

COMIZI D'AMORE. IL CINEMA E LA QUESTIONE SESSUALE IN ITALIA (1948-1978)

Booklet of Abstracts

La rappresentazione della prostituta nel cinema italiano

Liliosa Azara

La proposta di legge presentata dalla senatrice socialista Angelina Merlin, nell'agosto del 1948, prevedeva l'abolizione della regolamentazione della prostituzione e la conseguente soppressione delle "case chiuse".

La legge, dopo un decennale e tormentato iter legislativo, insidiato da emendamenti che riflettevano pregiudizi e convinzioni radicati nell'inconscio collettivo, interrompeva la secolare tradizione regolamentista che aveva accompagnato la storia dello Stato preunitario fino alla proclamazione della Repubblica italiana. Il dibattito in Parlamento che si riverbera nel "paese reale", scatenando una violenta campagna di opinione che percorre le pagine dei giornali nazionali, è motivo di ispirazione anche per una cospicua produzione cinematografica.

Già a partire dai primi anni Cinquanta il cinema italiano si popola di figure femminili che rievocano i volti della prostituzione italiana. Dalla produzione filmica emerge la dicotomia tra la prostituzione coartata e la prostituzione volontaria, quale duplice espressione di un fenomeno su cui lo Stato italiano ha preteso di esercitare un controllo amministrativo-poliziesco e igienico sanitario.

Da *La schiava del peccato* (1954) a *Notti di Cabiria* (1957), il cinema italiano propone una rappresentazione ambigua della prostituta: lo stigma dirimente che insegue una ex prostituta in cerca di redenzione, nel primo caso, e la prostituta felliniana, avvolta da un alone fiabesco, quasi inconsapevole del giudizio di cui è vittima. Il presente intervento si propone di indagare se e quanto il cinema italiano abbia risentito, recepito e rilanciato gli argomenti che risuonano nel dibattito pubblico e politico-istituzionale dell'Italia repubblicana.

Liliosa Azara è docente di Storia contemporanea e Storia delle donne all'Università degli Studi Roma Tre. I suoi interessi scientifici sono rivolti alla ricostruzione critica della storia dell'evoluzione dei costumi sessuali e della prostituzione in Italia, all'interno di un arco cronologico che parte dagli anni '40 del Novecento e le sue ricerche sono contraddistinte da un approccio tanto di carattere politico e istituzionale quanto di taglio più specificatamente ideologico e culturale. Su questi temi ha pubblicato, oltre a diversi contributi in volume e su riviste scientifiche, *L'uso "politico" del corpo femminile. La legge Merlin tra nostalgia, moralismo ed emancipazione* (2017) e *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958-68)* (2018).

++

Gambe nude su pubblica Piazzetta? Intorno a un caso di censura mancata della tv delle origini (1956)

Luca Barra

Questo intervento intende analizzare nel dettaglio uno dei primi casi di "scandalo" legato alla sfera sessuale della neonata televisione italiana, da poco uscita dal periodo sperimentale con l'inizio delle trasmissioni regolari: l'apparente nudo (in realtà una calzamaglia, occultata però dalle luci di scena e dal bianco e nero delle immagini tv) della ballerina Alba Arnova, di origine italiana ma nata in Argentina, durante un'esibizione nel programma *La piazzetta* – un classico varietà di Billi e Riva, fatto di sketch comici e numeri di spettacolo, in scena dal Teatro Valle di Roma, in onda dal 15 novembre 1956 e interrotto dopo una manciata di puntate a dicembre dello stesso anno. La polemica ha contribuito a innescare un peculiare dibattito attorno al nuovo mezzo di comunicazione, sulla stampa come nelle aule parlamentari, diventando uno dei primi banchi di prova delle norme di autodisciplina appena entrate in vigore (il cosiddetto "codice Guala") e contribuendo sia alla repentina chiusura della trasmissione sia alla fine della carriera italiana della ballerina, accusata di "evocare nudità". Alcune immagini del balletto incriminato sono state conservate, e riutilizzate nel corso di un blocco dedicato alla censura, con tono scherzoso, nella puntata di *Milleluci* (1974) celebrativa del ventennale della televisione italiana, da un lato preservandone il ricordo, e dall'altro reinquadrandolo con il distacco verso una fase ingenua, passata. Da una parte, si ricostruirà la vicenda, facendo ricorso a video, articoli di stampa e altri documenti, nella contraddittoria tensione tra l'incidente da occultare e la necessità di discutere le "regole di ingaggio" del nuovo medium. Dall'altra, lo scandalo de *La piazzetta* sarà inserito in una più ampia dinamica di scontri, tentativi ed esperimenti tipica degli esordi della tv italiana (a cavallo tra il periodo sperimentale e la seconda metà degli anni Cinquanta), prima della compiuta istituzionalizzazione del medium: un periodo di transizione, nella contraddizione molteplice tra la tradizione italiana dell'avanspettacolo, la tensione verso una tv "all'americana", l'ideale europeo di servizio pubblico e il progressivo controllo cattolico.

Luca Barra è ricercatore t.d. presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove insegna Storia della radio e della televisione, Teoria e tecnica dei nuovi media e Forme della serialità televisiva contemporanea. I suoi interessi

prevalenti di ricerca sono nel campo dei media e television studies, in prospettiva storica e contemporanea, con attenzione agli aspetti produttivi, distributivi e industriali. Ha scritto i libri *Palinsesto. Teoria e tecnica della programmazione televisiva* (Laterza, Roma-Bari 2015) e *Risate in scatola. Storia, mediazioni e processi distributivi della situation comedy americana in Italia* (Vita e Pensiero, Milano 2012). Ha curato *Taboo Comedy. Television and Controversial Humour* (con C. Bucaria, Palgrave, London 2016), *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia* (con T. Bonini e S. Splendore, Unicopli, Milano 2016) e *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo* (con M. Scaglioni, Carocci, Roma 2013). È consulente di *Link. Idee per la televisione* e dirige (con F. Guarnaccia) la collana *SuperTele* di minimum fax.

++

The Melancholic Body: The Queer Cinema of Valerio Zurlini
Rebecca Bauman

The eight feature films of director Valerio Zurlini, made between 1955 and 1976, earned the filmmaker a reputation as a creator of somber, intimate, and melancholic portraits of quiet desperation. Yet the mixed critical reception Zurlini's films have received has failed to address some of the features that are in fact most salient in his works: namely, the representation of the body as a site of sexual anxiety and as an expression of a disaffected relationship to gender norms. In this presentation I propose that one of the stumbling blocks for critics of the director's output is a failure to read his films as an expression of queer identities in a period of dramatic changes in sexual mores in Italy. Through films such as *Estate violenta*, *Cronaca familiare*, *Le soldatesse*, and up through his most critically acclaimed film, his final opus *Il deserto dei tartari*, we can interpret the isolation of the individual, the breakdown of family bonds, and the impossibility of romantic attachments as an expression of sexual ambiguity in a moment of crisis. My analysis looks at his nuanced reading of male-female sexual relations and his focus upon homosocial intimacy and masculine affect as a signature feature of his films that requires interpretation as expressions of alternative sexual identities. I also look at his use of the male body through stars such as Tomas Milian, Jacques Perrin, Alain Delon, and Jean-Louis Trintignant as emblematic of a complex articulation of masculine identity that suggests alternative avenues for spectatorial identification and desire. In so doing I argue for the necessity of a critical re-visiting of this period of Italian cinema, and of Zurlini's works in particular, as offering new possibilities in understanding the representation of sexual identities on Italian screens.

Rebecca Bauman is Associate Professor of Italian at Fashion Institute of Technology, SUNY, where she also teaches in the Department of Film, Media and Performing Arts. She received her doctorate from Columbia University and has published essays and book chapters on Italian melodrama, masculinity in Italian cinema, and mafia movies in such publications as the *Journal of Italian Cinema and Media Studies* and *Italian Studies*. She is Film and Digital Media Reviews editor for the journal *Italian American Review* and is Chair of the Columbia Seminar in Modern Italian Studies. Her research interests include representations of Italian and Italian American organized crime, fashion studies, and gender and film genre.

++

Dal matrimonio alla "prostituzione matrimoniale": il corpo di Pupe tra istituzioni e eros
Teresa Biondi

Partendo dalla sceneggiatura inedita dell'episodio *Il lavoro* di Visconti (*Boccaccio '70*, 1962), si propone una lettura dell'opera che intende svelare i modi filmici viscontiani, preposti già nella scrittura di Suso Cecchi d'Amico, rivolti alla *rappresentazione/discorsivizzazione sociale* del corpo femminile agli inizi degli anni Sessanta.

Un breve sguardo introduttivo rivolto all'intero film collettivo prova come conformismo e anticonformismo si fondevano tanto nella quotidianità dei più semplici, quanto nella classe borghese in ascesa e in quella aristocratica in declino, mostrando stereotipi del bigottismo e della morale cattolica (Fellini), vecchie e nuove convenzioni matrimoniali (Monicelli), declinazioni sessuali definite dalla più antica opportunità "di vita" (De Sica) e, come evidenziato nel film di Visconti, alcuni avanguardismi culturali che designano, in modo uguale tra poveri e ricchi, i contorni di una nuova mentalità nazionale, anche se essenzialmente ancora di natura "anfibia". Infatti, come mostra il film di Visconti, in questa fase di radicali trasformazioni psico-socio- antropologiche del paese, la cultura nazionale è "intrappolata" tra residui del passato e nuove ideologie di vita riferite principalmente all'appartenenza alle classi e alla vita di coppia. In questo "stato di fatto in mutamento", che porterà alla legge sul divorzio (1965-1970), il complesso insieme simbolico di valori tradizionali fondati su principi cattolici radicalmente sferziati sulla clerichizzazione dell'istituzione familiare (come anche di tutte le più importanti istituzioni pubbliche) si sgretola e appare in irreversibile declino di fronte al moderno stile di vita degli italiani; e quest'ultimo, di contro a ogni forma di maschilismo e di famiglia tradizionale, promulga idee di una prima "simbolica sessuale", in anticipo sul Sessantotto, che prevede la riappropriazione del corpo (erotico) delle donne e la democratizzazione del sesso.

Con riferimento anche agli studi di Mauro Giori, si approfondisce pertanto la figura di Pupe (Romy Schneider), tradita dal marito (Tomas Milian) e intrappolata tra corpo sociale (moglie/contessa), vestito esclusivamente in abiti Chanel

(*radical chic*), e corpo nudo o erotico (donna “idealmente libera”), oggetto della “mala condotta” proposta al marito ai fini della preservazione dell'unione di coppia, ovvero la pratica della “prostituzione matrimoniale”, denigrazione della figura di moglie e di donna, nonché simbolo della crisi dei valori del matrimonio e della sua dissacrazione.

