

GIOVANNA MAINA

Corpi che si sfogliano

Cinema, generi e sessualità

su «Cinesex»

(1969-1974)

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com



*Volume pubblicato con il contributo di Regione Autonoma della Sardegna -
Assessorato della pubblica istruzione, beni culturali, informazione, spettacolo -
Progetto Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*

© Copyright 2018

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675230-7

INTRODUZIONE

Fine anni Sessanta: l'Italia vede nudo

Nel celeberrimo episodio eponimo del film *Vedo nudo*, Dino Risi mette in scena l'allegoria di un mondo contemporaneo in cui il sesso è diventato una presenza ipertrofica e pervasiva. Il protagonista, un pubblicitario di nome Nanni (interpretato da Nino Manfredi), quotidianamente (sovra)esposto al potere seduttivo del corpo (nudo) femminile, cade vittima di una bizzarra intossicazione di natura sessuale, che lo porta a perdere la propria virilità (prima) e a essere letteralmente perseguitato (poi) da un delirio erotico allucinatorio sconfinante nella paranoia. Nella sequenza centrale, vediamo Nanni vagare in una strada notturna fitta di night club e luci al neon – sorta di comica epitome di una modernità infernale e ipersessuata – e seguiamo il suo smarrimento progressivo e incredulo tra bottiglie dalle forme muliebri, avventrici dei bar inconsapevolmente “radiografate” sotto i vestiti e fugaci apparizioni di donne-fantasma cariche di (inquietanti) promesse.

È il 1969. Con la leggerezza e l'ironia costitutive del genere di appartenenza (il film a episodi, e quindi la commedia all'italiana), *Vedo nudo* si rivela, in realtà, capace di addensare nel proprio racconto un complesso di fenomeni che investono l'Italia degli anni Sessanta e riguardano, per l'appunto, la normalizzazione di un preciso armamentario di immagini e modelli sessuali all'interno del contesto socio-culturale dell'epoca.

Com'è noto, infatti, all'incirca già dalla fine del decennio precedente, la storia del nostro Paese era stata caratterizzata da un lento (ma pertinace) processo di svecchiamento della morale e dei costumi, che aveva pericolosamente incrinato la tenuta storica e culturale del modello societario di stampo cattolico-patriarcale. Sotto la spinta dell'individualismo e dell'edonismo seguiti al generalizzato miglioramento delle condizioni di vita nell'Italia post

boom economico,¹ si era verificato cioè un graduale allentamento dei vincoli di controllo che avevano caratterizzato la società tradizionale: da una parte, era venuto meno il dominio assoluto delle istituzioni (religione, stato, scuola) sul singolo; dall'altra, aveva cominciato a essere sempre meno efficace la sorveglianza familiare e di genere,² che aveva da sempre condizionato i comportamenti e i sentimenti dei più giovani e delle donne. Questa euforia di cambiamento, che naturalmente interessava numerosi aspetti della vita quotidiana degli italiani e delle italiane – come ad esempio il tempo libero, la moda e, più in generale, i consumi – non poteva non travolgere anche (e soprattutto) la sfera del corpo e della sessualità, in primo luogo facendo vacillare la secolare solidità della coppia eterosessuale come pilastro sociale e “limite” dell'immaginario amoroso. Nel contempo, la circolazione ad ampio raggio nel sociale di istanze politico-culturali decisamente in controtendenza rispetto ai dettami della morale tradizionale – si pensi al femminismo, al Movimento Studentesco, alla vulgata della sessuologia statunitense (da Alfred Kinsey a Masters e Johnson, per esempio), e così via – aveva alimentato ulteriormente le trasformazioni in atto con il proprio “sostegno” ideologico.

Non è questa, ovviamente, la sede adeguata per una disamina esaustiva del sentire diffuso, degli avvenimenti e delle controversie che hanno caratterizzato la cosiddetta “rivoluzione sessuale”. Ciò che mi preme qui sottolineare è piuttosto l'importanza che le tematiche legate alla sessualità avevano assunto in tale contesto socio-politico: la questione sessuale, cioè, aveva guadagnato una visibilità senza precedenti, che aveva avuto come conseguenza (indiretta) il graduale ridimensionamento delle tradizionali demarcazioni tra un dominio privato, dove in passato il sesso era vissuto e/o “parlato”, e uno spazio pubblico, da cui invece era

¹ Per una ricostruzione della vita socio-politica italiana dal boom economico alla contestazione e oltre, si veda: P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006 (1989), pp. 283-459. In particolare, per quanto riguarda l'idea di “distorsione dei consumi” e il carattere essenzialmente “privato” del boom economico, si vedano le pagine 291-92 e 325-26. Si vedano inoltre: G. CRAINZ, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli 2003, pp. 3-64; e, dello stesso autore, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli 2005.

