panorama di forme e generi praticati è assai variegato. Si avverte ancora l'onda lunga del reportage itinerante, inaugurato nel 1958 con gli incassi straordinari di *Europa di notte* di Alessandro Blasetti (*Inghilterra nuda*, Vittorio De Sisti; *L'isola delle svedesi*, Silvio Armadio; *Play Girl '70*, Federico Chentrens). Ci sono le suggestioni esotiche sviluppatesi sulla scia del *mondo movie* di Jacopetti, come *Africa segreta* (Angelo e Alfredo

SPECIALE Castiglioni, 1969), che riprende i temi di *Africa addio* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1966), e la rappresentazione di una sessualità primitiva in cui la differenza etnica è oggetto di estetizzazione e di un trattamento pittoresco non privo, com'è noto, di stereotipi razziste. C'è il finto film-inchiesta sul sesso, un "genere" che prende piede in Italia sulla scia del successo di *Helga* (*Nel labirinto del sesso*, Alfonso Brescia). Ma i segni della rivoluzione sessuale, nella sua complessa rete di temi politici, culturali, di costume, sono sparsi un po' ovunque. Emblematico un titolo come *La donna a una dimensione*, distribuito anche nel più esplicito *La marcusiana*, diretto da Bruno Baratti su soggetto di Massimo Mida, indottrinamento alla liberazione sessuale e alla lotta di classe impartito ai suoi due figli minorenni da una ricca donna annoiata. D'altronde, Marcuse e Reich, capisaldi della rivoluzione sessuale, entrano a vario titolo nel cinema italiano di quegli anni. Un film come *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri (Premio Oscar nel 1971), li capitalizzerà con minor intellettualismo e maggior senso della narrazione.



Vedo Nudo

Nel 1969 i grandi autori come Fellini e Visconti guardano all'erotismo anzitutto attraverso lo stratagemma culturale di una riflessione storica sulla *decadenza* (*Satyricon*, *La caduta degli dei*). Ma la decadenza onirica del basso impero e quella teatrale, melodrammatica della Germania hitleriano-viscontiana, si riverberano ben presto ai piani bassi in una pletora di "calde notti di Poppea", "vergini dell'impero", "gladiatrici" e bordelli delle SS nei campi di concentramento⁶.

Discorsi

"Quali sono le reazioni del pubblico, e cioè dei consumatori di spettacoli cinematografici a questa ondata di cosiddetta liberalizzazione del sesso?", si domanda il celebre psicanalista Cesare Musatti sulle pagine di *Cinema Nuovo*⁷. Vicino all'idea marcusiana di "tolleranza repressiva", Musatti concludeva che per quanto sinonimo di libertà la diffusione dell'erotismo cinematografico innescava processi di regressione e depotenziamento sessuale negli spettatori; assuefazione nei maschi "voyeur" e insoddisfazione nelle donne – che nel discorso di Musatti occupano un ruolo ancillare – ovvero: "I maschi traggono sempre

SPECIALE minore eccitazione da spettacoli che divengono abituali. E le donne, se i maschi non si eccitano, sono anch'esse private del loro particolare tipo di soddisfazione.”

La psicanalisi, soprattutto nella sua versione politica, è una delle chiavi di lettura privilegiate per indagare il fenomeno erotico e, dove possibile, la si usa come strumento di legittimazione culturale. “Il linguaggio dell'erotismo negli ultimi tempi si è formato su basi psicanalitiche in quanto è andato impostandosi come linguaggio del subconscio” scrive su *Cineforum*, il direttore e fondatore della rivista, Camillo Bassotto, evocando film come *nEROSubianco* di Brass (1969) o *Un tranquillo posto di campagna* (1968) di Petri, per poi precisare che nel cinema popolare, come nel caso di *La bambolona* (Franco Giraldi, 1968), le fantasticherie del protagonista (Ugo Tognazzi) sono invece solo un pretesto per “speculazioni commerciali e operazioni che rasentano la pornografia”⁹.