Teresa Biondi è docente in discipline cinematografiche e antropologiche, e i suoi studi vertono, in prospettiva interdisciplinare, sugli aspetti psico-socio-antropologici del linguaggio filmico; attualmente è professore a contratto all'Università di Torino. Tra le sue pubblicazioni: *La fabbrica delle immagini. Cultura e psicologia nell'arte filmica* (2007); *Greenaway's D.A.n.T.E. Dante Audiovisivo nella Televisione Elettronica* (2008); *Elementi di antropologia filmica. L'approccio psico-antropologico nella scena cinematografica* (2012); *Segni di moda nell'immagine filmica. La cultura della moda nell'arte del costumista* (2012); *La narrazione al cinema. Dal pensiero narrativo alla rappresentazione filmica* (2012); *Il cinema antropomorfo di Luchino Visconti. L'affresco umano degli antieroi viscontiani* (2016). In corso di pubblicazione: *Cinema e formazione (inter)culturale. Esperire, comprendere e imparare a conoscere il mondo (e gli altri) attraverso i film*; nuova edizione aggiornata e ampliata del volume *Elementi di antropologia filmica*

++

De-erotizzazione e mascheramento nell'immagine divistica di Rita Pavone sulla stampa giovanile nella seconda parte degli anni sessanta
Claudio Bioni

Tra le cantanti pop italiane degli anni sessanta, Rita Pavone, assieme a Mina, è una delle poche che ha ricevuto una certa attenzione accademica (Hotz 2017, Brioni 2017). Le analisi hanno tendenzialmente privilegiato gli aspetti più trasgressivi della sua immagine divistica (travestitismo, trasformismo, instabilità di genere). Il presente intervento, attraverso il richiamo ad alcuni articoli sulla musica e il cinema musicale presenti nella banca dati del Progetto di ricerca *Comizi d'amore* e attraverso lo spoglio della rivista *Giovani* (o *Marie Claire Giovani*) nel periodo 1966-1969, si propone i seguenti obiettivi:

- 1) Offrire, seguendo il modello teorico della *polisemia strutturata* delle star (Dyer 1979), un resoconto delle varie immagini conflittuali di Rita Pavone costruite attraverso la stampa giovanile e il cinema;
- 2) Presentare il caso particolare di *Giovani*, uno dei settimanali meno studiati tra le pubblicazioni rivolte ai teenager degli anni sessanta, soprattutto in relazione alla presenza (o all'assenza) sulle sue pagine di argomenti riconducibili alla sfera della sessualità;
- 3) Descrivere i processi di de-erotizzazione a cui è sottoposta l'immagine divistica della cantante principalmente sulla stampa giovanile (e in particolare tramite la rubrica *Il mio diario*, tenuto dalla cantante stessa su *Giovani*);
- 4) Inserire questi fenomeni all'interno del più ampio contesto dei processi di de-erotizzazione che, in contro tendenza rispetto all'evoluzione dei costumi nello scenario sia nazionale sia internazionale, caratterizzano alcuni settori della musica pop italiana e delle culture giovanili nel periodo che precede e sfocia nel '68.

Claudio Bioni insegna Studi di genere nei media e Istituzioni di storia del cinema presso l'Università di Bologna. Si occupa dei rapporti tra critica, estetica e processi di ricezione nonché di cinema popolare italiano dal secondo dopo guerra agli anni settanta. Tra le sue pubblicazioni: *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura* (Bologna, 2006); *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)* (Roma, 2009), *Elio Petri. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Torino, 2011). Suoi saggi e articoli sono apparsi in volumi collettivi e su varie riviste, tra le quali "La valle dell'Eden", "Close up", "Cinergie", "Bianco e Nero", "Cinéma & Cie", "Fata Morgana", "Comunicazioni Sociali", "Imago", "The Italianist".

++

Toutes les filles s'appellent Catherine. Il corpo del divismo francese nel cinema italiano degli anni Sessanta
David Bruni

Il cinema italiano degli anni Sessanta propone una rappresentazione del corpo femminile che rende obsoleta la stagione delle maggiorate, tipica del decennio precedente. Le nuove protagoniste sono spesso giovani donne dal fisico slanciato che, sospese tra l'incertezza e la provocazione della seduzione, sembrano almeno in parte ispirarsi all'esempio offerto da Brigitte Bardot e da altre attrici francesi. È soprattutto la quindicenne Catherine Spaak a imporsi fin dagli esordi incarnando un modello di femminilità fondato su un'inedita presenza corporea. La sua traiettoria umana e cinematografica ne fa un punto di riferimento per le giovanissime generazioni che si identificano con i personaggi da lei interpretati, animati di solito da una totale mancanza di pregiudizi e decisamente all'avanguardia in materia di comportamento affettivo e sessuale. Il mio intervento intende analizzare tanto l'itinerario attoriale tracciato dalla Spaak attraverso alcuni film (in particolare *Dolci inganni*, 1960, Alberto Lattuada; *La voglia matta*, 1962, Luciano Salce; e *La parmigiana*, 1963, Antonio Pietrangeli), quanto il discorso pubblico veicolato dai vari media (in particolare dai rotocalchi), per verificare il

ruolo di “cerniera” svolto dall’attrice non solo tra i due decenni ma anche tra culture differenti (quella italiana e quella francese), in relazione alla rappresentazione del corpo e della sessualità.

David Bruni è professore associato L-ART/06 presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell’Università di Cagliari e vice presidente AIRSC. È autore di alcune monografie e di numerosi saggi, dedicati prevalentemente al cinema italiano oltre che all’opera dei registi spagnoli Luis Buñuel e Víctor Erice. Tra le monografie: *Roberto Rossellini. Roma città aperta*, Lindau, Torino 2006 e 2013; *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Bulzoni, Roma 2011; *Commedia degli anni Trenta*, Il Castoro, Milano 2013.

++

Domani è troppo tardi: educazione sessuale e verginità sulla stampa generalista del dopoguerra
Laura Busetta

Se nel secondo dopoguerra la questione dell’educazione sessuale occupa il dibattito pubblico, sull’editoria popolare questo sembra sbilanciato soprattutto nei termini di un’enfasi sui temi dell’astinenza e della verginità femminile. L’astinenza non viene intesa solo come una protezione del corpo femminile “contro il peccato carnale, ma anche una preparazione al matrimonio eterosessuale e, in ultima istanza, alla procreazione” (Kelly 2016). È in particolare attorno al film *Domani è troppo tardi* (Moguy, 1950) che si concentra sul periodico “Oggi”, negli anni che vanno dal 1949 al 1955, il dibattito sull’urgenza dell’educazione sessuale. Nei materiali di commento al film, che vanno dalle recensioni ai contributi dei lettori, fino ai materiali promozionali, sembra emerga l’urgenza di ridurre l’inconsapevolezza giovanile sui temi sessuali. Tuttavia le rappresentazioni iconografiche e testuali dell’esordiente protagonista del film di Moguy, la sedicenne Anna Maria Pierangeli, sembrano ricalcare gli stereotipi della virtù e del sacrificio femminile. La “piccola diva” Pierangeli diviene icona della difesa dell’illibatezza, in una parabola che ne segna il passaggio di status dalla verginità alla maternità, in linea con una concezione tradizionale della femminilità fondamentale nella moralità di impronta cattolica coeva (Kristeva 1986, Caldwell 1991).

Laura Busetta è assegnista di ricerca presso l’Università di Messina, dove insegna Teorie e tecniche dell’attore. I suoi interessi includono la storia del cinema italiano, le forme mediali dell’autorappresentazione, gli studi culturali e di genere. È autrice di *L’autoritratto. Cinema e configurazione della soggettività* (Mimesis, 2019) e curatrice, con Muriel Tinel-Temple e Marlène Monteiro, di *From Self-portrait to Selfie: Representing the Self in the Moving Image* (Peter Lang, Oxford 2019).

++

Cibi pornografici e corpi vetrinizzati. Uno sguardo sociologico
Antonia Cava

In questo contributo descriveremo la discorsivizzazione sociale del cibo attraverso l’analisi dei documenti della rivista *Playboy* indicizzati con le parole chiave Alimentazione e Cibo nella banca dati del progetto di ricerca *Comizi d’amore*. La narrazione che ne emerge da una parte è caratterizzata dall’estetizzazione degli alimenti e dei corpi ritratti (Lipovetsky & Serroy 2013), dall’altra contribuisce alla costruzione dello spettatore voyeurista (Cava 2018) in un continuo accostamento del cibo all’estetica pornografica.

Il consolidarsi del boom economico in epoca post-bellica tra i tanti suoi effetti ha anche quello di concedere la possibilità di pensare al cibo non più come ad una necessità da soddisfare per la sopravvivenza ma come ad oggetto culturale per comunicare. Il cibo inizia, così, ad «ipersignificarsi» costruendo un rapporto nuovo, di ordine visuale, con il consumatore (Barthes 1961). Da quel momento il discorso sul cibo ha pervaso esponenzialmente l’interesse pubblico, valicando i normali circuiti di produzione-vendita-consumo finendo per vetrinizzarsi e feticizzarsi ed essere così sempre più popolare (Di Renzo 2010). Queste tecniche espositive, avvalendosi nel tempo sempre di più di tecnologie visuali, rischiano di divenire pornografiche (Marzano 2012): la trasparenza cui mirano abolisce ogni forma di seduzione (Baudrillard 1979). Il vedere tutto lascia poco spazio all’immaginario dello spettatore; gli alimenti e i corpi si vedono troppo da vicino, all’insegna della sovraesposizione e della disponibilità totale (Vagni 2017).

D’altra parte il corpo nudo ed il cibo iper-visibile possono svelare senza violare l’intimità dei corpi ed i tratti materiali degli alimenti, interpellando lo sguardo dello spettatore.

Attraverso le pagine di *Playboy* rifletteremo sulla labilità del confine estetico tra quel che è o non è osceno, tanto per i corpi come per il cibo.

Antonia Cava è ricercatrice di Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi presso l’Università di Messina, dove insegna Industria culturale e Media Studies. È membro della sezione Processi Culturali del Centro Interuniversitario per le Ricerche sulla Sociologia del Diritto, dell’Informazione e delle Istituzioni Giuridiche (CIRSDIG). La sua attività di ricerca si muove lungo due filoni principali: l’analisi dell’immaginario mediale e le dinamiche di fruizione da parte dei pubblici. Tra le sue pubblicazioni, *Social Gossip. Dalla chiacchiera di cortile al web pettegolezzo* (Aracne, 2015), *Noir*

Tv. La cronaca nera diventa format televisivo (Franco Angeli, 2013), *Da Disneyland a Sex and the City. Un'analisi dei pregiudizi sui pubblici dei media* (Franco Angeli, 2010).

++

Erotismo e corpo femminile nel cinema del terrore italiano **Guido Colletti**

Il presente contributo vuole offrire una ricognizione del cinema horror e thriller in Italia durante i decenni 60 e 70, alla luce di quel fenomeno di sessualizzazione che ha investito gran parte del nostro cinema.

Anche nei diversi cicli produttivi inaugurati da registi capofila come Mario Bava o Dario Argento, qui sussunti sotto l'etichetta di "cinema del terrore", siamo comunque di fronte a strategie narrative e stilistico-formali, tese trasmettere un'idea di sessualità, reale o sublimata, affine e/o funzionale a temi quali la follia o l'eccesso morale. Desiderio erotico (maschile) e violenza, sono simbioticamente rappresentati anche soltanto da alcuni titoli come *La frusta e il corpo* (Mario Bava, 1963), *Il tuo dolce corpo da uccidere* (Alfonso Brescia, 1970) o *Nude si muore* (Antonio Margheriti, 1967). In questo frangente la presenza del corpo femminile è centrale, nella sua duplice fascinazione erotica ed abietta, effigie di perversioni sessuali e polo attrazionale di questo genere di cinema.

La ricerca, quindi, si propone di perimetrare il fenomeno dell'erotizzazione nel cinema del terrore sia a livello semantico, sia a livello pragmatico per quel che concerne la spettacolarizzazione, lo sfruttamento pubblicitario: un fenomeno significativo, in questo senso, è lo scorgere titoli e manifesti di molti film che propongono contenuti erotici non pienamente pertinenti o presenti nel *plot*. Ciò nonostante, la ricezione critica da parte dell'opinione pubblica e della carta stampata sembra, a una prima lettura, sottostimare l'aspetto sessuale presente nei film del terrore, concentrando l'attenzione al solo fenomeno della violenza.

L'indagine, quindi si è proposta, di tematizzare con maggiore chiarezza e rigore documentario i contenuti sessuali di alcune pellicole, come tratto peculiare del cinema nostrano e di quell'ibridismo di genere, che ha portato anche alla nascita del sottofilone del "giallo sexy", il tutto considerato nell'orbita del concetto di "trasgressione", assai labile e controverso e in continua evoluzione.

Guido Colletti è dottore di ricerca c/o Università Cattolica del Sacro Cuore. Attualmente cultore della materia in "Storia del cinema italiano", iscritto al CUC.

Ha partecipato al IV congresso Internazionale di studi di genere in ambito lusofono e italiano, c/o Università della Tuscia (novembre 2017) e ha pubblicato tra gli altri, il saggio: *Jerry Calà. Analisi e interpretazione di un latin lover* in "L'avventura", numero speciale 2018, Il Mulino, Bologna, 2018.