² Su questo legame tra società dei consumi di massa e mutamenti del costume in Italia, in particolare per quanto riguarda le identità di genere, si veda: P. CAPUZZO (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci Editore, Roma 2003.

«escluso non solo come pratica e come oggetto visibile ma anche, in linea di principio, come tema di conversazione».³ Alla fine degli anni Sessanta, dunque, il sesso sembrava non essere più rigidamente compartimentato all'interno di perimetri deputati, fossero essi luoghi fisici (la camera da letto e il bordello, ad esempio) o precise situazioni comunicative. Al contrario, le immagini e i discorsi riguardanti la sfera sessuale si stavano cominciando ad affrancare dalla reticenza e dal "segreto", per invadere tanto i quotidiani scambi comunicativi tra persone, quanto (soprattutto) l'industria culturale e la scena mediale.

È in una congiuntura storica di questo tipo che la paradossale vicenda del protagonista di *Vedo nudo* assume un valore quasi esemplare: Nanni-Manfredi, gaudente pubblicitario con la propensione per le réclame a sfondo erotico, si ritrova a essere al contempo artefice e vittima "sacrificale" di un generalizzato (ab)uso del sesso da parte dei media "moderni". In un senso ancora più ampio, inoltre, il film di Risi è emblematico anche del fatto che (già) nel 1969 la sessualizzazione della cultura italiana rappresentava un fenomeno così conclamato da essere oggetto di una parodizzazione commedica in grande stile. Durante tutti gli anni Sessanta, in effetti, il panorama mediale italiano era stato contrassegnato da una progressiva apertura nei confronti del nudo e dell'erotismo, in particolare per quanto riguardava il cinema e la carta stampata.

Sull'onda dell'inaspettato successo di pubblico ottenuto da *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1958), il decennio si era aperto, infatti, con una proliferazione di pseudo-documentari sexy e di *mondo movies*. Di fatto, questa tipologia di testi aveva funzionato da viatico per una prima, temeraria infiltrazione di determinati contenuti sui nostri schermi, anche grazie alla (parziale) legittimazione fornita al dispiegamento di corpi svestiti e situazioni scabrose dal filtro pretestuoso della cronaca e del reportage.⁴

³ P. ORTOLEVA, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano 2009, pp. 195-96.

⁴ Nella stagione 1958-59 il film di Blasetti sbanca il botteghino, incassando 286 milioni di lire alle prime visioni (e 1.210 milioni sull'intero mercato). Si veda: V. SPINAZZOLA, *Il documentario esotico-erotico e il filone mitologico*, in *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, p. 319. Sul cosiddetto film sexy, oltre al saggio di Spinazzola, si vedano: C. COSULICH, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova 1969, pp. 75-90; A. FARASSINO, *Il documentario esotico*, in S. BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vo-*

In modo non dissimile, le riviste sexy che avevano cominciato a dominare il mercato dell'editoria maschile all'incirca dal 1966-67 – con le prime uscite delle capostipiti «Men» e «Playmen», entrambe create dalla “signora del porno-soft” Adelina Tattilo – fondavano la loro identità editoriale su una commistione tra (pretese di) informazione giornalistica e/o divulgazione culturale e un corredo iconografico improntato al nudo sempre più spregiudicato.⁵

All'incirca nello stesso periodo, inoltre, anche il fumetto per adulti aveva subito una decisa sterzata nel senso dell'erotismo: nel 1966, infatti, avevano visto la luce «Goldrake» e «Isabella», tradizionalmente considerati gli iniziatori del “pocket” erotico propriamente inteso. A questi due “archetipi” del genere aveva fatto immediatamente seguito una miriade di pubblicazioni sempre più

lume IX – 1954/1959, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 190-191; R. NEPOTI, *Letà d'oro del documentario*, in S. BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX – 1954/1959*, cit., pp. 191-193; ID., *Documentari, cinegiornali e cinema non fiction*, in G. DE VINCENTI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume X – 1960/1964*, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 213-215; L. MICCICHÉ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1998 (1995), pp. 134-137; R. DE BERTI, *Europa di notte. Lo spettacolo di rivista nell'Italia del boom economico*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», anno II, n. 2, 2016, pp. 337-356.