Se l'erotismo è messo al bando dalla cultura cattolica e dai conservatori che auspicano una maggiore funzione repressiva dello Stato, la critica cinematografica di sinistra si trova in un'impasse. Da un lato non può non schierarsi a favore della rivoluzione sessuale; dall'altro, fatica a difendere film che non esibiscono alcun coefficiente di artisticità o di impegno. Il bagaglio teorico della scuola di Francoforte fornisce una via d'uscita. Il nudo, vale a dire, non va criticato perché “scandaloso” (come credono i conservatori) ma in quanto asservito alle dinamiche dell'industria culturale. L'erotismo e il sesso diventano il sintomo di un'orrenda “trasformazione in merce dell'arte cinematografica.” Leggiamo per esempio la premessa a questa recensione (una stroncatura di *Le Salamandre*, di Umberto Rossi, che intrecciava questione razziale e lesbismo, peraltro con la benedizione di Michelangelo Antonioni presente alla prima del film):

La “merce-film” non disdegna di unirsi alla “merce-sesso” sotto la santa benedizione del “dio-profitto” (...) Occorre tener conto che è la natura mercantile del cinema ad originare e giustificare l'attuale vocazione erotica; è quindi inutile blaterare contro la scurrilità di certe pellicole senza tener conto che le sudicerie di cui sono infarcite altro non sono se non la logica conseguenza della trasformazione in merce di un prodotto intellettuale. Adottare un tipo di critica che si fermi allo “scandalo” di certe immagini senza denunciare *la ben grave nefandezza della commercializzazione del film* vuol dire assestarsi sulla medesima posizione di chi pretende di distinguere tra pubblicità buona e cattiva, tra supermarket democratici grandi magazzini¹⁰.

Nel volume pubblicato nel 1969, *La scalata al sesso*, il critico Callisto Cosulich offre punti di vista meno schematici. “La sessualizzazione dei film non è che un aspetto della sessualizzazione dei costumi, la quale, a sua volta, è strettamente connessa al progressivo affermarsi della società del benessere”¹¹. Sulla scia di Ado Kyrou, Cosulich invitava ad abbandonare luoghi comuni della storia del cinema italiano, come quello di un'assenza dell'eros nel cinema degli anni Trenta, e definiva una linea genealogico-erotica che, almeno in termini culturali, si era innescata col successo e la legittimazione artistica de *La dolce vita* (dovuto anche all'abile scardinamento del fronte cattolico orchestrato da Fellini dietro le quinte del film). Un passaggio storico senza il quale “il cinema erotico degli anni Settanta, almeno da noi, non sarebbe concepibile”¹².

Si tratta di letture indubbiamente meno moralistiche (o precocemente “culturaliste”) che a lungo rimarranno isolate. Nell'opera sul cinema italiano degli anni Sessanta del critico e influente storico, Lino Micciché, l'erotismo è pressoché assente o affidato a giudici sommari (*Vedo nudo* è liquidato come “esempio di talento dilapidato”¹³). Non sono letture a caldo. Anche se il volume trae spunto da un ciclo di lezioni tenute da Micciché agli inizi degli anni Settanta nell'Università di Trieste, ancora nella sua sesta edizione (1998) si osservava che “specie visto ad anni di distanza, il film sexy fu più sconsolatamente stupido che protervamente osceno. E, almeno a nostro avviso, la sua vera oscenità fu nella sua abissale idiozia, nella sua bieca incultura, nella sua volgarità da lupanare”¹⁴. Poi la bolla della scomunica definitiva: “il film sexy fu una dissacrazione di destra che non puntava affatto a mettere in discussione il sistema, ma unicamente ad approfittare delle sue contraddizioni per imbastirci sopra una speculazione”¹⁵.

SPECIALE *La commedia del matrimonio: sexy, sofisticata, pop*

“Ancora un triangolo”¹⁶ (amoroso), titola il quotidiano *l’Unità* nel 1969, a proposito di un recente film di Pasquale Festa Campanile. Nell’Italia che segue i moti di contestazione giovanili e la cosiddetta “rivoluzione sessuale”, il tema insomma appare già noioso. I toni censori si sono ammorbidenti, ingarbugliati, e il risultato è che si fa un gran parlare di erotismo: termine ambiguo spesso usato come sinonimo di pornografia. Il mercato dell’industria culturale ne è saturo e i muri urbani sono riviste patinate. In particolare, nella produzione cinematografica popolare italiana del 1969 è possibile individuare tre sottoinsiemi nei quali l’eros polimorfo trova un limite: commedia all’italiana, cinema delle perversioni e “scienza-movie”, come li definisce Michele Giordano nel volume *La commedia erotica italiana*¹⁷. Mentre nella commedia il virus del *ménage à trois* si dibatte nelle maglie della coppia, marito e moglie, mettendo in discussione la di lui virilità, nel secondo gruppo esso si libera in una miriade di variazioni della perversione sessuale. Per quanto se ne parli però, di sesso e nudità se ne vedono ben poche al cinema. Ecco spiegato il successo dei film d’educazione sessuale, o scienza-movie, che con la scusa pedagogica mostrano tutto, o quasi.