++

Felix Morlion's Attitude Towards Sexuality **Guido Convents**

At the Venice Film festival in 1948 the Vatican was upset of seeing in a newspaper the Dominican Felix Morlion o.p., member of the international jury, together with Anna Magnani who was standing in front of him in a very low-cut dress. It was if he was blessing her. In 1950 Morlion became again in a turmoil of a scandal. It was known if he was befriended with Ingrid Bergman and Roberto Rossellini, who had an adulterous affair. It became a public scandal the moment Bergmann was pregnant. It was if Morlion accepted this and didn't condemn this according to the morals of the church of that moment situation. What can be said about the way Morlion perceived sexuality? In studying his youth and his activities in Belgium before he came to Italy in 1944 one can discover a series of open reactions he made about women and men. Some would consider them as rather unorthodox views on sexuality. In this contribution, we try to understand these views putting them in the historical context. Morlion came with a certain culture to Italy where he resided from 1944 to 1987, with this study we hope to bring elements into the light which can eventually help to understand his behaviour towards sexuality in the broad sense.

Guido Convents (1956) studied history, anthropology and Portuguese Culture at the Catholic University of Leuven and the University of Lisbon. He made a Phd on early cinema in Belgium. He is a specialist on colonial, missionary and nonwestern cinema. In 1984 he became a volunteer at OCIC to promote contemporary African film. Since 1987 he was responsible as an executive staff member of OCIC for the OCIC magazine CINE Media and the international film festivals. End 2001 when OCIC became SIGNIS he, as director of communication, was responsible for SIGNIS MEDIA (till end 2018) and the international film festivals. He could save the archives of OCIC from destruction in 2006. In 2019 he is editing for SIGNIS a new international film magazine CINEMAG. Convents published several articles on the history of OCIC and of Catholics and missionaries and cinema.

++

Per qualche suora in più. Slittamenti progressivi da Suor Anna a Suor Omicidi, all'ombra dei generi
Barbara Corsi e Luca Mazzei

Pochi film italiani riuniscono in sé le contraddizioni di un'epoca quanto *Suor Omicidi*, (1979) il thriller erotico di "fine carriera" di Giulio Berruti con Anita Ekberg, Alida Valli, Lou Castel e Joe d'Alessandro.

Il film passa con qualche difficoltà il vaglio della censura, nonostante contenga una carica erotica minore rispetto ai precedenti cui Berruti ha lavorato (*Baba Yaga* di Corrado Farina da Crepax e *Noi siamo come le lucciole* dello stesso Berruti) e ottiene un certo successo presso il pubblico delle sale, che in Italia, Inghilterra, Germania e Spagna, pare apprezzare molto il prodotto.

I problemi sorgono invece per la scelta della società distributrice Impegno Cinematografico di lanciare il film, all'insaputa del regista, con il sottotitolo "dagli archivi segreti del Vaticano", riposizionandolo, dunque, in un orizzonte storico-politico dal quale il lavoro della sceneggiatura, attenta al genere più che alla Storia, lo aveva sottratto.

Irritate, le autorità ecclesiastiche chiedono e ottengono il sequestro del film in Italia e Inghilterra a pochi giorni dall'uscita in sala (10 maggio 1979), causando, oltre all'interruzione del percorso del film, la fine della carriera del regista. Da allora Berruti, pur rimanendo nel mondo della produzione cinematografica, non riuscirà più a realizzare altri film di lungometraggio.

Eppure, la carriera di Berruti, nell'ultimo periodo dedicata al cinema erotico, era iniziata quindici anni prima sotto il segno del consumo popolare-religioso, prima con le filmine agiografiche su Don Bosco prodotte dai salesiani, poi con la collaborazione a due film di Giuseppe Rolando: *Suor Anna Rosa* (1966) e *L'Albero Verde* (1966), sempre su Don Bosco. La fase finale del ciclo di autore di Berruti, che ci proponiamo di ricostruire con materiali d'archivio e interviste, si chiude con un'operazione che sembra essere inversa a quella di apertura: da un genere all'altro, con uno slittamento progressivo e fatale nel piacere della visione.

Barbara Corsi è dottore di ricerca e Research Fellow nell'ambito del progetto *Producers and Production Practices in the History of Italian Cinema*, coordinato dal prof. Stephen Gundle dell'Università di Warwick. Come ricercatrice, il suo campo di indagine è la storia dell'industria cinematografica italiana nei suoi aspetti produttivi, distributivi e di mercato. Ha insegnato Economia dello spettacolo all'Università di Padova, alla Cattolica e allo Iulm di Milano. Ha lavorato all'Archivio del Cinema Italiano dell'Anica e ha scritto vari saggi, voci biografiche di produttori e due monografie, *Produzione e produttori* e *Con qualche dollaro in meno*.

Luca Mazzei è ricercatore presso l'Università di Roma Tor Vergata, dove insegna Storiografia Cinematografica e Analisi del Film. Suo principale campo di ricerca sono le prospettive offerte dall'incrocio tra materiali filmici e fonti cartacee nello studio del cinema italiano. In quest'ambito: *Geometrie dello sguardo. Contributi allo studio dei formati nel cinema italiano*, (2007, con F. Vitella), *"Napoleoncina" di Lucio d'Ambra. La sceneggiatura* (2015), *Early Italian Film Theories (1896-1922)* (eds. F. Casetti, S. Alovisio e L. Mazzei), *La guerra da vicino. Cinema, fotografia ed altri media nella Campagna di Libia 1911-1912. La filmografia* (con M.A. Pimpinelli, forthcoming) e vari dossier o saggi per riviste scientifiche e volumi collettanei italiani e stranieri.

++

"Il triangolo no": bigamia, divorzio e famiglie irregolari tra divismo e rappresentazione di genere
Maria Elena D'Amelio

Negli anni Cinquanta e Sessanta, due sono gli scandali divistici legati alla sfera dell'intimità e della famiglia che vengono maggiormente discussi sulle pagine dei rotocalchi popolari: la relazione adulterina tra Ingrid Bergman e Roberto Rossellini, poi sfociata in un matrimonio per procura e nella nascita di tre figli, e quella tra Sophia Loren e Carlo Ponti, sui quali i rotocalchi popolari costruiscono uno storytelling melodrammatico tra accuse di bigamia, rifugi all'estero e maternità mancate.

L'analisi di questi due casi di studio permette di ricostruire in chiave genealogica i discorsi legati alla sfera intima e affettiva attraverso quella che Janet Staiger chiama la "off-camera life", cioè l'attenzione alla vita personale delle attrici e la narrativizzazione degli scandali divistici legati alla sfera sessuale.

Scopo del mio intervento è dunque analizzare come il divismo degli anni Cinquanta discorsivizza alcuni snodi storici fondamentali che porteranno in Italia alla legge sul divorzio e alla riforma del diritto di famiglia. In particolare, si analizzerà come le star complicano e problematizzano ruoli di genere e norme di moralità corrente e in che modo le peculiarità della costruzione dello stardom italiano si relazionino ai cambiamenti in atto in termini di sessualità, maternità e famiglia.

Maria Elena D'Amelio è professore a contratto in Teorie e tecniche dei media presso l'Università di San Marino. In precedenza è stata lecturer in Film and Media Studies alla Fordham University. Ha pubblicato una monografia (*Ercole il divo*, AIEP 2012) e curato una collettanea per Palgrave (*Italian Motherhood on Screen*, Palgrave 2017), oltre a articoli su riviste internazionali peer-reviewed. Ha un dottorato in Storia del Cinema e un Ph.D. in Cultural Studies e si occupa di

stardom, gender studies e transnationalism. Accanto all'attività di ricerca, coordina dal 2015 il Centro di Ricerca per le Relazioni Internazionali dell'Università di San Marino.

++

Educare alla “purezza”: modelli pedagogici e politica cinematografica nel cattolicesimo italiano
Gianluca Della Maggiore

Tra la fine dell'Ottocento e il quindicennio antecedente la Prima guerra mondiale diversi fattori (la mobilità sociale e geografica, la maggiore promiscuità nelle relazioni sociali, la secolarizzazione delle convinzioni morali) spinsero le agenzie educative laiche e cattoliche alla teorizzazione di linee pedagogiche e di tecniche specificamente rivolte al governo della “moralità intima”, perifrasi usata per indicare la sessualità individuale. In ambito cattolico la proposta pedagogica si incardinò su una rimozione pressoché completa, anche terminologica, del sesso e della sessualità: quella dimensione della vita umana fu velata e compressa entro un orizzonte linguistico bipolare: ad un estremo la “purezza”, dall'altro gli “istinti”, le “pulsioni”, le “passioni”, i “sensi”. In questa cornice anche il tema dell'istruzione sessuale venne accantonato: a prevalere in quegli anni fu la convinzione che nell'infanzia e nell'adolescenza non fosse opportuno conoscere il sesso, il suo funzionamento e gli scopi a cui era destinato; anzi, era un fatto dannoso perché a quell'apprendimento si attribuiva il rischio di eccitare precocemente l'immaginazione dei ragazzi. Il silenzio era considerato la scelta più rispettosa nei confronti del “pudore innocente” del fanciullo, un atto di fiducia nell'evoluzione naturale della sua crescita interiore. La fase di costruzione di questo modello pedagogico – che nelle sue varie trasformazioni fu centrale almeno fino agli anni Sessanta del Novecento – coincise in pratica con la prima diffusione del cinema, andando ad influenzare profondamente l'approccio cattolico verso il nuovo medium: nell'atlante della pedagogia cattolica il cinema fu catalogato da subito fra gli avversari più risoluti della “virtù angelica” della “purezza”. Attingendo alla banca dati del progetto e alle carte dell'Archivio Segreto Vaticano il contributo intende proporre un'analisi di lungo periodo tesa a mettere in luce l'evoluzione della relazione tra questo modello pedagogico e la politica cinematografica nel cattolicesimo italiano, individuando i nessi tra questa relazione e la progressiva sessualizzazione del cinema italiano.

Gianluca della Maggiore è assegnista di ricerca in Storia contemporanea presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Storia presso l'Università di Roma Tor Vergata con una tesi su *La Chiesa e il cinema nell'Italia fascista. Riconquiste cattoliche, progetti totalitari, prospettive globali (1922-1945)*. Nei suoi studi si occupa principalmente del rapporto tra cattolicesimo e cinema. È membro della redazione della rivista «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia». Tra i suoi ultimi lavori la monografia *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity* (con Tomaso Subini, Mimesis International, 2018).

++

Sciabolanti gambette e floridi seni. Giurisprudenza della fotografia erotica nell'Italia del dopoguerra
Angelo Pietro Desole

L'intervento vuole ripercorrere i mutamenti giuridici che hanno accompagnato la circolazione della fotografia erotica nel dopoguerra italiano.

A partire dalla scrittura dell'art. 21 della Costituzione, quello che tutela la libertà di stampa, si stabiliscono nuove regole per i sequestri delle riviste ritenute contrarie al “buon costume”, definendo un campo di applicazione delle leggi tutt'altro che chiaro. Alcuni processi tenutisi tra il 1949 e il 1950 contribuiscono ad allargare le maglie del concetto di “comune senso del pudore” aprendo la strada, negli anni seguenti, al dilagare di riviste illustrate che hanno per tema principale il corpo e la nudità femminile. A queste sentenze fanno seguito fortissime proteste, specialmente in area cattolica, che mirano a promuovere azioni legislative di carattere repressivo e censorio.

Attraverso i documenti dei tribunali, gli atti parlamentari e le carte del Segretariato della Moralità dell'Azione Cattolica si cercherà di ricostruire la fase di passaggio della giovane Repubblica Italiana nella quale venne sdoganata la nudità femminile come merce di consumo di massa. Un processo che avrebbe avuto piena evidenza a partire dagli anni sessanta.

Angelo Pietro Desole è uno studioso indipendente di storia della fotografia, con particolare interesse per la fotografia italiana del dopoguerra. Si è occupato di fotografia industriale (*La fotografia industriale in Italia 1933-1965*, San Severino Marche, Quinlan, 2015), di architettura e di paesaggio. È stato assegnista di ricerca nelle università di Padova e Udine e ha insegnato nelle università di Padova, Udine e Verona.