⁵ Non esiste, a tutt'oggi, uno studio sistematico (né di taglio storico, né di altro tipo), riguardante le riviste per adulti italiane. In ogni caso, per una descrizione della produzione editoriale dell'epoca, si vedano: A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, catalogo della mostra (aprile-maggio 1972, Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma), Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Parma 1972; G. BATTISTINI, *Cosa leggono gli italiani. Contributo ad una documentazione sui consumi editoriali*, Publiepi, Milano 1973; V. CASTRONOVO, N. TRANFAGLIA (a cura di), *Storia della stampa italiana. Volume V – La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Roma-Bari 1976. Per una documentazione (soprattutto iconografica) relativa alle riviste erotiche degli anni Sessanta e Settanta, si vedano: R. MORROCCHI, S. PISELLI (a cura di), *Esotika, Erotika, Psicotika. Kaleidoscopio Sexy Italia 1964-1973*, Glittering Images, Firenze 2000; F. GIROMINI, R. RODA (a cura di), *Gli anni che svestirono l'Italia. Tentazioni e desideri di carta 1962-1973*, catalogo della mostra (9 novembre 2003-15 febbraio 2004, Palazzo Ducale, Revere), Editoriale Sometti, Mantova 2004; R. BALDAZZINI, *Sexyrama. L'immagine della donna nelle copertine dei periodici dal 1960 al 1979*, Coniglio Editore, Roma 2008. Per un'interessante ricostruzione delle vicende umane e professionali di alcuni dei protagonisti di questa stagione della stampa per adulti italiana, si vedano: G. PASSAVINI, *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 2016; D. BIAGI, *Vita semieroica di Franco Valobra*, Odoja, Bologna 2017.

spinte, che portavano alle estreme conseguenze (sia dal punto di vista narrativo, che nell'aspetto prettamente figurativo) lo sdoganamento della violenza e del sesso cominciato qualche anno prima con la stagione dei cosiddetti fumetti neri.⁶ Contemporaneamente, l'influsso (tematico e formale) degli antieroi "con la K nel nome" si faceva sentire anche in un altro campo di quella che una volta si chiamava "paraletteratura": con la creazione delle "fotostorie del brivido" di «Killing» e «Genius» (e, in seguito, con le avventure fanta-erotiche di «Supersex») cominciava a tingersi di rosso anche il fotoromanzo, genere "rosa" e femminile per antonomasia.⁷

Tra il 1968 e il 1969, inoltre, avevano fatto la loro comparsa nelle sale alcuni filoni che avrebbero determinato la fisionomia (erotica) del successivo cinema di genere nostrano, come l'esotico-erotico, il sexy thrilling e il melodramma familiare "alla Samperi", mentre nei primi anni del decennio seguente la popolarità del decamerotico aveva aperto la strada alla commedia scollacciata, vero e proprio simbolo dell'erotismo cinematografico degli anni Settanta italiani.

⁶ Sia «Goldrake» che «Isabella» erano stati creati dagli indiscussi "patron" del fumetto per adulti Renzo Barbieri e Giorgio Cavedon, per i tipi della loro casa editrice (Editrice Sessantasei, in seguito denominata Erregi Periodici). Le due testate erano uscite per la prima volta a qualche giorno di distanza (rispettivamente, il 28 marzo 1966 e il 2 aprile 1966). Sul fumetto nero ed erotico, si vedano: A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Nero a strisce. La reazione a fumetti*, catalogo della mostra (febbraio-marzo 1971, Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma), Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Parma 1971; A. ABRUZZESE, L. BARBIANI (a cura di), *Pornograffiti. Da Jacula a Oltretomba, da Cappuccetto Rosso a Mercenari: trame e figure del fumetto italiano per adulti*, Roberto Napoleone, Roma 1980; V. SPINAZZOLA, *Da «Grand Hôtel» a «Diabolik»*, in *L'immaginazione divertente*, Rizzoli, Milano 1995 (1970), pp. 101-133; D. BEVILACQUA (a cura di), *Zora nostalgia. Appunti per una storia del fumetto erotico italiano* (prima parte), inserto di «Fumetto», n. 47, ottobre 2003; ID., *Zora nostalgia. Appunti per una storia del fumetto erotico italiano* (seconda parte) inserto di «Fumetto», n. 51, ottobre 2004; S. CASTALDI, *Drawn and Dangerous: Italian Comics of the 1970s and 1980s*, University Press of Mississippi, Jackson 2010; M. GIORI, *Il fumetto italiano per adulti e il cinema: forme e funzioni della parodia pornografica*, in «Between», anno VI, n. 12, 2016, pp. 1-24.

⁷ «Killing» era stato ideato dall'editore Pino Ponzoni in collaborazione con Luigi Naviglio. La prima uscita è datata 15 marzo 1966; le fotostorie erano dirette da Rosario Borrelli (in arte Borelli) e fotografate da Lorenzo Papi. «Genius» era uscito come fotoromanzo per i tipi della Furio Viano, a partire dal febbraio 1966, per poi continuare come fumetto (tra i disegnatori, un esordiente Milo Manara). «Supersex», della Balsamo Editore, era iniziato su albi autonomi, per poi continuare sul settimanale "eroticomico" di casa Tattilo, «Menelik».