Michele Giordano prova a tracciarne la genealogia individuandone le manifestazioni originarie nel *mondo movie* degli anni Sessanta, nel cinema d’autore, in particolare *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) e *Signore e Signori* (Pietro Germi, 1965), e nel decamerotico. All’elenco occorre aggiungere alcune commedie sofisticate del 1969 che già vedono nudo e in cui è possibile rintracciare alcuni tratti salienti del genere erotico dei Settanta. In *Vedo Nudo* (Dino Risi, 1969), è proprio Nanni (il pubblicitario) a ideare, nelle prime sequenze del film, il *claim* che ha poi reso famoso il marchio Breil: “Toglietemi tutto ma non il mio Breil” (nel film si tratta di Philip Watch). La sessualizzazione dei media e dello spazio pubblico investe anche il cinema e suscita sgomento. In una recensione che, seppur al negativo, individua i tratti salienti della futura commedia erotica, si accusa *Vedo Nudo* di “solleticare il palato facile di una massa sempre più infossata nell’intrattenimento grossolano, spesso volgare e ora scosso da forti pennellate erotiche.”¹⁸ Il cinema insomma non deve e non può essere scambiato con la pubblicità. *Vedo Nudo* affronta il tema con ironia, assumendo come oggetto proprio la vituperata industria delle immagini pubblicitarie, che sforna immagini *glamour* e seduttive. E se è vero che il protagonista, vittima del sovraccarico erotico, diviene impotente, è anche vero che l’episodio fa propri gli stilemi della comunicazione pubblicitaria, attraverso un arredamento e una costruzione dell’immagine decisamente pop, l’inserimento di un *product placement* ante litteram e un’esilarante sequenza videoclip in cui il protagonista al posto delle donne nude – mute – vede manichini parlanti. La casa di Nanni non si distingue molto dai set fotografici esibiti nel film e l’arredamento contiene molte delle ultime sperimentazioni italiane in fatto di design: la poltrona Elda, la Blow in plastica verde trasparente, il telefono Ericofon, la cover verde acido di *Psicanalisi e Politica* di Herbert Marcuse nell’elegante edizione di Laterza. Questi oggetti trasformano l’immagine filmica in una vetrina, in una comunicazione pubblicitaria, segnalano lo status del protagonista, la cui impotenza stride con il carattere moderno e ludico che queste cose possiedono, almeno nelle intenzioni. L’elemento pop lo ritroviamo anche nell’elegante incipit di *Amore mio, aiutami!* (Alberto Sordi, 1969) e nel bizzarro *Dove vai tutta nuda?* (Pasquale Festa Campanile, 1969). I protagonisti maschili di questi film (Alberto Sordi e un sobrio Tomas Milian), però, non sono creativi in ascesa. Lavorano in banca e fanno parte della medio-alta borghesia. In breve, il primo racconta la crisi di un matrimonio, mentre il secondo l’irruzione nella vita di un tranquillo impiegato di banca della disinibita Tonino (Maria Grazia Buccella) che, appunto, se ne va in giro tutta nuda. L’arredamento pop ancora al presente, regala un’*allure* di modernità, ne rivela il carattere di massa e il funzionamento come indice di status e gusto.

In entrambi i film, che potremmo annoverare nella categoria delle commedie matrimoniali, è la donna l’elemento che mette in discussione tradizioni, valori, e routine consolidate. E lo fa attraverso lo strumento della confessione sincera. In questo senso scardinando lo stereotipo della donna astuta per sposare, all’opposto, un modello di innocenza, di donna angelicata. Nel primo caso la moglie Raffaella (Monica

SPECIALE Vitti) vive la liberazione sessuale e l'inedita possibilità del divorzio direttamente sul proprio corpo, i cui arti sono paralizzati di volta in volta dal tentativo di reprimere pulsioni e desideri rivolti a un uomo diverso dal marito. Un conflitto anticipato nell'incipit dalla convivenza in salotto di moderne riviste femminili con la riproduzione di una statua classica di donna con gli arti mozzati, e alcune foto di famiglia in bianco e nero. Nel secondo caso Tonino è nelle parole del regista una

Eva prima del peccato originale, una nata ieri, che dire? Ecco, per darle una parentela più nobile, una Candida di Voltaire, che combina una montagna di guai perché non ha inibizioni. Lei gira tutta nuda, ma lo fa senza malizia. (...) Alla fine il marito capirà che in fondo ha ragione lei, che in mezzo a tante ipocrisie la creatura più poetica è Tonino e si spoglierà anche lui¹⁹.