++

Mondo cane: censura, repressione e pubbliche relazioni
Francesco Di Chiara e Paolo Noto

Il dibattito sulla censura nel cinema italiano del dopoguerra conosce varie accelerazioni e stagnazioni, in un processo che tende a intensificarsi attorno ad alcuni eventi chiave o a film particolarmente rilevanti, nei quali spesso la rappresentazione del sesso costituisce un elemento fondante. Tra questi un esempio interessante è *Mondo cane* (1962) di Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi.

La travagliata vicenda produttiva del film, la cui realizzazione è stata ostacolata in sede di censura preventiva e nei successivi passaggi previsti dalla legislazione in vigore, si snoda lungo due anni in cui il sistema di controllo, persuasione e repressione sperimentato con successo nei tre lustri precedenti dall'apparato burocratico e amministrativo che faceva perno sulla Direzione Generale dello Spettacolo mostra alcune crepe e infine si rivela inefficace. *Mondo cane* esce infatti nel marzo 1962, a ridosso della riforma del sistema di censura (Legge 161 del 16/04/1962) e un anno prima dell'uscita di scena di Nicola De Pirro, la figura che fino a quel momento aveva gestito il sistema di controllo (e sussidio) statale.

Allargando ulteriormente il campo, la vicenda realizzativa del film incrocia molti eventi: l'adozione di tecnologie di ripresa leggere e relativamente economiche, l'integrazione orizzontale tra diversi comparti dell'industria dei media, la diffusione di contenuti sessualmente espliciti presso il pubblico borghese, l'esplosione del dibattito pubblico e politico sulla censura (anche in seguito a casi come quello de *La dolce vita*, pure distribuito dalla Cineriz), la crescente opposizione degli intellettuali italiani (anche cattolici) verso il vecchio sistema di controllo dei contenuti.

Lo scopo del nostro intervento è quello di ricostruire l'iter produttivo del film come esempio di "crisis historiography" (Altman), per mostrare in che modo il complesso sistema di interessi e relazioni esistenti nel campo della produzione cinematografica (a livello industriale, istituzionale, politico) si ridefinisca in caso di cambiamenti legati alla perturbazione di pratiche produttive consolidate. Allo stesso tempo l'esempio, proprio per la sua eccezionalità, consentirà di osservare come all'interno di ogni specifico campo il posizionamento degli attori sia il frutto di logiche conflittuali e di equilibri continuamente in composizione.

Francesco Di Chiara è professore associato presso l'Università degli Studi eCampus di Novedrate (CO). I suoi interessi di ricerca includono l'industria cinematografica europea, le coproduzioni e i generi del cinema italiano, con particolare riferimento al periodo postbellico. È l'autore di *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano 1957-1965* (2009), di *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)* (2013) e di *Pepum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico* (2016).

Paolo Noto è professore associato presso l'Università di Bologna. Il suo lavoro di ricerca è dedicato al cinema italiano del dopoguerra, in particolare a questioni relative ai generi, alla produzione e all'economia, alle pratiche di consumo e alla ricezione critica. Ha scritto *Il cinema neorealista* (2010, con Francesco Pitassio), *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta* (2011) e curato *The Politics of Ephemeral Digital Media* (2016, con Sara Pesce).

++

Financing Erotic Thrillers: Bank Credit and Popular Italian Cinema in the 1960s and 1970s
Andreas Ehrenreich

In my presentation I investigate the mechanisms and institutional support which were used to finance a number of gialli, erotic Italian thrillers that were popular between the late 1960s and the early 1970s, and the ways in which erotic content in the films themselves had an impact on financial matters. I will dwell on public bank financing relying on a sample of 36 thrillers and then provide a case study of a single film which was financed by a private bank.

Contrary to the widely held belief that the state would tend to back artistically inclined cinema, the contemporary public administration assisted willingly in funding highly sexualised lowbrow film projects. My presentation offers an analysis of the film-funding measures of the Banca Nazionale del Lavoro which invested in a range of home-grown thrillers. The bank's investment in giallo projects will be discussed, delineating its modus operandi and the scale of loans for home-grown thrillers. The financial institution is considered as an economic-political instrument whose support was limited to a carefully selected number of players.

I will then move on from this more abstract political-economy perspective to a detailed case study, scrutinising the financing and production history of *Giornata nera per l'ariete* (Luigi Bazzoni 1971) and how it relates to the depiction of sex issues. There are several reasons making Bazzoni's film a worthwhile subject. First of all, it is a prime example of the sexually charged thriller genre, with a story permeated with all kinds of 'illegitimate' sexuality such as voyeurism and gay desire. Secondly, financing directly influenced the film text and its negotiation of sex. As producer Manolo Bolognini failed at funding the film by himself, press agent Enrico Lucherini and actor Maurizio Bonuglia helped out. They founded their own company to co-produce the film with Bolognini. In exchange Bonuglia received a role that had initially been conceptualised as a female character, hence transforming the killer into a jealous homosexual. Thirdly, *Giornata nera per l'ariete* received a production loan from the Banco di Santo Spirito despite its emphasis on content not in line with Catholic sensibilities. Officially, the Centro Cattolico Cinematografico denounced the film as "pornography" in its publication *Segnalazioni cinematografiche*.

My findings suggest that the planned films' representation of sexuality was largely irrelevant at the financing stage, while it became a much more pressing concern once a film was finished. For the allocation of (soft) loans, criteria like the economic stability of the participating producers and distributors were deemed more important than the ways in which film narratives depicted sex issues. Overall, my research highlights the fact that large organisations like the Italian public administration and the Catholic Church were prone to conflicting decision-making. Whereas one department (e.g. the bank) could endorse a given film, another department belonging the same institution (e.g. the censorship authority) could take action against the same project. Filmmakers were constantly forced to manage such inconsistent behaviour in order to avert damage for their own business.

Andreas Ehrenreich is a research associate at the Department of Media, Music and Speech Studies at the University of Halle-Wittenberg in Germany. He studied German philology and theatre, film and media at the University of Vienna and taught at Universities of Graz, Mannheim, Sheffield Hallam and Vienna. His PhD thesis investigates the production, distribution and marketing of the Italian giallo genre in the 1960s and 1970s. His work has been published in *Bianco & Nero*, *Cine-Excess* and *Maske und Kothurn*.

++

La donna è mobile e io mi sento mobiliere. Questione sessuale e censura nei film di Totò sulla stampa popolare
Elio Frescani

Antonio De Curtis, in arte Totò, è stato uno degli attori comici più prolifici del cinema italiano. Ha iniziato la sua attività sui palcoscenici dei teatri di varietà, genere molto in voga tra anni Trenta e Cinquanta. Al cinema arriva nel 1937 con *Fermo con le mani*. Inizia un percorso cinematografico che lo vedrà in un trentennio girare quasi cento film, alcuni dei quali si piazzano ai primi posti delle classifiche per incasso. La critica del tempo ha quasi sempre giudicato negativamente l'attore napoletano e i suoi film, ma il pubblico è stato di diverso avviso. Solo dopo la morte l'attore verrà rivalutato per prendere posto accanto ai grandi protagonisti del cinema internazionale.

Attraverso l'analisi della stampa popolare, l'intervento seguirà l'evoluzione della censura sessuale subita dalle commedie che vedono protagonista Totò. Bersaglio della censura saranno il suo linguaggio a doppio senso e la crescente sessualizzazione delle sue rappresentazioni, che contribuisce ad ampliare l'immaginario erotico del pubblico facendo leva su un corpo femminile sempre più "scoperto". Tra gli anni Cinquanta e Settanta la questione sessuale diviene centrale nel dibattito critico e contribuisce a indebolire il "comune senso del pudore". I film di Totò e le sue vicende sentimentali personali portano un contributo alla questione sessuale sollevata dal cinema, questione che si riflette sia nelle riviste di settore sia nella stampa popolare. I film comici, con la loro apparente "leggerezza", contribuiscono a facilitare la caduta dei tabù sessuali, in particolare la rappresentazione del corpo femminile che man mano si scopre sempre di più. Anche i manifesti dei film e le foto di scena pubblicate sulle riviste popolari ricorrono sempre più spesso a figure femminili seminude, di certo per scopi pubblicitari, ma si mostrano una potente leva per lo sdoganamento del nudo femminile e danno un apporto sostanziale alla caduta dei tabù sessuali.

Elio Frescani è docente a contratto di Storia contemporanea al Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione del Dipartimento di Scienze Politiche e della Comunicazione dell'Università degli Studi di Salerno. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul rapporto tra audiovisivi e storia nel XX secolo. Negli ultimi lavori si sta occupando degli audiovisivi (cinema di fiction e cinema documentario industriale) come fonte per lo studio della società italiana dagli anni dal secondo dopoguerra agli anni Settanta. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Il miracolo economico nei caroselli Eni (1957-1967)*, «Officina della Storia», n. 17, 2017 (www.officinadellastoria.eu/it/); *Benzina per l'Italia. Le trasformazioni del Paese nei documentari dell'Agip e dell'Eni*, «Cinema e Storia» 2016; *Una rivista per tutti. «Il Gatto Selvatico» di Attilio Bertolucci nell'Eni di Enrico Mattei*, «Memoria e Ricerca», n. 51, 2016. È autore della monografia *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Liguori 2014.

++

“Un paio di gambe con una testa sola”. Le gemelle Kessler e la cultura italiana
Francesca Cantore e Damiano Garofalo

Grazie alle contaminazioni di una serie di nuovi stilemi estetici, narrativi e sociali, nell'immaginario italiano degli anni sessanta si affermano nuovi modelli di femminilità, apertamente contrapposti a quello materno e consolatorio delle cosiddette "maggiorate fisiche" (secondo le modalità già definite dagli studi di Stephen Gundle e Richard Dyer). In questi anni quello delle donne europee (per lo più bionde, magre, emancipate), da Brigitte Bardot ad Anita Ekberg, passando per Ingrid Bergman e Catherine Spaak, è un paradigma fondato su un'idea di modernità e spregiudicatezza sessuale del tutto distante dal costume dell'epoca.

Lasciando sullo sfondo il mutato contesto socio-culturale dell'Italia degli anni sessanta, il paper intende approfondire il caso delle gemelle Kessler attraverso un'analisi dei film (*Il giovedì* – D. Risi, 1964; *I complessi* – L.F. D'Amico, 1965) e dei programmi televisivi (*Giardino d'inverno*; *Studio Uno*; *Canzonissima*) che videro la loro partecipazione e che

contribuirono a sviluppare un modello di “biondezza”, ben presto al centro dei desideri maschili, in un’ottica di gallismo italiano.

L’analisi più propriamente testuale sarà accompagnata da uno studio della ricezione critica e popolare di questo modello, anche attingendo al materiale catalogato nel database del programma di ricerca, con l’obiettivo di verificare le modalità attraverso cui si sviluppa dentro contaminazioni, discorsi e paradigmi della società italiana degli anni Sessanta.

Francesca Cantore è dottoranda in Musica e Spettacolo presso Sapienza Università di Roma. I suoi principali interessi di ricerca riguardano il cinema italiano degli anni cinquanta e sessanta da una prospettiva culturalista. Sta attualmente lavorando ad un progetto di ricerca dal titolo *Cinema, italianità, cultura popolare. La costruzione dell’immagine pubblica di Alberto Sordi e la sua funzione economica nel cinema italiano*. Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali e fa parte della redazione di *Cinema e Storia - Rivista di studi interdisciplinari*.

Damiano Garofalo è ricercatore a tempo determinato presso Sapienza Università di Roma, dove insegna Storia del cinema e Storia della televisione. Dopo aver conseguito il dottorato presso l’Università di Padova, è stato assegnista presso l’Università Cattolica di Milano, dove ha svolto attività di ricerca nell’ambito del PRIN 2015 sulla circolazione internazionale del cinema italiano. Tra le sue più recenti pubblicazioni, si segnala il libro *Storia sociale della televisione in Italia* (Marsilio, 2018).