Le ragioni di questa invasione erotica del sistema dei media nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta sono da ricercarsi verosimilmente in una concomitanza tra fattori socio-culturali eterogenei e alcune determinazioni interne all'industria dell'intrattenimento. Da una parte, infatti, un ammorbidimento progressivo delle istituzioni censorie era andato di pari passo con i mutamenti del costume cui abbiamo accennato poc'anzi e con una diffusa «nostalgia del bordello» (inteso come luogo della disponibilità incondizionata del corpo femminile), che sembrava interessare lo spettatore maschio dopo l'entrata in vigore della Legge Merlin.⁸ Dall'altra, per quanto riguarda più strettamente il cinema, il sesso sugli schermi si stava configurando come una delle strategie possibili per fare fronte allo spettro della perdita di centralità della sala, sotto la spinta dei cambiamenti che di lì a poco avrebbero stravolto l'"ecosistema" dello spettacolo popolare in seguito all'avvento della televisione.⁹

La caratteristica più evidente del paesaggio fin qui delineato è dunque la presenza pervasiva dell'erotismo presso alcune fasce del consumo culturale "basso", in particolare la stampa per adulti e il cinema di genere. Questa sorta di "ubiquità" assumeva, in effetti, i connotati di un vero e proprio sfruttamento intensivo (ed estensivo) di temi e motivi figurativi legati al cor-

⁸ P. ORTOLEVA, *Il secolo dei media*, cit., p. 172. Sulla censura cinematografica nel periodo in questione, si vedano: G. P. BRUNETTA, *Gli ultimi fuochi della censura*, in *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Volume IV, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 28-38; T. SANGUINETI (a cura di), *Italia taglia*, Transeuropa, Ancona 1999; F. VIGNI, *Buon costume e pubblica morale*, in S. BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954/1959*, cit., pp. 65-75; ID., *La censura*, in G. DE VICENTINI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume X - 1960/1964*, cit., pp. 517-528; A. BALDI, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma 2002; E. SALLUSTRO (a cura di), *Storie del cinema italiano. Censure. Film mai nati, proibiti, perduti, ritrovati*, Silvana, Cinisello Balsamo 2008; R. CURTI, A. DI ROC- CO, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Lindau, Torino 2014; ID., *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (dal 1969 a oggi)*, Lindau, Torino 2015.

⁹ Si vedano: F. COLOMBO, *Industria culturale e cultura del consumo*, in S. BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954/1959*, cit., pp. 315-328; ID., *Foto di gruppo con terremoto. Lo scenario multimediale*, in G. CANOVA (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume XI - 1965/1969*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma 2002, pp. 456-468; M. FANCHI, *La trasformazione del consumo cinematografico*, in G. DE VICENTINI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume X - 1960/1964*, cit., pp. 348-353.

po e al sesso, che venivano utilizzati senza esclusione di colpi da numerose (e spesso effimere) realtà produttive per valorizzare i propri artefatti mediali e renderli (anche minimamente) competitivi nell'agone di un mercato che, al volgere del decennio, appariva già avviato alla saturazione. In tale contesto di braccnaggio artigianale,¹⁰ uno dei procedimenti più frequentemente utilizzati per la creazione a getto continuo di prodotti sempre nuovi (e inesorabilmente simili tra loro) era, com'è noto, quello della rifunzionalizzazione in senso erotico di contenuti, rappresentazioni e forme culturali già esistenti. Non è dunque un caso che, alla fine degli anni Sessanta, anche una formula come quella del cineromanzo (ormai da tempo in fase di declino culturale e commerciale) fosse riuscita a ritrovare una nuova vita post mortem grazie al sesso.

Questo lavoro si propone di compiere un primo tentativo di ricognizione proprio sul cineromanzo sexy d'inizio anni Settanta, una materia in effetti generalmente poco considerata dal punto di vista della ricerca. Si tratta, certo, di un prodotto appartenente ai livelli più bassi della cultura "popolare", estremamente settoriale e marginale quanto a rilevanza sociale, indeciso tra l'identità di paratesto cinematografico e quella di "normale" rivista per adulti, e affetto da un'ambiguità ideologica di fondo che lo rende una sostanza vischiosa, di difficile approccio. Approccio che è reso ancora più impegnativo da alcune caratteristiche contingenti, come ad esempio le faticose (quando non impossibili) condizioni dell'accesso "fisico" ai materiali, oppure la mancanza pressoché totale di dati riguardanti la vita editoriale delle riviste e le pratiche produttive che le caratterizzavano.