Se il ruolo di Tonino è come depotenziato da una mancanza di consapevolezza, quella di Raffaella è una dolorosa conquista che ne sconvolge le capacità psicomotorie. Mentre la performance della Vitti, al contrario, presuppone un perfetto controllo scenico del corpo. I protagonisti maschili, spaventati, non sanno a che santo votarsi. Manfredo (Tomas Milian) finisce per innamorarsi di Tonino, mentre Giovanni (Alberto Sordi), che si autocelebra come progressista e materialista, le prova tutte per evitare il divorzio, fino al pestaggio della moglie (la controfigura nella scena è Fiorella Mannoia) per poi, infine, lasciarla andare perché: "La realtà – dice Sordi – è che quando una donna volta le spalle al marito perché irretita da un altro, non c'è altro da fare che lasciarla andare con lui, oppure ucciderla. Si tratta solo di stabilire quale, tra i due mali, è il peggiore"²⁰.

Il film d'educazione sessuale

In francese *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1965) suona così: *Enquête sur la sexualité*. Un genere, quello dell'inchiesta sessuale, che dal 1968 in poi, sulla scia del successo di *Helga - il concepimento, la fecondazione, la nascita, i problemi sessuali* (Erich Bender, 1967), ebbe molto successo in Italia. *Helga* è un documentario tedesco commissionato dal Ministero della Salute della *Bundesrepublik* che narra lo sviluppo della vita umana. Il film mostra il parto in tutti i suoi dettagli, tanto da suscitare svenimenti in platea e da essere considerato, dallo psichiatra Giancarlo Grossini, il modello dell'hardcore italiano²¹. Il film esce in Italia alla fine degli anni Sessanta, nel bel mezzo del dibattito sulla liberalizzazione e l'educazione sessuale. Tra il 1968 e il 1969, per esempio, il settimanale *Tempo* pubblica un'enciclopedia dell'educazione sessuale in fascicoli con contributi dei filosofi Herbert Marcuse e Bertrand Russell, ma anche autorevoli psichiatri e medici. *Helga* rende l'educazione sessuale un fenomeno mediatico di massa. Si tratta infatti del primo lungometraggio a esibire organi genitali femminili con la funzione di documentare, di fornire uno strumento di educazione sessuale. Nei quotidiani si parlò di *cinema vérité* e il regista, alla prima romana del film (il 10 aprile 1968), dichiara: "Sono vissuto per molti anni nelle prigioni dell'Unione Sovietica, in compagnia di un folto gruppo di medici e scienziati. Si tratta di un film elementare che vuol esser d'aiuto a chi, soprattutto i giovani, ignora tutto o quasi di una materia come questa"²². Nobile proposito che, assieme alla promessa di vedere tutto quello che non s'era mai visto, riempie le sale. In realtà, quello che gli spettatori vedranno sarà un'inchiesta racchiusa nella cornice del matrimonio e del concepimento perché "lo scopo ultimo dell'educazione sessuale deve essere l'educazione all'amore il quale ha le sue più elevate e generose manifestazioni in comportamenti non sessuali"²³. La donna è mostrata quindi nel ruolo di moglie e madre, e proprio per questo nella progressista Germania la sessualità e l'esplicita esposizione del corpo femminile sono concessi. *Helga* in Italia si rivela un evento gigantesco, tanto che nella colonna sonora del film Ruth Gassmann (*Helga*) canta in italiano, con accento bavarese, la *Ninna Nanna* di Brahms. Sul lato B del disco si trova il documento sonoro *Educazione Sessuale 1 – La maturazione sessuale della ragazza*, che ha lo scopo di disciplinare la ricezione del film per un pubblico di pre-adolescenti femmine. Il Prof. Rodolfo Margaria,