++

Tra regime e pornografia: nostalgie, rigetti e desideri della destra radicale di fronte al cinema italiano
Mauro Giori

L’intervento si propone di tracciare un quadro complessivo del rapporto tra destra radicale e cinema per mostrare come in questi discorsi il sesso abbia giocato una parte preponderante, caricato costantemente di valenze negative nonostante una tutt’altro che ingenerosa disponibilità a riconoscere le lusinghe dell’eros come parte del proprio retaggio culturale. In altre parole, si intende mostrare come sia accaduto che tra la diffusa retorica dell’“uomo nuovo fascista”, cui era riconosciuta anche una dimensione erotica, e il contributo apportato dalla destra alla nascita della pornografia su rivista nella seconda metà degli anni Sessanta, di fronte al cinema siano potuti proliferare discorsi di monotono rigetto, di violenta fobia sessuale, di incondizionata condanna, anche quando a essere esposto fosse il corpo femminile.

Mauro Giori è ricercatore presso l’Università degli Studi di Milano, dove insegna Teoria e analisi del linguaggio cinematografico. Si occupa prevalentemente di storia culturale del cinema, con particolare attenzione ai suoi rapporti con sessualità e gender. Tra i suoi ultimi libri, *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell’eros nel cinema di Luchino Visconti (1963-1976)* (LED, 2012), *Nell’ombra di Hitchcock. Eros, morte e malattia nell’eredità di Psycho* (ETS, 2015) e *Homosexuality and Italian Cinema: From the Fall of Fascism to the Years of Lead* (Palgrave, 2017). Ha curato un numero di “Schermi” dedicato a “I cattolici, il cinema e il sesso in Italia tra gli anni ’40 e gli anni ’70” (2017, con T. Subini) e l’edizione italiana di *Allucinazione Hollywood* (2017) di Parker Tyler.

++

La censura preventiva e il cinema horror italiano (1956-1973): un occhio al buoncostume e uno al botteghino
Michael Guarneri

Il presente intervento è dedicato alla forma di censura statale meno indagata tra tutte quelle previste dalla legislazione italiana sulla cinematografia: la censura preventiva dei copioni, ovvero il controllo delle sceneggiature dei film che ambiscono al riconoscimento della nazionalità italiana. La censura preventiva fu introdotta dal governo Nitti I nel 1919-1920, rafforzata durante il fascismo e fatta propria dalla Democrazia Cristiana nell’immediato dopoguerra. In sostanza, nel Regno d’Italia come nella Repubblica, la censura preventiva si incaricava di controllare che le sceneggiature dei film italiani (1) non offendessero la morale sessuale e religiosa del popolo italiano; (2) non ledessero il prestigio della patria, delle sue istituzioni e dei suoi alleati; (3) fossero redatte con un minimo di competenza e professionalità. In questo senso, la censura preventiva non solo influenzava il contenuto dei film richiedendo modifiche e tagli, ma anticipava e orientava i giudizi delle commissioni statali a carattere più o meno esplicitamente censorio chiamate a concedere ai produttori italiani prestiti, certificati di nazionalità, nullaosta per la pubblica proiezione e l’esportazione, premi di qualità vari ed eventuali. Il presente intervento si concentra sul cinema horror italiano, un genere fortemente contraddistinto da elementi attrazionali di carattere sexy, specialmente per quanto riguarda l’esibizione del corpo femminile. L’intento è quello di offrire una panoramica dell’attività della censura preventiva nei confronti dei film horror italiani dal 1956 (anno in cui, all’interno di un’industria sotto il pieno controllo democristiano, venne realizzato il primo film horror italiano) fino al 1973 (l’ultimo anno in cui i funzionari statali furono tenuti a esprimere un giudizio preventivo sulle sceneggiature, a giudicare dai fascicoli ministeriali preservati all’Archivio Centrale dello Stato di Roma). L’intervento mostra come, tra il 1956 e il 1973, l’attività della censura preventiva nei confronti dell’horror italiano sia suddivisibile in due fasi distinte. Dal 1956 alla metà degli anni Sessanta l’obiettivo principale fu duplice: tutela della morale sessuale e ‘controllo qualità’

delle sceneggiature. Dalla fine degli anni Sessanta fino al 1973, invece, la censura preventiva si occupò unicamente di valutare il carattere commerciale-spettacolare dei progetti cinematografici, delegando in toto la tutela del buoncostume alla censura amministrativa.

Michael Guarneri ha appena ottenuto un dottorato in Film Studies presso la Northumbria University di Newcastle, con una tesi sul cinema vampirico italiano. È autore delle monografie *Questi fiori malati. Il cinema di Pedro Costa* (Bébert Edizioni, 2017) e *Italian Vampire Cinema, 1956-1975* (di prossima pubblicazione per Edinburgh University Press).

++

Visualizing Race, Gender, and Sexuality: Black Women in 1960s and 1970s Italian Film
Jessica L. Harris

This paper explores the depictions of women of African descent in Italian film during the 1960s and 1970s. Specifically, the paper will compare and contrast the representations of African-American actress, singer, and dancer Lola Falana (*Stasera mi butto*, 1967; *Lola Colt*, 1967, *Quando dico che ti amo*, 1967) and Eritrean top model Zeudi Araya (*La ragazza dalla pelle di luna*, 1972; *La ragazza fuoristrada*, 1973; *Il corpo*, 1974), taking as its primary focus the representation of blackness (American and African), gender, and sexuality in an Italian context. This is particularly important in revealing how these issues were dealt with in Italy, a country that had a colonial past, that conceived of itself as homogeneously white, and had not yet experienced the migrant influx that started in the 1980s. Paying particular attention to Falana's and Araya's national origins and how those influenced each one's cinematic representation, the paper will seek to understand what position they occupied in Italian cinema: Were they both the erotic, sexualized Black Venus/the repulsive Other that recalled colonial era depictions of women of African descent? Or did Falana's "Americanness" (having American social capital) and Araya's "Eritreanness" (coming from a former Italian colony) result in them being depicted differently—one being placed in the Black Venus trope while the other being removed from this colonial era category?

Jessica L. Harris is a Postdoctoral Fellow in the Department of Italian Studies at the University of Toronto. In the Fall she will be joining the History Department of Allegheny College as Visiting Assistant Professor. She is a scholar of Modern Italy, Black Europe, Women's History, African American History, and 20th century U.S. and the World, with a particular interest in gender and race, their intersection with material culture, and the subsequent effect on group identities. Her current project explores the cultural presence of African American women in 20th century Italy, in particular in film, television, and fashion. Jessica's first book *Italian Women's Experiences with American Consumer Culture, 1945-1975: The Italian Mrs. Consumer* is forthcoming with Palgrave Macmillan.

++

Claudia Cardinale sfidanzata d'Italia
Cristina Jandelli

Il 1967 è un anno di svolta per l'immagine pubblica di Claudia Cardinale che dagli inizi del decennio ha incarnato, all'interno del cinema d'autore italiano, «un tipo di donna battagliaiera e volitiva, che si trova spesso a un punto in cui la via dell'emancipazione è tutt'altro che già imboccata e a portata di mano» (Gian Piero Brunetta). Nel 1962 è uscita la celebre intervista di Moravia sul suo corpo e nel 1966 Longanesi ha pubblicato un'antologia di lettere dei fan mentre la Vides, film dopo film, sta costruendo sulla sua esuberanza fisica l'ideale di una "fidanzata d'Italia" al riparo dal gossip. Poco prima che la stampa scandalistica rinvenga a Londra il certificato di nascita del figlio illegittimo di Claudia Cardinale il suo produttore, Franco Cristaldi, si è affrettato a sposarla negli Stati Uniti (matrimonio mai riconosciuto in Italia) e presto affilierà il bambino che non è suo, ma ormai l'integrità della star persona è andata in frantumi. A infrangere le convenzioni della morale pubblica sono però già in molte. Il sistema divistico italiano presenta infatti a questa altezza cronologica diverse giovani madri celebri che hanno avuto figli al di fuori del matrimonio (oltre a lei Mina, Stefania Sandrelli, Carla Gravina, Giorgia Moll). Secondo il senso comune, queste donne dovrebbero assumere un atteggiamento discreto e fare appello alla magnanimità dei loro fan nascondendosi. Invece il 6 maggio 1967 Cardinale si presenta in San Pietro, ad un'udienza con Paolo VI, indossando una minigonna. Dal settembre dello stesso anno, mentre l'attrice sta girando *C'era una volta il west* di Leone nel ruolo di un'ex prostituta, le gonne che lasciano il ginocchio scoperto vengono vietate nelle chiese. Solo nel 1995 l'autobiografia scritta a quattro mani con Anna Maria Mori svelerà i segreti della diva, comprese le clausole del contratto firmato con la Vides al suo arrivo da Tunisi.

Cristina Jandelli è professoressa associata presso il Dipartimento di eccellenza SAGAS (Storia, Archeologia, Geografia, Arte, Spettacolo) dell'Università degli Studi di Firenze dove è Presidente del Corso di laurea triennale DAMS e insegna Storia del cinema e Cinema italiano. Studia il contributo reso al cinema dagli attori, gli stili di recitazione e i fenomeni divistici, con preciso riferimento al periodo muto e contemporaneo, oltre che al contesto italiano all'interno del quale indaga le relazioni fra la storia del cinema e la storia di genere. Ha scritto *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento* (Le Lettere, 2002; CUE Press, 2016), *La scena pensante. Cesare Zavattini fra teatro e cinema* (Bulzoni, 2002), *Le dive*

italiane del cinema muto (L'Epos, 2006). Per Marsilio ha pubblicato *Breve storia del divismo cinematografico* (2007), *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo* (2013) e *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica* (2016), Premio Limina 2017 per il miglior libro italiano di studi sul cinema.

++

Guareschi-Pasolini's Anger: the Anxiety of Reactionary Influence
Karol Józwiak

In my paper I will heretically analyze the intellectual encounter between Guareschi and Pasolini, paying utmost attention to the potential influence of the former upon the latter. Their meeting during the production of *La Rabbia* in 1963 resulted in a furious reaction of Pasolini who blamed Guareschi of being not only the worst type of a reactionist, but a fascist, a nazi, an incarnation of Eichmann. In this sense it was Guareschi who paradoxically enacted Pasolini's own general premises for this film, which aimed at creating the state of emergency, the philosophical fury. I assume Guareschi's part, strangely enough, exerted a significant influence on Pasolini, despite of all contempt and rejection it caused. Indeed, close reading of some episodes of Guareschi's part of *La Rabbia* shows some affinities with late Pasolini's ideological statements related to criticism of the contemporary society and especially to the question of sexuality. The critique of such cultural issues as promiscuity, objectification of sex in popular culture, and the sexual tolerance in Guareschi's part of the film resemble some of Pasolini's controversial statements from his *Pirate writings* and *Lutheran letters* (e.g. the critique of abortion laws or false tolerance). Thus, by analyzing both parts of film and the discussion about them (mainly from the project database) I aim at tracing the dynamics of this influence, focused on questions of sexualization, new customs and modern permissive society. In order to better theoretically frame this influence, I will refer to Harold Bloom's concept of the anxiety of influence [1973]. In this sense Pasolini ideological statements after 1968 can find unexpected roots in this disturbing, reactionary influence.

Karol Józwiak – researcher at the Culture Studies Department of the University of Lodz. He holds PhD in culture studies (dissertation on Pasolini's semiotic theory), and he has recently concluded his post-doc internship at Université Sorbonne Nouvelle Paris III (Laboratoire International de Recherches en Arts) funded by Polish National Science Centre. Currently he works as assistant professor at the University of Lodz and he is principal investigator of the research project *Philisovietism in post-fascist Italian film culture*, funded by Polish National Science Centre. His main research areas address different issues of European transnational functioning of art and cinema in relation to the questions of memory, writing history, identity and politics in XX century. Moreover, he works as an art critic and curator, collaborating with different institutions in Poland and in Europe on exhibitions of XX century art.