La scelta di «Cinesex» come specifico caso di studio è stata determinata da almeno due fattori. Innanzitutto si tratta della testata di più facile reperimento tra quelle afferenti al genere; in secondo luogo, si tratta anche di quella in assoluto più articolata a livello discorsivo e più ricca in quanto alla varietà di materiali proposti (oltre al fotofilm, i servizi di argomento cinematografico, gli articoli di costume, le rubriche di posta, i concorsi e le fotografie amatoriali). Forse anche a causa di questa sua comples-

¹⁰ Sul concetto di "braccnaggio" in relazione all'industria cinematografica italiana, si veda: R. EUGENI, *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in S. BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954/1959*, cit., pp. 77-97.

sità, «Cinesex» si rivela un oggetto molto affascinante e, come si cercherà di dimostrare, anche dotato di una certa funzionalità analitica, soprattutto se inteso come banco di prova di alcune formazioni immaginarie collegate al suo contesto sociale di pertinenza – l'Italia post-boom economico, “scossa” dal terremoto della rivoluzione sessuale e delle trasformazioni del costume a essa legate.

A un livello profondo, infatti, le pagine di «Cinesex» si possono forse interpretare come specchio abbastanza fedele di alcune istanze problematiche, riguardanti le sfera del corpo e delle relazioni di genere, che erano effettivamente operanti nel contesto sociale italiano durante tutto il periodo dell'esistenza editoriale della testata. Parafrasando alcune notazioni che Giacomo Manzoli ha dedicato a un fenomeno per molti versi assimilabile a quello qui analizzato (la commedia erotica italiana degli anni Settanta), si può affermare che una rivista come questa acquista valore euristico per il semplice fatto di rientrare a pieno titolo nell'ampia sfera della cultura popolare, «una cultura che tende a esprimersi con un grado di spontaneità superiore a quello delle forme artistiche riconosciute».¹¹ In altri termini, prodotti di questo tipo (le pubblicazioni per adulti tanto quanto i film di cui tratta lo studioso nel suo saggio) sono interessanti poiché «non prevedono una disposizione estetica ma [...] sono concepiti in funzione di un ruolo, devono servire a qualcosa»,¹² nella fattispecie a incanalare positivamente il desiderio di proibito e di evasione che caratterizzavano una determinata fascia di consumatori. La connotazione quasi esclusivamente “funzionale” di tali artefatti della cultura di massa li libera perciò da intenzionalità soggettive particolari (quelle che l'autore sintetizza nel termine «*Weltanschauung* autoriale») e li rende «la sede in cui le traiettorie delle relazioni sociali tendono a esprimersi in forme trasparenti, andando incon-

¹¹ G. MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci Editore, Roma 2012, p. 183. Nel passaggio che stiamo citando, Manzoli opera una sintesi tra alcuni concetti espressi da Pierre Bourdieu e Colin Mc Cabe, ai quali l'autore rimanda direttamente. Si vedano, pertanto, anche: P. BOURDIEU, *La distinction*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1979, trad. it *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983; C. MC CABE, *Defining Popular Culture*, in ID. (a cura di), *High Theory/Low Culture: Analysing Popular Television and Film*, Manchester University Press, Manchester 1986.

¹² *Ivi*, pp. 183-184.

tro a quella che si ritiene essere la sensibilità sociale» del pubblico di riferimento.¹³

In quest'ottica, dunque, le molteplici incoerenze che apparentemente "inceppavano" (come vedremo) le modalità comunicative e le produzioni significanti della rivista vanno intese come sintomo di una serie di importanti contraddizioni che riguardavano complessivamente la società italiana, o almeno alcune sue componenti. Nello specifico, «Cinesex» sembrerebbe rappresentare un singolare luogo di osservazione dello scontro simbolico fra spinte modernizzanti e strascichi tradizionali che stava avendo luogo nel nostro Paese tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta.

Un primo livello della contrapposizione moderno-tradizionale si giocava proprio sul piano della stessa identità editoriale di «Cinesex». In questo senso, il quattordicinale aveva rappresentato il terreno dove si era combattuta una sorta di blanda "lotta per la sopravvivenza" da parte di due diverse forme della stampa popolare: da una parte la moderna rivista maschile, ultima invenzione dell'editoria per adulti, e dall'altra quella, già ampiamente storicizzata, rappresentata dal cineromanzo classico.

Almeno nelle premesse, infatti, il successo commerciale del periodico sexy (inclusi fumetto e fotoromanzo) nel periodo in questione aveva fornito l'occasione e il necessario supporto produttivo affinché la forma-cineromanzo continuasse a esistere ben oltre la sua funzionalità come estensione di pratiche di consumo (e formazioni immaginarie) di tipo squisitamente cinematografico. Tuttavia, come vedremo, il tentativo di ibridazione tra le peculiarità discorsive e fruibili delle due tipologie di prodotti si sarebbe risolto a completo svantaggio della seconda, che era stata totalmente fagocitata (nonostante la pedissequa riproposizione di formule e stilemi ormai svuotati di senso) dalla prima.