SPECIALE fisiologo di fama internazionale scomparso nel 1983, esordisce così: “Mi rivolgo a te ragazzina che hai quasi raggiunto gli 11, 12 o 13 anni e che hai già notato nel tuo corpo i segni di un cambiamento che ti porteranno ad essere donna, e quindi madre”²⁴. La neutralità scientifica s’incarica di conferire naturalità a ciò che è eminentemente culturale. Nonostante si tratti di una produzione di massa è il sesso della donna l’oggetto da scoprire, scrutare, esibire, in ultima analisi costruire. Non a caso nell’atlante anatomico femminile dell’enciclopedia sessuale di *Tempo* si spiega con dovizia di particolari come dare piacere alle donne, al di fuori della penetrazione (ovviamente l’orgasmo clitorideo è sintomo d’immaturità sessuale), mentre in quello maschile questa parte è assente. Nel documento sonoro il professore pone l’accento sulla funzione meramente riproduttiva dell’atto sessuale, raggiungendo vette orrifiche quando si appresta a descrivere il ciclo mestruale facendo riferimento a riti di passaggio ancestrali. Mentre nessun accenno si fa a metodi anticoncezionali.



Scusi lei conosce il sesso

Helga ebbe numerosi epigoni. In *Scusi lei conosce il sesso?* (Vittorio De Sisti, 1969), la sequenza iniziale prende in giro il genere dell’inchiesta sessuale, con un cronista che chiede a un parcheggiatore (si tratta di fiction): “Senta, lei cosa ne pensa della questione del sesso?” – “Ma che me frega a me der sesso. Da stamattina alle sei che lavoro!” Nel film si cerca di unire il filone ginecologico con l’inchiesta di costume. Una delle caratteristiche del genere è la presenza costante di una voce narrante. In questo caso di tratta dell’attore Gianrico Tedeschi. Il medico in camice e lo scientismo scompaiono per lasciare il posto a un’atmosfera giocosa, che dichiara più apertamente la sua finzione, anche se la storia finisce con il solito parto. Finendo per legare il sesso al matrimonio e alla funzione riproduttiva. In un altro film del 1969, lo *scope* a colori *Nel labirinto del sesso*, Alfredo Brescia mette in scena alcuni casi

SPECIALE mostrandone la tormentata realtà facendoli spiegare e analizzare da competenti in materia, primo fra tutti il professore Emilio Servadio, fondatore della Società Psicanalitica Italiana e presente anche tra i contributi dell'enciclopedia sessuale di *Tempo*. Il discorso qui si sposta sulle devianze sessuali, o ritenute tali. Servadio appare sullo schermo tre volte per commentare aspetti della sessualità infantile, di un caso di ninfomania e nella parte dedicata agli omosessuali. Rigore espositivo e riferimenti psicanalitici a gogo sono diventati oramai una peculiarità del genere, mentre la percezione diffusa è che “nonostante la serietà della facciata non si può annullare il vago sospetto che tale facciata scientifica sia, per certa parte della platea, un ingombro accettato e sopportato quale scotto da pagare per assistere alle parti dimostrative”²⁵. Un voyeurismo che entrerà poi a pieno titolo nella commedia erotica degli anni Settanta come strumento del racconto.

Tutto il resto è para-noia. Il cinema delle perversioni sessuali

Paranoia è il titolo che *Orgasmo* – un film sulla riduzione in schiavitù di una ricca vedova segregata e torturata in casa propria da due giovani – avrebbe dovuto avere. Secondo Lenzi, “uno dei miei film migliori, rovinato da un titolo assurdo. [...] Arriva la produzione e loro dissero che ‘paranoia’ somigliava troppo a ‘noia’, e che nessuno sarebbe andato a vederlo. Usci il 2 Febbraio a Roma al Fiamma. Il film ebbe un successo strepitoso”²⁶, fin quando non lo tolsero dalla circolazione proprio a causa del nuovo titolo. Non più al Fiamma, bensì al Quattro Fontane di Roma, si svolge la prima di *Le Salamandre* (Alberto Cavallone, 1969), un successo decretato anche dall'accorrere di personalità quali Michelangelo Antonioni, Monica Vitti e Luchino Visconti. Girato in 16mm con una sceneggiatura improvvisata, il film è d'interesse per la commistione del tema del lesbismo con quello razziale – le protagoniste sono la bionda Ursula (Erna Schürer) e l'afroamericana Uta (Beryl Cunningham), moderna incarnazione della Venere Nera. Il film termina con lo “svelamento del dispositivo”, che ne rivela il carattere di gioco, mentre il fatto che la parola fine sia impressa sul corpo di Uta, assieme all'ambiguità della modalità di ripresa, fanno intendere che per lei, forse, si è trattato meno di un gioco. Alcune delle foto pubblicitarie del film sono un richiamo esplicito alla locandina di *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966), dove al rapporto di dominio di natura sessuale e tecnologica si sovrappone quello razziale e di classe.