++

Una diva alla Monna Lisa. Sylva Koscina e i cineromanzi italiani degli anni Settanta
Gabriele Landrini

I cineromanzi hanno avuto un'ampia diffusione sul territorio nazionale a partire dagli anni Cinquanta: fratelli minori dei più noti fotoromanzi, tali rotocalchi quasi esclusivamente italiani hanno proposto ai lettori trasposizioni a fumetti delle pellicole cinematografiche coeve, abitualmente di genere melodrammatico (Alovisio, 2007; Morreale, 2007). A partire dalla fine degli anni Sessanta, collane come Cinesex, Cinestop e Bigfilm hanno tuttavia totalmente ripensato le logiche precedenti, trasformando una realtà editoriale legata – almeno all'apparenza – al pubblico femminile in un micro-cosmo pensato per la novellizzazione di pellicole erotiche a target sfacciatamente maschile (Maina, 2018).

In nuce ad una grande importanza che in questi ultimi rotocalchi riveste il divismo, il presente intervento mira a ricostruire come i succitati periodici modellino e restituiscano al proprio pubblico la figura di Sylva Koscina, diva del cinema italiano particolarmente emblematica. Metodologicamente parlando, si analizzeranno principalmente quattro fascicoli di «Cinesex» e «Bigfilm», comprendenti le trasposizioni di lungometraggi come *Il sesso del diavolo* di Oscar Brazzi, *Rivelazioni di un maniaco sessuale al capo della squadra mobile* di Roberto Bianchi Montero e *L'assoluto naturale* di Mauro Bolognini. Tra questi, particolare enfasi sarà data al numero di maggio 1973 di «Cinesex attualità», dove accanto al fotofilm si presentano una serie di rubriche esclusivamente dedicate alla diva.

Partendo proprio da questi fascicoli, si rintracceranno dunque le politiche di rappresentazione e fruizione della Koscina in tre micro-ambiti: i cinefumetti propriamente detti, gli inserti di esclusiva lettura e le sezioni di interazione con il pubblico. Nel primo frangente, si definiranno i diversi modus operandi iconografici adottati nei singoli comics, anche confrontandoli con quelli che modellano i personaggi maschili o le eventuali altre attrici. Nel secondo caso, si delinearanno le politiche descrittive che accompagnano la figura divistica in quanto tale, non solo restituita in immagine ma raccontata anche a parole. Da ultimo, si indagheranno le lettere dei fruitori (o di inaspettate fruitrici) al fine di comprendere come la Koscina fosse recepita, oltre che mostrata.

Gabriele Landrini è un dottorando in Musica e Spettacolo presso l'Università Sapienza di Roma. Il suo progetto è focalizzato sui cineromanzi di metà Novecento e sulle riviste popolari ad essi connesse. Ha partecipato a diversi convegni

in Italia, in Inghilterra e in Portogallo e ha pubblicato saggi su *Zone Moda Journal*, *Imago*, *Fata Morgana*, *L'Avventura e Cinergie*.

++

Rape and Revenge all'italiana. Misoginia e voyeurismo nel cinema degli anni Settanta
Mirko Lino

All'interno della ricca produzione che contraddistingue il cinema estremo italiano, una breve quanto significativa meteora è rappresentata dal sottogenere del *rape & revenge*, "importato" sulla scia del successo dell'*Ultima casa a sinistra* (*The Last House on the Left*, 1972) di Wes Craven. Questo sottogenere, nonostante le dovute varianti, è articolato principalmente sulla ricorsività di due momenti narrativi, quali lo stupro del personaggio femminile e la sua successiva vendetta verso l'aggressore. Tale solidità formale ha reso ancor più profondo il solco impresso dall'emergenza di una questione sessuale, che ha trovato nel cinema l'officina per sviluppare degli intriganti rispecchiamenti e rovesciamenti di genere, quanto delle profonde compenetrazioni con le dinamiche sociali in atto in Italia durante gli anni Settanta.

Lo scopo di questo intervento, pertanto, è quello di ricostruire, da un lato, alcune caratteristiche formali e tematiche del sottogenere del *rape and revenge* nella sua versione italiana, ponendo l'attenzione sulla sessualizzazione del personaggio femminile articolata a partire da una spiccata misoginia; dall'altro lato, di focalizzarsi, invece, sulle dinamiche voyeuristiche messe in atto durante le sequenze e le scene in cui sesso e violenza intrecciano indissolubilmente le rispettive retoriche visive.

L'analisi della costruzione di un sentimento misogino e delle istanze di un voyeurismo spettatoriale si svolgerà attraverso la comparazione visiva e tematica di alcuni film: *L'ultimo treno della notte* (1975) di Aldo Lado, *Autostop rosso sangue* (1977) di Pasquale Festa Campanile e *La casa sperduta nel parco* (1980) di Ruggero Deodato. Si tratta di film che, pur aderendo al modello di Craven, articolano una propria autonomia discorsiva, in linea con la truce esplosione di desideri repressi e paure della borghesia (evidenti nelle frizioni sessuali con le classi considerate inferiori), inquadrabili ad ampio raggio nella cornice della crisi della mascolinità patriarcale nella società italiana degli anni Settanta.

Mirko Lino è assegnista di ricerca e docente a contratto in Storia del cinema e Cinema e media presso l'Università degli Studi dell'Aquila. Ha pubblicato la monografia *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema* (Le Lettere 2014); ha curato con S. Ercolino, M. Fusillo e L. Zenobi il volume *Imaginary Films in Literature* (Brill 2016), e con S. Antosa il volume *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (Mimesis 2018). Ha pubblicato saggi sulle relazioni tra new media e pornografia, e sul cinema estremo. Collabora con film e web festival. È caporedattore della rivista scientifica "EmergingSeries Journal"; è membro della redazione di "Cinergie". Ha conseguito l'Abilitazione Scientifica Nazionale in L-ART/06 per professore di II fascia.

++

Niente sesso, siamo vecchie. Invecchiamento e sessualità femminile nel cinema (di genere) italiano
Giovanna Maina

"Le donne vecchie e il loro corpo rimangono un argomento oggetto di riprovazione sociale e/o morale, di disinvestimento estetico o anche di negazione d'importanza. [...] i loro corpi sono troppo spesso messi al bando: divieto di truccarsi, di avere una sessualità, di uscire dagli schemi. Si direbbe che dopo la menopausa le donne non entrano nella "terza età" ma sfociano in un "terzo sesso" disturbante in quanto non codificato" (Spina 2008). In questo intervento mi propongo di investigare le modalità attraverso le quali il cinema mette in forma, traduce e, in molti casi, rielabora i tabù riguardanti la relazione tra invecchiamento femminile e sessualità. A tale scopo, prenderò in esame la fase finale delle carriere di alcune importanti dive del cinema italiano (come ad esempio Alida Valli e Anita Ekberg), che hanno frequentato i territori poco illuminati del cinema di genere (italiano e non solo), intrecciando tale analisi con quella dei materiali presenti nel Database "Comizi d'Amore" alla voce "Invecchiamento e anzianità". Come vedremo, alcuni codici di genere (con particolare attenzione a horror, thriller, commedia, e commedia erotica) si rivelano un terreno privilegiato per l'osservazione del lavoro delle specifiche norme che investono il rapporto tra sesso (femminile) e anzianità, grazie alla "trasparenza" (Manzoli 2012) con cui tali codici fanno affiorare in superficie determinati discorsi e divieti sociali.

Giovanna Maina è assegnista di ricerca presso l'Università di Sassari. È stata borsista Marie Curie alla University of Sunderland (UK) con un progetto dal titolo *Degradation or Empowerment? Challenging Stereotypes About Women in Porn*. È membro del comitato direttivo della rivista «Porn Studies» e della redazione di «Cinéma & CIE: International Film Studies Journal». Con Enrico Biasin e Federico Zecca ha curato i volumi *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media* (2011) e *Porn After Porn: Contemporary Alternative Pornographies* (2014). È autrice di *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)* per la casa editrice ETS e *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)* per Mimesis. Si occupa di pornografia americana contemporanea, donne nel cinema italiano, cinema popolare italiano.

++

***L'amore come tema o concetto effettivo o di copertura nel cinema italiano non-fiction a partire dagli anni
Cinquanta***
Anton Giulio Mancino

L'amore, destinato a essere rappresentato in ogni contesto geografico e con obiettivi non soltanto sociologici ma anche sottilmente politici, caratterizza dunque la produzione documentaristica o pseudo tale di numerosi film italiani tra gli anni Cinquanta e Settanta, tra istanze neorealistiche, post-neorealistiche o addirittura anti-neorealistiche: in pratica dai film collettivi *L'amore in città*, *Le italiane e l'amore* e *I misteri di Roma*, comprendendo anche le contigue incursioni di Gregoretti con *I nuovi angeli* e di Pasolini con *Comizi d'amore*, ai cosiddetti "mondo movies", filone inaugurato da *Europa di notte* di Blasetti. Molti suggerimenti sull'effetto anti-zavattiniano delle strategie poste in essere persino dai famigerati e da tempo riscoperti "mondo movies", anche per questo molto inclini a ricostruire e mistificare i presunti episodi reali filmati, in materia spesso amorosa, li ritroviamo ad esempio nel libro contenente (anche) la sceneggiatura che ha accompagnato a suo tempo l'uscita di *Io amo, tu ami...* sempre di Blasetti, che con il precedente *Europa di notte* ha fatto da capofila al filone sedicente post-zavattiniano. *Io amo, tu ami...*, pur vantando intenti correttivi in senso morale sul versante della rappresentazione dell'amore nel mondo, ostenta propositi «disimpegnati», dichiaratamente «polemici» verso – si legge - «l'atteggiamento amaro, sfiduciato, disfatto di cui trasudano oggi» anche «certo cinema». È ragionevole credere che i "mondo movies", registrando il picco negli anni Sessanta, considerati "reazionari" a torto o a ragione, possano aver veicolato una *reazione* consapevole al neorealismo, sul comune terreno reclamato del film-inchiesta. Complice spesso l'uso della parola "amore" nel titolo, già nei film suddetti coordinati da Zavattini, o in quelli di Gregoretti e Pasolini sempre afferenti al paradigma del film-inchiesta, cioè interessati a parlare volentieri d'altro. Ma tenendo per prudenza la barra diritta sul tema amoroso.

Per quel che riguarda il sottoscritto, rimando per la scheda al sito docenti dell'Università di Macerata: <http://docenti.unimc.it/antongiulio.mancino>, oppure alla pagina di Wikipedia: https://it.wikipedia.org/wiki/Anton_Giulio_Mancino.

++

"Pazze per il matrimonio"? Matrimoni, divorzi e vita familiare sulle pagine di Noi donne (1950-1970)
Elisa Mandelli

Il paper intende analizzare, nei decenni 1950 e 1960, il discorso condotto sulla rivista femminile comunista "Noi donne" a proposito della vita privata e familiare delle star, per indagare come viene messo in relazione a un più ampio modello di famiglia, ritenuto accettabile secondo la morale promossa dalla rivista.

Matrimoni, divorzi, separazioni, rotture e riconciliazioni dei divi occupano un posto tutt'altro che secondario sulle pagine di "Noi donne": negli anni '50, ampio spazio trovano le notizie relative a matrimoni e maternità delle dive, oltre che alla loro vita affettiva e matrimoniale, che vengono tratteggiate inserendole nel solco di forme di famiglia tradizionali e rassicuranti, che non si distanziano dai modelli tipicamente borghesi.

I discorsi su attori e attrici si inquadrano dunque pienamente nel solco della visione comunista della famiglia nucleare come istituzione fondamentale, pur con tutte le contraddizioni di cui si carica nella strutturazione dei rapporti tra i generi (Bellassai, 2000; Casalini, 2010). La figura della donna è ancora strettamente connessa alla dimensione domestica, al ruolo di moglie e madre, ed è a questo modello che vengono ricondotte le narrazioni delle vicende private delle dive, selezionate e presentate *ad hoc*.