Di conseguenza, l'asservimento di strumenti consolidati come le "novellizzazioni" o le recensioni alle differenti esigenze editoriali della rivista per adulti aveva comportato l'assimilazione pressoché totale dei film alle altre componenti della rivista, trasformandoli in semplici generatori di immagini e di storie, con scarso riguardo per il loro specifico mediale. Da questo punto di vista, come in molti hanno sottolineato, l'evoluzione del cineromanzo nella sua variante sexy non faceva che registrare, in tale paradosso costitutivo, il ridimensionamento del ruolo del cinema

¹³ *Ivi*, p. 184. Corsivo dell'autore.

all'interno di un sistema integrato dei media sempre più complesso e policentrico.

Non possiamo, però, negare che il cinema erotico (come “idea in sé”, ancor prima che come genere discorsivo vero e proprio) esercitasse ancora una forte attrattiva pruriginosa sul fruitore tipo della stampa sexy, in quanto incarnazione della nozione stessa di proibito e inaccessibilità, ed espressione dell'ansia di “vedere sempre di più” che il pubblico italiano stava a chiare lettere esprimendo nel periodo storico considerato. I film “censuratisimi” che si potevano trovare “finalmente in versione integrale” sulle pagine delle riviste di fotofilm sexy rispondevano, dunque, a una simile disposizione psicologica nel consumatore e prefiguravano lo spostamento (quello sì indiscutibilmente moderno) delle frontiere del visibile che avrebbe di lì a poco invaso la cultura di massa nel nostro Paese.

In questo senso, il cinema su «Cinesex» sembrava funzionare come una sorta di dispositivo di mediazione culturale non solo tra “vecchio” e “nuovo”, ma anche tra “noto” e “ignoto”. Il lettore della rivista poteva cioè accedere per questo tramite non soltanto a scenari di trasgressione che quasi certamente esulavano dalla sua esperienza quotidiana,¹⁴ ma anche e soprattutto a contesti produttivi (i film stranieri, spesso mai usciti nelle sale italiane) e materiali (le famigerate scene tagliate) che gli sarebbero rimasti altrimenti del tutto sconosciuti nella sua veste di “semplice” spettatore.

¹⁴ Vincenzo Buccheri, descrivendo le caratteristiche del film sexy italiano, pone l'accento su come tale valore “iniziatico” del genere erotico avesse trovato una perfetta incarnazione anche nella stessa struttura narrativa di molte delle pellicole in questione: «Il sexy all'italiana [...] inscena storie di iniziazione sessuale dal forte valore esemplare (è il pubblico dell'epoca, a perfetta imitazione dei personaggi, che sta scoprendo il sesso) e presuppone uno spettatore ideale ricalcato sui suoi protagonisti più o meno frustrati: adolescenti (*Malizia*, il filone “scolastico”) o brutti piccoloborghesi di mezza età in un'Italia sonnacchiosa e provinciale». V. BUCCHERI, *I generi cinematografici: lo specchio della mutazione*, in F. DE BERNARDINIS (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume XII – 1970/1976*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma 2008, p. 41.

Capitolo 1

IN PRINCIPIO ERA IL FILM

Nascita, morte e nuova vita del cineromanzo

Cineromanzo e studi sullo spettatore

Gli studiosi di cinema hanno cominciato solo in anni relativamente recenti a interessarsi a quella strana forma culturale rappresentata dai cineromanzi.¹ Considerati semplicemente come prodotti paraletterari “sottoculturali”, o come l’ultimo stadio della filiera di sfruttamento dei film (e dell’immaginario a essi legato) nel meccanismo dell’industria della cultura di massa, i cineromanzi sono stati per molto tempo ritenuti estranei alla pertinenza degli studi cinematografici e, in ogni caso, non bisognosi di particolari approfondimenti o specifiche cure conservative da parte degli enti preposti, come le biblioteche e gli archivi.²

La ragione principale della tradizionale “marginalità” del cineromanzo (e, più in generale, delle novellizzazioni) come oggetto di studio e di preservazione risiedeva con tutta probabilità so-

¹ Si è qui adottata la dicitura “cineromanzo” in modo conforme a come essa viene utilizzata all’interno del catalogo della mostra realizzata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino con i materiali della collezione appartenente al regista Gianni Amelio. Per “cineromanzo” s’intenderà dunque il vero e proprio racconto fotografico composto a partire da un film. Le novellizzazioni diversamente realizzate (con l’ausilio, o meno, di fotografie) saranno definite “cineracconti”. Si veda: E. MORREALE, *Il sipario strappato. Introduzione ai cineromanzi*, in ID. (a cura di), *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, Torino-Milano 2007, p. 56, nota 1.