La donna è la vera protagonista di altre pellicole del genere. In *Femina ridens* (Piero Schivazzappa, 1969) il direttore di una fondazione benefica sequestra una delle sue impiegate per sottoporla a svariate torture, ma lei si rivela, appunto, una “femina ridens” che sta al suo gioco solo per annientarlo. Il film esibisce interni ricercati e la presenza, segnalata nei titoli di coda, della riproduzione di una scultura gigante di Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt. *Top Sensation* (Ottavio Alessi, 1969), ambientato su uno yacht, è ritenuto dalla critica dell'epoca unanimemente brutto, anche se il quotidiano *L'Unità* ne apprezza il contenuto ideologico. In questo film prodotto da Franco Cancellieri, lo stesso de *Il Grido* (Michelangelo Antonioni, 1957), una madre discinta tenta di curare il figlio psicopatico con una cura a base di sesso. Le scene di lesbismo (un triangolo lesbico) e sadomaso si sprecano. *nEROSubianco* e *Io, Emmanuelle*²⁷ (C. Canevari, 1969) mettono in scena donne sole in cerca di evasione o di affetto. Il film di Brass ha un look *avant-garde* e optical – come il titolo lascia intendere - con un montaggio frenetico che scaturisce direttamente dalla mente della protagonista e che miscela con disinvolture scene erotiche, ricordi dell'incomunicabilità della precedente vita di coppia e le conseguenti sedute psichiatriche, l'Olocausto e la guerra nel Vietnam. *Io, Emmanuelle* ha come protagonista l'attrice Erika Blanc, propone un modello di bellezza androgino atipico per l'epoca, se pensiamo alla figura mediterranea di Edwige Fenech. Alcuni tratti sembrano accomunare questa produzione, al limite tra il film d'autore e il B movie. Oltre alla casistica delle devianze sessuali, c'è l'impegno politico, i motivi della controcultura e della critica alla società borghese, che rendono il sesso un “momento politico” ma anche pervaso da un senso estraniante, [...] artefatto e volutamente alienante”²⁸. Anche se qui l'eros scorre più libero rispetto alla produzione d'autore “alta”. Che il modello è alto s'intuisce anche dalla presenza

SPECIALE nelle immagini di numerose opere d'arte contemporanee. Senza voler dare all'affermazione un carattere definitivo, forse non è un caso che tutti i film in questione, segnalati e recensiti da *l'Unità*, ne *La Stampa* sono ignorati. La componente sperimentale, inoltre, assume spesso i tratti di un estetismo decadente, per la decorazione dei set ma anche per l'ambientazione isolata e la rescissione di ogni collegamento col mondo, grazie all'assenza di mezzi di comunicazione. I protagonisti poi "appartengono all'alta borghesia, che si divertiva a fare la rivoluzione nei salotti";²⁹ e infatti Umberto Lenzi definiva *Orgasmo* un "thriller dei quartieri alti". Molti di questi film sono ambientati su yacht, navi da crociera, case-bunker: un elemento che li accomuna al gotico e che fa assumere a queste location la funzione che il castello o la villa hanno in quel genere, come proprietà privilegiate e luoghi di trasgressione. Il goticismo diventa esplicito in *Contronatura* (Antonio Margheriti, 1969), dove spiritismo e deviazioni sessuali s'intrecciano e la controcultura si tramuta, appunto, in contronatura.

L'altro Satyricon

"Spettacolo, osceno, violazione della legge che tutela il lavoro dei minori e corruzione di minorenni" sono i reati che la magistratura italiana contesta al film *Satyricon* di Gian Luigi Polidoro, chiamato sul banco degli imputati assieme a Rodolfo Sonogo, al produttore Alfredo Bini e agli attori Ugo Tognazzi, Franco Fabrizi, Don Backy e Valerie Lagrange. Al centro del processo c'è il quattordicenne Francesco Pau (Gitone nel film) e un presunto "bacio" ricevuto sul set. L'arringa del pubblico ministero Vittorio Accorso è implacabile: "Il film è osceno sia nella trama, sia nella rappresentazione continua di nudità femminili sia nella descrizione di sedute orgiastiche nonché di rapporti sessuali ed omosessuali misti ad alcuni atti di sadismo. La volgarità delle scene muove soltanto al disgusto"³⁰.