Tuttavia con la fine degli anni '50 e in modo più netto nel decennio successivo si fa strada un diverso tipo di narrazione. Cambiano i tipi di relazioni che vengono raccontate: non più solo matrimoni felici, ma anche relazioni extra-coniugali, "irregolari", ma presentate come legittime, per mostrare semmai come trovino proprio nel matrimonio e nella sua indissolubilità un limite e un ostacolo.

I divi e le loro vicende sentimentali (con divorzi e ri-matrimoni in Messico, cambi di nazionalità, convivenze non legalizzate e figli illegittimi) diventano l'emblema – certo estremo e pur sempre non esemplare – dell'inadeguatezza della legislazione sulla famiglia a rendere conto e "contenere" le spinte di quanto realmente accade nel Paese. Non perché i divi siano presentati come modelli da imitare, quanto piuttosto perché essi rappresentano esempi manifesti di una realtà più generalmente diffusa, portando a galla la necessità e l'urgenza di rivedere sul piano legislativo le forme di relazione familiare.

Elisa Mandelli è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi Link Campus University Roma, dove insegna Teoria e tecniche dei nuovi media II. È membro della redazione della rivista "Cinergie" e ha pubblicato saggi in diverse riviste nazionali e internazionali. I suoi interessi di ricerca includono la storia del cinema italiano, i rapporti tra il cinema e le arti visive, l'esposizione delle immagini in movimento negli spazi museali.

++

1976: Rodolfo Sonego e il comune senso del pudore tra perbenismo falsificante e soft-pornografia
Mirco Melanco

L'intenzione è di raccontare come lo sceneggiatore Rodolfo Sonego, attento guardiano della trasformazione dei costumi italiani (al quale, chi scrive, ha dedicato altri saggi su riviste e volumi collettivi – per «Protagonisti», e Marsilio – e una monografia nel 2010 per la Fondazione Ente dello Spettacolo dal titolo “L’anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego”), sia riuscito a lasciare una traccia indelebile del passaggio verso il cambiamento della società civile e delle sue tradizioni comportamentali. Il discorso attraverserà altri film scritti da Sonego, ma verterà in particolare su un film *Il comune senso del pudore* del 1976, una commedia all’italiana del neorealismo sarcastico firmata da Alberto Sordi. Lo scopo è di scoprire come Sonego sia riuscito a lasciare una traccia indelebile del passaggio verso il cambiamento della società civile e, in primis, dei suoi costumi. Si approfondiranno argomenti legati alla definitiva entrata della “parolaccia”, all’assuefazione della pornografia nel cinema, disegnando gli impatti ambientali e gli assiomi della rivoluzione sessantottina che da un livello “culturale”, in seguito alla sua onda lunga divulgativa, ha dato origine a connotazioni evolutive degradanti nel volgo, prima impensabili e poi inedite. Attraverso un’analisi specifica del film citato e di altri scritti da Sonego che riguardano i cambiamenti del gusto sessuale italiano, causati nel feedback “tra la proposta cinematografica e la risposta del pubblico con accettazione dei contenuti, per poi ridiventare testo filmico”, credo si possa approfondire un autore cinematografico di grande spessore intellettuale. Sonego, di sua natura anticonformista, è stato particolarmente dotato un’analisi refrattaria, in presa diretta con quanto avveniva (sul piano linguistico ed etico) nel bel paese, in un momento di grandi cambiamenti socio-culturali.

Mirco Melanco è professore associato di cinema presso l’Università di Padova dove insegna al Dams CINEMA DEL REALE e alla magistrale in produzioni multimediali STORIA E TEORIA DELLA SCENEGGIATURA. È il responsabile scientifico del LABORATORIO PER LA REALIZZAZIONE DI DOCUMENTARI (DAMS, 28 anni di attività accademica ha prodotto oltre 300 documentari realizzati da studenti, dottorandi e specialisti del settore) e del LABORATORIO DI SCENEGGIATURA APPLICATA (Magistrale SPM). Ha pubblicato un’ottantina di saggi sul cinema tra cui quattro monografie e una quinta in fase di pubblicazione (settembre 2019 per Fondazione Ente dello Spettacolo) riguardante il cinema del reale e politica. Come regista di documentari e video-montaggi saggistici sul cinema come fonte di storia (ma non solo), in mostre internazionali e nazionali, ha realizzato una quindicina di documentari e oltre sessanta videoinstallazioni (in maggior parte co-dirette con Gian Piero Brunetta).

++

Visto, si stupri. Sesso e terrore nelle immagini di violenza contro donne nel cinema italiano degli anni Settanta
Giovanni Memola

Nell'Italia della seconda metà degli anni Settanta, sulla scorta di eclatanti fatti di cronaca e dell'impegno profuso dai collettivi femministi, il tema della violenza sulle donne occupò larga parte del dibattito pubblico e politico. Ne fu investito anche il cinema, che proprio in quegli anni faceva della violenza un elemento spesso centrale dell'offerta, con immagini esplicite talvolta scioccanti se comparate con gli attuali standard estetici e narrativi. Nei film italiani, la violenza si presentava tipicamente in stretta prossimità con il sesso, con la violenza contro le donne (spesso sessuale, per l'appunto) a costituire il motivo narrativo saliente nonché più spettacolare di alcuni popolari filoni del tempo -- dal giallo argentiano ai film cosiddetti conventuali e nazisploitation. Il fenomeno seguiva dappresso, per molti versi, quanto già andava registrandosi da alcuni anni nel campo dell'editoria, in particolar modo nelle pubblicazioni a fumetti di genere nero-sexy.

Il presente intervento offrirà una riflessione sul significato culturale che si lega alle immagini di violenza sulle donne espresse dai sopraddetti filoni, supportando l'analisi cinematografica con una ricognizione storica e sociologica circa la violenza contro le donne in Italia, tra pratiche e credenze, diffusione e limiti. Attraverso l'esame di film, tra i vari, diretti da Dario Argento, Sergio Martino, Domenico Paolella e Luigi Batzella, verrà posta l'attenzione su particolari situazioni e dinamiche di violenze e abusi sessuali aventi per vittima le donne, dandone interpretazione interrogando casi e costumi riferiti alla violenza reale.

Giovanni Memola ha conseguito il dottorato in Film Studies nel 2015 presso la Università of Winchester, Regno Unito, con un progetto di ricerca sui film gialli e polizieschi italiani negli anni di piombo. Tra le varie pubblicazioni, in prevalenza sul cinema italiano, ha scritto saggi su Francesco De Robertis, Luigi Zampa, Domenico Paolella, Fernando di Leo. Un suo lavoro di ricerca sul film di educazione sessuale "Helga" (1967), presentato a un precedente convegno del PRIN "Comizi d'amore", è stato utilizzato nella realizzazione di una serie televisiva internazionale sul Sessantotto ("1968mm", 2018). Dopo una fellowship post-dottorale presso la University of Winchester, è attualmente impegnato nella stesura di una sceneggiatura con il contributo del MiBAC, per una fiction televisiva sulla vita del pugile attore Enzo Fiermonte, adattamento di un suo precedente libro.

++

La comicità (de)sessualizzata. Parodia del voyeur nei primi anni Sessanta
Roy Menarini

Nella fitta rete del cinema comico italiano dei primi anni Sessanta, la parodia rappresenta un territorio di grande interesse. Al di là dei confronti testuali tra il film e la sua parodia, emergono altri elementi suggestivi. Per esempio, la parodia – contrariamente a quanto sostenuto da alcuni testi teorici – non sempre rappresenta una trasgressione o uno sberleffo all'autorità morale o al costume istituzionale del momento. Nel caso della parodia italiana non raramente la forma comica erige una sorta di muro di protezione anti-elitaria per lo spettatore di provincia di fronte al ruolo che sta assumendo il cinema d'autore nei confronti dei tabù.

La rappresentazione della sessualità ne è investita direttamente: il confronto tra *La dolce vita*, il ruolo di *la dolce vita* in *Divorzio all'italiana* e *Totò, Peppino e la dolce vita*, ne è un primo esempio. Ma anche *Walter e i suoi cugini* aiuta a capire la direzione. A sua volta, l'erotizzazione del documentario esotico viene presto affrontata da *Totò di notte* (1962) e *Totò sexy* (1962/63). Il modello americano suscita ulteriori riflessioni sul tema del voyeur e della parodia del voyeur, grazie al confronto tra *Psyco* e *Psycosissimo* (1961), senza dimenticare il serbatoio del film a episodi.

Attraverso l'analisi di alcuni dei casi citati, e la lettura dei fenomeni di ricezione e circolazione del cinema cosiddetto di profondità, l'intervento valuterà alcune linee di lavoro: in particolare se sia possibile che la parodia di questi primi anni Sessanta operi in nome dello "spettatore popolare" a più livelli, non ultimo quello di una infantilizzazione dello sguardo erotico e di una ribellione all'erotismo capriccioso, morboso e mondano del cinema metropolitano e d'autore.

++

Allunaggio "morbido", atterraggio "duro". La donna nei cinegiornali di Gualtiero Jacopetti
Alma Mileto

L'intervento si propone di analizzare i cinegiornali di Gualtiero Jacopetti per Angelo Rizzoli — *L'Europeo Ciac* (1956-1959), *Ieri, oggi e domani* (1959-1966) — selezionando i numerosi spezzoni in cui la figura femminile (dalla diva alla donna "di tutti i giorni") è protagonista. In particolare verrà sottolineato il ruolo satirico della voce over sovrapposta alle immagini, spesso dissonante contraltare di una linea visiva fintamente ingenua e neutrale. Jacopetti, nel mirino della censura per le sue opere cinematografiche — *Mondo cane* (1962), *La donna nel mondo* (1963), *Africa addio* (1966) — già negli anni '50 sperimentava arditamente la sua cifra ironica nel formato breve, attirando su di sé ripetuti interventi di critica e operazioni censorie che anticipavano quelle più celebri attuate sui suoi lungometraggi. A partire da una ricerca d'archivio dei filmati (Archivio dell'Istituto Luce) e dei documenti cartacei di revisione ed eventuale censura dei contenuti dei cinegiornali (MIBAC – Direzione Generale del Cinema), si prenderanno in esame i numerosi esempi in cui la questione femminile e più in generale la questione sessuale in Italia affiorano attraverso una voce narrante che si beffa delle rappresentazioni che mostra, dalle sequenze pubbliche (concorsi per "donne ideali", competizioni di danza e di guida, sfilate di moda, educazione sessuale nelle scuole, soubrette che scendono o salgono scalette all'aeroporto) a quelle censurate (sfottò di teste coronate, o il caso della targa stradale di "via delle Zoccolette" frequentata dalle attrici straniere).

Per circoscrivere l'attenzione e il materiale, l'indagine si dedicherà in particolare ai cinegiornali della serie *Ieri, oggi e domani* e, ancora più nello specifico, al biennio '64-'66, di cui si ha a disposizione una più ampia documentazione, scritta e audiovisiva. Oltre agli archivi già citati, verranno consultate le banche dati online di *Cinecensura* e *Italia taglia*, la bibliografia di riferimento su Jacopetti (Luca Martera, Stefano Loparco, Marcello Bussi, Franco Prospero, Stefano Piselli) e le rassegne stampa di Cineriz.

Alma Mileto è dottoranda di ricerca in Musica e Spettacolo presso il Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo della Sapienza Università di Roma. Ha scritto saggi e articoli su riviste e volumi collettanei (tra cui *Fata Morgana*, *Necus*). Ha collaborato con testate come *Costellazioni*, *Amadeus*, *alfabeta2*. Ha co-curato il lemmario del volume IV dell'*Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo* (a cura di A. Bonito Oliva, Mondadori Electa, Milano 2018) e il volume *Dentro/Fuori. Il lavoro dell'immaginazione e le forme del montaggio* (il lavoro culturale, Siena 2017). È stata relatrice a diversi convegni italiani e internazionali. Fa parte della redazione di *Fata Morgana Web*.