² Con la vistosa eccezione della Biblioteca Mario Gromo del Museo Nazionale del Cinema, che, grazie alle politiche della fondatrice Maria Adriana Prolo e dei suoi successori, aveva da sempre intuito la fondamentale importanza storica dei materiali diversi dal film. La Biblioteca Mario Gromo ha, tra l’altro, avviato già dagli anni Novanta un’opera di catalogazione e sistematizzazione del proprio patrimonio non filmico. Si veda: S. ALOVISIO (a cura di), *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 2007.

Capitolo 2

ESOTIKA, EROTIKA, PSICOTIKA Cronache e corrispondenze su «Cinesex»

Sesso e attualità (più cinema): la linea editoriale

Al titolo di «Cinesex» corrispondono sessantadue uscite, dal settembre 1969 al 9 maggio 1972.¹ La rivista, mensile per i primi tre numeri, era divenuta quindicinale a partire dal quarto, datato dicembre 1969. Dal 46 si era infine trasformata in quattordicinale, probabilmente con l'intenzione di "regolarizzare" la pubblicazione e di aumentare la fidelizzazione degli acquirenti imponendo un giorno fisso. Sulla copertina di quel numero, infatti, un formidabile lancio dichiarava: «Il quattordicinale che vanta ben 15 imitazioni esce il martedì».²

Direttore responsabile era Enzo Branzoli, verosimilmente lo stesso giornalista che aveva raggiunto una certa notorietà durante il periodo della "dolce vita" come cronista mondano per il quotidiano romano «Paese Sera». Il suo nome figurava nel medesimo ruolo anche su alcune testate simili a «Cinesex», tra cui altre due riviste di cineromanzi della New EDI.GRA.F., «Cinestop» e «Cinestop Attualità», la "derivativa" «Topfilm», e il fotoromanzo

¹ «Cinesex», oltre a essere il più "corposo" tra i cineromanzi erotici, è anche, nel complesso, il più facilmente reperibile. I primi otto numeri della rivista si possono trovare, infatti, alla Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna. Dal numero 16 in poi, invece, le varie versioni di «Cinesex» sono ampiamente rappresentate (con alcune lacune, soprattutto verso la fine della pubblicazione) presso il fondo di cineromanzi della Biblioteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Sempre alla Biblioteca Mario Gromo, è possibile consultare un discreto quantitativo di uscite di «Cinestop» e «Bigfilm», e qualche numero di «Topfilm» ed «Erosfilm».

² Per poi proseguire, a pagina 15 dello stesso numero, in questo modo: «Un annuncio importante: Cinesex è diventato quattordicinale. Il martedì sarà un giorno diverso con Cinesex in casa. Un martedì sì e uno no una gioia frizzante ci invaderà: tutti in edicola a comprare Cinesex», e così via.



Fig. 1. La copertina del primo numero di «Cinesex» (settembre 1969).

FILO DIRETTO

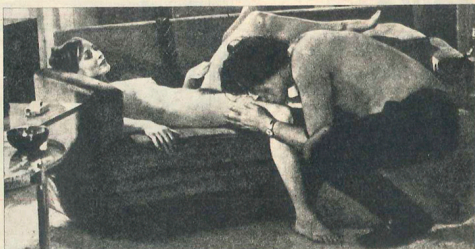
«galli» delle spiagge, quanto i rapporti lesbici. Certamente! E la cosa più fastidiosa per i signori maschi è che si tratta di amori, quelli lesbo-estivi che non finiscono con i primi freddi, e, sempre secondo il parere degli esperti minacciano la pace familiare più di qualsiasi altro tipo di scappatella. Quelle donne particolari insomma trovano insieme completezza sessuale e quel piacere profondo che nasce dalla comprensione. E poi dicono che le donne sono naturalmente rivali accanite!



MORDIMI TUTTA

NEW YORK

Un gruppo di erotofemministe ha fondato un club per la rivincita sessuale della donna. Le esponenti del gentil sesso, secondo queste signore, sarebbero stufe e arcistufe di essere seconde al loro compagno. Non vogliono contare meno fra le lenzuola e gli accoglienti giacigli. E, soprattutto, non trovano giusto che il rapporto «buccale», richiesto e talvolta preteso dal compagno, non venga in genere ricambiato con eguale entusiasmo. Non si tratta di una concessione,



gridano le sexy suffragette, ma di una cosa che dovrebbe essere ritenuta piacevole anche da lui. Per arrivare a questo punto, occorre educarli questi maschi egoisti, egoisti anche nel paese dove si accontentano, durante il giorno, di seguire in tutto e per tutto le loro compagne rassegnati e passi-

vi, succubi, almeno a quanto si dice. Ebbene, come il club delle «assetate di baci particolari» si proponga di raggiungere questo scopo non si è ancora capito. Certo è che sono bene intenzionate ad andare fino in fondo alla faccenda, costi quello che costi (ai loro uomini si intende!)