Tra il 1969 e il 1970 la vicenda del *Satyricon* terrà banco sui giornali non solo per via di un'accusa grave come la corruzione di minori. Si adombra anche il sospetto che dietro il sequestro ci sia la mano di Federico Fellini. Due infatti sono i *Satyricon* cinematografici del 1969 (che diventano tre se si include il *Satiricosissimo*, parodia di Mariano Laurenti del 1970, con Franco e Ciccio ed Edwige Fenech, che ironizzava anche sull'improvvisa isteria collettiva attorno all'opera di Petronio Arbitro)³¹. Battendo sul tempo Fellini, e approfittando della grande pubblicità attorno al prossimo film del "Maestro", il *Satyricon* di Polidoro esce in aprile riportando ottimi incassi. La critica è severa. Ancora di più la magistratura che ne ordina il sequestro dopo quattro giorni. Prima c'era stata la controversia legale. La decisione di Alfredo Bini di girare un film dal *Satyricon* aveva immediatamente provocato un ricorso di Fellini. Bini rispose di aver depositato l'idea fin dal 1962. Fellini, facendo leva sulla propria autorevolezza, evocava una sorta di copyright artistico-biografico dicendo che sognava di girare il *Satyricon* "dai tempi della scuola". Encolpio e Ascilto, diventano nelle sue dichiarazioni "due studenti metà vitelloni, metà capelloni che passano da un'avventura all'altra, anche la più sciagurata, con l'innocente naturalezza e la splendida vitalità di due giovani animali". Di una sessualità animalesca e di un erotismo decadente fanno mostra entrambi i film, anche se quello di Polidoro opta per un registro grottesco-popolare, lasciando ovviamente a Fellini la dimensione onirico-visionaria e la sua Roma antica "da fantascienza". Ma due *Satyricon* nei cinema sono in termini produttivi un suicidio. Per questo c'è chi pensa che Fellini e i suoi produttori abbiano fatto pressioni sulla magistratura. Il sospetto non è fondato. Tuttavia è interessante perché si offre come un'eco ulteriore del ritornello – "Perché a Fellini sì e a me no?" – con cui il giornalista, produttore e distributore di film sexy, Ettore Fiacchi, condusse, dopo il caso de *La dolce vita*, una lunga polemica con la commissione di revisione cinematografica.³²

Dopo il sequestro, Alfredo Bini pubblica su *Le Figaro Littéraire* (26 maggio) un lungo testo in difesa della libertà d'espressione del cinema. Evoca addirittura una filiazione comune tra neorealismo, resistenza, e rivoluzione sessuale: "Non è vero che il cinema ha corrotto i costumi sessuali, è vero che i costumi sessuali sono mutati proprio in concomitanza con tutti gli altri cambiamenti e il cinema, come aveva fatto nel 1945, ha registrato puntualmente questa rivoluzione"³³. La difesa di Bini e Polidoro punta poi sul

SPECIALE richiamo dei meccanismi della finzione e soprattutto sul “registro comico” con cui hanno avvicinato un classico della letteratura. Quest’ultimo è un punto decisivo. “Ho puntato sulla parte comica proprio per smitizzare quella erotico sessuale”, afferma Bini³⁴. “Satyricon non è osceno, è solo un film da ridere”, titola il *Corriere del giorno* (27 gennaio 1970). La strategia si rivela tutto sommato vincente. Benché rimaneggiato dai tagli (“sette scene mandate al rogo”, titolano i giornali), in aprile il film di Polidoro torna nelle sale. Tre mesi a Bini, Polidoro e Sonogo, che faranno appello, e assoluzione per tutti gli altri. Cade soprattutto l’accusa più grave di corruzione di minori.

Con i due film nella sale, i giornali pubblicano un’inchiesta sulle reazioni del pubblico (“Scusi signora che orgia preferisce? Inchiesta sul derby Fellini-Polidoro”, sceglie di intitolarla la rivista *Novella*). Un’insegnante di Cuneo ci spiega che a parità di esibizioni sessuali, “Fellini ha fatto una denuncia, Polidoro solo una satira”, e che “il film di Fellini si critica, quello di Polidoro si gode”³⁵. Una dicotomia che nel frattempo i grandi incassi del *Decameron* di Pasolini stanno risolvendo in sintesi. Tutto è pronto per l’arrivo di quei circa duecentocinquanta film che, dall’inizio degli anni Settanta alla metà degli Ottanta, daranno vita alla cosiddetta commedia erotica italiana.

Andrea Minuz, Silvia Vacirca

Note

1. Il saggio è stato ideato congiuntamente. I paragrafi 2, 3 e 7 sono stati scritti da Andrea Minuz. 4, 5 e 6 da Silvia Vacirca. Il primo è frutto di un’elaborazione comune.
2. Giovanna Maina, “Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta”, *Bianco e Nero*, n. 573 (2012), p. 64.
3. *Ivi*, p. 62.
4. Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione 1958-1976*, Carocci, Roma 2013, p. 180.
5. *Ivi*, p. 181.
6. Sul cosiddetto nazi-sexploitation si veda Guido Vitiello, *L’erotica di Auschwitz. Una genealogia della “Nazi-Sexploitation” italiana*, in Andrea Minuz, Guido Vitiello (a cura di), “La Shoah nel cinema italiano”, *Cinema e storia*, n. 2 (2013), pp. 85-102.
7. Cesare Musatti, “Il cinema e la corsa all’ipersesso”, *Cinema Nuovo*, n. 201 (1969), p. 328.
8. *Id.*, p. 333.
9. Camillo Bassotto, “Il linguaggio dell’erotismo”, *Cineforum*, n. 83 (1969), p. 154.
10. “Le Salamandre”, *Film mese*, n. 27 (1969), pp. 44-45.
11. Callisto Cosulich, *La scalata al sesso*, Immordino, Milano 1969, p. 187.
12. *Ivi*, p. 74.
13. Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni Sessanta*, Marsilio, Venezia 1998, p. 187.
14. *Ivi*, p. 136.
15. *Ivi*, p. 137.
16. *l’Unità*, 10 ottobre 1969, p. 9.
17. Michele Giordano, *La commedia erotica italiana. Vent’anni di cinema sexy “made in Italy”*, Gremese, Roma 2000.
18. Claudio Bertieri, “Vedo Nudo”, *Film Mese*, n. 27, p. 38.
19. Adele Gallotti, *Stampa Sera*, nn.8-9 (1969), p. 8.
20. A. Val., *Stampa Sera*, nn. 26-2 (1969), p. 6.
21. Giancarlo Grossini, *I 120 film di Sodoma. Analisi del cinema pornografico*, Dedalo, Bari 1982, pp. 12-13.

- SPECIALE** 22. Liliana Madeo, *Stampa Sera*, nn. 10-11 (1968), p. 11.
23. Cesare Capone (a cura di), *Enciclopedia dell'educazione sessuale*, Tempo, Roma 1968, p. 116.
24. Il documento è disponibile all'indirizzo (<http://www.youtube.com/watch?v=Vzg6JnrKT8w>), mentre la *Ninna Nanna* si può ascoltarla qui (<http://www.youtube.com/watch?v=FGpg4MIMZYE>)
25. Vice, *La Stampa*, 15 aprile, 1969, p. 7.
26. Marco Giusti, *Stracult. Dizionario dei film italiani*, Frassinelli, Milano 2004, p. 588.
27. La protagonista del film è ispirata a *Emmanuelle Livre 1. La leçon d'homme*: un romanzo erotico francese di Emmanuelle Arsan pubblicato nel 1967 con un'introduzione di Aldo Carotenuto (ed. Le Terrain Vague, Paris). Si trattò di un caso letterario che, dal decennio successivo, avrebbe dato origine a numerosi adattamenti cinematografici in Francia e in Italia.
28. Gian Luca Castoldi, *Erotismo d'autore da Federico Fellini a Tinto Brass*, Mondo Ignoto, Roma 2006, p. 9.
29. *Ivi*, p. 11.
30. "Si apre a Roma il processo per il "Satyricon" di Polidoro", *La Stampa*, 26 gennaio 1970.
31. Sul tema si veda Roy. Menarini, *La parodia nel cinema italiano*, Perdisa Editore, Bologna, 2001.
32. Cit. in Callisto. Cosulich, *op. cit.* 73.
33. Alfredo Bini, *Appunti per chi ha il dovere civile, professionale e politico di difendere il cinema italiano*, Taccari, Roma 1969, p. 8. Tutti materiali legati al processo del *Satyricon* sono conservati presso il fondo "Alfredo Bini" della biblioteca Chiarini di Roma. Per la rassegna stampa si vedano i fascicoli del Fondo "Rizzoli film".
34. "Il Satyricon è solo un'opera classica", *Ansa*, 26 gennaio 1970.
35. *Novella*, 2 aprile 1970, p. 22.