VERGINI IN VACANZA EROTICA

SAN DIEGO

Nessuno crede che esistano più eppure c'è chi pensa a loro. Parliamo delle donne vergini che vuoi o non vuoi, a causa dei loro inveterati complessi, sia pure facendo ricorso al vibratore apposto o al Patting, non riescono a conquistare la loro dose quotidiana di piacere fisico. Bene, in California un operatore economico del settore viaggi e vacanze ha pensato di costruire un villaggio per loro: un appezzamento di terreno lasciato praticamente incolto con bungalow a tre posti (i rapporti lesbici a tre pare siano i migliori) dove le signorine possono praticare lo sport

che, secondo l'ideatore del villaggio Paradiso, è congeniale a questo tipo di ragazza ormai in estinzione (per fortuna o sfortuna del gentil sesso: decidete voi!) Qual'è lo sport? Ma è chiaro. Si tratta della cavalcata, se possibile di somaro (che è più scontroso e irrequieto): il tutto in completo nude-look. Unico rischio: che le signorine si conquistino un bel paio di gambe storte, rischiando così di rimanere vergini tutta la vita.



Fig. 2. *Filo Diretto*, la rubrica di attualità erotiche dal mondo.

Capitolo 3

«UN VERO FILM EROTICO A CASA»

Le recensioni e i fotofilm

I film su «Cinesex»

Almeno nelle premesse, in effetti, il cinema era e rimaneva il perno essenziale attorno al quale ruotava «Cinesex» (a partire, per l'appunto, dal titolo), nonostante l'oggettiva diluizione della sua pregnanza all'interno di una gamma ben più vasta di sollecitazioni. I film, cioè, avevano rappresentato la ghiotta occasione produttiva che aveva dato materialmente origine al format "cine-romanzo sexy", mentre l'alleanza tipologica con la rivista per soli adulti aveva garantito la sopravvivenza e la (relativa) prosperità del filone.

Sulla rivista – ma un discorso analogo potrebbe valere anche per altre testate appartenenti a questa particolare categoria – il rapporto con il cinema si sviluppava secondo due fondamentali direzioni: la trasposizione di un singolo film in cineromanzo e l'apparato di recensioni e servizi che costituiva una delle componenti di contorno all'oggetto principale. Considerando la "rigogliosa" storia produttiva di «Cinesex», la quantità di film trasposti o semplicemente recensiti sulle sue varie versioni è davvero impressionante,¹ nonostante il caso non infrequente di ripetizioni e riusi – ad esempio la stessa pellicola poteva essere commentata due volte a distanza di qualche numero, oppure un film che era oggetto di un servizio di taglio introduttivo poteva apparire poi come cineromanzo nel numero successivo, e così via.²

¹ Sessantuno diversi fotofilm e oltre duecento articoli a carattere cinematografico nella sola prima serie.

² Solo in due casi, invece, era stato presentato lo stesso fotofilm: *Brucia, ragazzo, brucia* (Fernando Di Leo, 1969), pubblicato sul numero 1 (settembre 1969) e, "a grande richiesta", riproposto sul numero 45 (15-31 agosto 1971) di «Cinesex»; e *Top Sensation* (Ottavio Alessi, 1969), presentato una prima volta

INDICE

INTRODUZIONE

Fine anni Sessanta: l'Italia vede nudo 7

Capitolo 1: IN PRINCIPIO ERA IL FILM

Nascita, morte e nuova vita del cineromanzo

Cineromanzo e studi sullo spettatore	17
La <i>golden age</i> . Cineracconto, fotoromanzo, cineromanzo	26
Al maschile	35
Solo per adulti	44

Capitolo 2: ESOTIKA, EROTIKA, PSICOTIKA

Cronache e corrispondenze su «Cinesex»

Sesso e attualità (più cinema): la linea editoriale	57
Nudisti, ninfomani e pervertiti: l'attualità su «Cinesex»	68
Mondo Sexo	72
Cine & Sex: le rubriche di posta	81
Modernità e tradizione	86
Cherchez la femme	93
Come sono i nostri lettori?	96
Divaricazioni identitarie	104
Una stanza tutta per "loro"	110

Capitolo 3: «UN VERO FILM EROTICO A CASA»

Le recensioni e i fotofilm

I film su «Cinesex»	113
Strategie "nobilitanti" e contenuto delle recensioni	115
Su «Cinesex» si parla (anche) di cinema	122
Se permettete parliamo di donne	134
La "morale" della favola	140
È come andare al cinema gratis: i fotofilm	147
Troppe volte... quella notte	154
Fotofilm sexy e registro melodrammatico	158
Sostituzione, espansione, <i>exploitation</i> : usi del fotofilm sexy	166

BIBLIOGRAFIA

177

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di marzo 2018