++

La ricezione del modello maschile di Walter Chiari nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta
Giulia Muggeo

"Walter Chiari dicci adesso sottovoce perché mai fai impazzire tutte quante le ragazze nelle piazze dove vai. Sei l'atomica che va controcorrente, il diluvio universale dell'amore, quando appari scamiciato e sorridente spezzi mille e mille cuor". Così una canzone del Quartetto Cetra describe e immortalava l'immagine di Walter Chiari negli anni del grande successo dell'attore e conduttore televisivo. Fin dagli esordi nel teatro di varietà del secondo dopoguerra, passando per gli anni della dolce vita romana, per giungere poi al drammatico epilogo del maggio 1970, con l'accusa e l'arresto per spaccio e

detenzione di stupefacenti, la ricezione del fenomeno Chiari è stata sempre accompagnata – e per certi versi minacciata – da precisi *leitmotiv* connessi alla sfera privata del comico.

Oltre ai mai paghi riferimenti alle relazioni sentimentali intrattenute da Walter Chiari nel corso della sua intera carriera, i commentatori dell'epoca si sono spesso soffermati sulla peculiare prestantza fisica e sul fascino ondivago esercitato dal «primo ragazzo della porta accanto dello spettacolo italiano» (M. Porro). Il caso di Chiari permette dunque di ragionare da un lato sulla peculiarità di un nuovo modello maschile che negozia costantemente il proprio fascino in funzione di una naturale e spontanea vena comica, dall'altro lato consente invece di osservare le articolazioni del gusto femminile e la variabilità di quest'ultimo nel corso dei decenni.

A partire da queste premesse l'intervento si propone di analizzare la ricezione del fenomeno Chiari tra l'inizio degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta attraverso lo studio di quotidiani (“Corriere della Sera”), rotocalchi (“Oggi”, “Così”) e riviste specializzate (“Radiocorriere”). Il tentativo sarà quello di mettere in luce le ricorrenze legate alla ricezione del modello maschile di Chiari in relazione a specifici mutamenti storico-sociali e culturali, ma si cercherà anche di dare rilievo ai continui sobbalzi tra gloria e oblio, alle ondivaghe valutazioni e disapprovazioni e, più in generale, al presunto e precoce invecchiamento di questo stesso modello; un modello che «un tempo piaceva a tutte le donne, senza distinzione di classe e di età [ma che oggi], per mille sintomi, non è più di moda» (A. Madeo).

Giulia Muggeo è dottoressa di ricerca e cultrice della materia presso l'Università degli Studi di Torino. Si occupa di figure attoriali intermediali nell'Italia degli anni Cinquanta, di cinema italiano e di divismo televisivo. Ha scritto una monografia dal titolo *Marcello Mastroianni. Echi e riscritture di un attore* (Bonanno, 2017), ha pubblicato alcuni saggi su riviste come “La Valle dell'Eden” e “Bianco & Nero”. È membro del CRAD (Centro Ricerche Attore e Divismo) ed è coordinatrice di redazione de “La Valle dell'Eden”.

++

Divorzio all'italiana (1961) e la genesi del dibattito sul divorzio in Italia **Mariangela Palmieri**

L'Italia approva la legge sul divorzio nel 1970, in deciso ritardo rispetto a molti altri paesi europei. Il tema, in una realtà fortemente influenzata dalla Chiesa cattolica, resta a lungo un tabù. Rompe il silenzio sulla questione il film di Pietro Germi *Divorzio all'italiana* (1961), che attraverso l'ironia pungente della commedia offre spunti di riflessione importanti su alcuni anacronismi del diritto italiano, nonché sull'assenza della legge sul divorzio. La relazione, a partire dai problemi che il film ebbe con la censura, analizza, attraverso la banca dati del progetto “Comizi d'amore”, il dibattito innescato alla sua uscita sulla stampa popolare, divisa tra i fervidi difensori cattolici del matrimonio e coloro che, in nome di una necessaria emancipazione femminile e di uno scongelamento dei diritti, propugnavano l'approvazione di una legge sul divorzio. L'obiettivo della relazione è mostrare come *Divorzio all'italiana*, a inizio degli anni Sessanta, abbia rappresentato la prima “pietra lanciata nello stagno” del dibattito pubblico sulla questione del divorzio. Infatti, al di là di chi pensava (la classe politica e la Chiesa prima di tutto) che il divorzio rappresentasse un tema di scarso interesse pubblico e che gli italiani non fossero maturi per prendere decisioni in merito, la questione era fortemente sentita dall'opinione pubblica. Essa, infatti, polarizzava attorno a sé diverse tematiche cruciali, come le identità di genere, l'emancipazione femminile, la modernizzazione dei costumi, l'incipiente “scristianizzazione”. Nell'ambito dell'emersione pubblica del privato, il divorzio da tabù diventa progressivamente questione di rilevanza sociale, che tocca da vicino la vita di alcuni, ma è potenzialmente interesse di tutti. *Divorzio all'italiana* anticipa tutto questo. Gli esiti del referendum sul divorzio del 1974 lo avrebbero confermato in via definitiva.

Mariangela Palmieri è assegnista di ricerca presso l'Università di Salerno. I suoi interessi di ricerca si concentrano sui rapporti tra la storia contemporanea e le fonti audiovisive. Nelle sue pubblicazioni si è occupata, in particolare, di propaganda audiovisiva comunista e democristiana e della rappresentazione del Mezzogiorno nel documentario italiano del secondo dopoguerra.

++

Lo scandaloso rifiuto della sposa. L'ombra del matrimonio riparatore nel cinema italiano prima e dopo il caso **Franca Viola** **Diletta Pavesi**

Nel 1966 Franca Viola, una sconosciuta adolescente di Alcamo, rifiuta di sposare il malavitoso che l'aveva rapita e violentata. Ignorando una legislazione che ancora assolve lo stupratore con l'ammenda delle nozze, il gesto eclatante di Viola scatenerà una vicenda giornalistica e giudiziaria di rilevanza nazionale. Del resto, quanto l'antico uso del matrimonio riparatore turbi la coscienza italiana non lo testimonia solo la cronaca ma anche la stessa produzione cinematografica. Sfruttato talvolta come occasione di commedia negli anni Cinquanta – pur con eccezioni come Art. 519 codice penale (1952) di Cortese –, quest'arretrato costume sarà pienamente additato per il suo carico di pregiudizio e coercizione nel cinema del Boom economico. Se nel 1964 la furia satirica che Germi scaglia sulla Sicilia di Sedotta e

abbandonata trova in Agnese i primi sintomi di ribellione, il successivo *La ragazza con la pistola* (1968) di Monicelli regala ad Assunta un'ansia di vendetta che soltanto l'incontro con la moderna società britannica trasformerà provvidenzialmente. Fino ad arrivare a *La moglie più bella* (1970) di Damiani, commistione di mélo e mafia movie dove l'esplicito rimando alla ragazza di Alcamo si carica di quell'afflato femminista ormai proiettato sulla vicenda da una parte dell'opinione pubblica. Con concessioni maggiori al dramma che al realismo, Francesca acquista qui tutta la carica ribellistica di una moderna eroina. Dialogando con le trasfigurazioni mediatiche riservate al caso Viola e col dibattito culturale ad esso legato, il mio intervento intende riflettere sulla rappresentazione cinematografica del matrimonio riparatore e soprattutto su quei momenti delle opere citate in cui la convergenza di desiderio, violenza e finzione sociale propria di tale pratica si rende più manifesta sullo schermo. Al contempo particolare attenzione verterà sulla questione dello stardom femminile. Agnese, Assunta e Francesca hanno infatti i volti celebri di Sandrelli, Vitti e Muti e, se lo "scandaloso" rifiuto alle nozze obbligate si è imposto nell'immaginario come segno di un femminile nuovo, questo si deve indubbiamente anche all'influenza giocata dal divismo sui comportamenti del Paese.

Nel 2015 Diletta Pavesi ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Ferrara, dove attualmente svolge incarichi seminariali all'interno degli insegnamenti di Storia del cinema e di Storia e fenomenologia del cinema. Nel 2018 ha pubblicato *Riflessi di stelle. Immagini divistiche nel cinema autoriflessivo hollywoodiano* (Mimesis/UnifeStum Collana del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Ferrara), un volume che, prendendo le mosse dalla tesi dottorale, si concentra sulla rappresentazione dello stardom femminile negli Hollywood on Hollywood movies diretti fra anni Venti e primi anni Sessanta. Negli ultimi anni ha partecipato ai seguenti convegni dedicati al cinema italiano: *Vaghe Stelle: Attrici del/nel cinema italiano*, Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi FAScinA 2017 Università di Sassari, Sassari 5-7 ottobre 2017 (titolo dell'intervento: Non solo la ragazza che James Dean amava: Anna Maria Pierangeli tra Italia e Stati Uniti, tra ingenuità ed esperienza); *Stardom and Performance in Postwar Italian Cinema 1945-54*, Università degli Studi di Torino, Torino 17-18 maggio 2018 (titolo dell'intervento: "I bambini ci guardano": Anna Maria Pierangeli, Gino Leurini e Carlo Delle Piane in *Domani è troppo tardi* (1950) di Léonide Moguy) e Florestano Vancini. Luoghi, temi, passioni di un uomo di cinema, Università di Ferrara, Università di Roma Tor Vergata con Cineteca di Bologna e Comune di Ferrara, Bologna-Ferrara 29-30 novembre 2018 (titolo dell'intervento: "Infamie e splendori: questo è il tempo in cui abbiamo avuto la ventura di vivere": il Rinascimento di Florestano Vancini in *E ridendo l'uccise*).

++

Alberto Cavallone tra divulgazione e avanguardia
Alberto Pezzotta

L'intervento intende proporre una prima sistemazione della figura di Alberto Cavallone (1938-1997), figura finora trascurata in ambito accademico ma interessante in una storia della rappresentazione della sessualità nel cinema italiano. Lo scopo non è una rivalutazione cinefila (quale è stata fatta, per altro meritoriamente, dalla rivista "Nocturno"). L'intervento intende invece indagare i seguenti punti nodali, in un più ampio contesto di storia del cinema e della cultura:

- la "scalata al sesso" nel cinema di Cavallone, dal soft alla pornografia, e la questione della rappresentazione di una sessualità non tradizionale e del punto di vista maschile, da *Le salamandre* (che nel 1969 fu anche un discreto successo) a *Spell - Dolce mattatoio* (1977) e *Blue Movie* (1979)
- il rapporto di divulgazione, emulazione e dipendenza nei confronti del cinema d'autore (*Blow-up*, *Salò*, *Sweet Movie*) all'interno delle logiche commerciali del cinema di profondità;
- la specificità cavalloniana nel rapporto con la cultura francese (Lautréamont, il surrealismo e Georges Bataille) e le sue origini nella cultura *engagé* della Milano degli anni Sessanta;
- l'originalità iconografica della sua opera, tra ambizioni autoriali e necessità di mercato.

Alberto Pezzotta è docente a contratto alla IULM.

++

Gli scandali di una «ninfetta con la frangia lunga». La vita privata di Catherine Spaak nei primi anni Sessanta
Federica Piana

15 dicembre 1963: Catherine Spaak viene fermata dalla polizia per abbandono del tetto coniugale mentre tenta di raggiungere la Francia portando con sé la figlia di otto mesi. Si tratta solo dell'ultimo atto della combattuta storia d'amore tra Spaak e il giovane attore Fabrizio Capucci, iniziata nel 1961 sul set di *La voglia matta* di Luciano Salce. La loro relazione catalizza l'attenzione della stampa per tutti i primi anni Sessanta, diventando un simbolo dei cambiamenti in atto nel rapporto della gioventù con l'istituzione familiare. In questo periodo la vita privata di Spaak è costellata di scandali: la gravidanza a diciassette anni, le nozze contro il volere dei genitori, i flirt con i partner cinematografici e infine la separazione dopo neanche un anno di matrimonio.

Questo intervento si propone di studiare l'immagine divistica di Catherine Spaak nei primi anni Sessanta concentrandosi esclusivamente sugli scandali della sua vita privata raccontati dalle riviste. Nello specifico, intende ricostruire la storia della sua relazione con Capucci attraverso la disamina degli articoli apparsi sulla stampa, in particolare attraverso l'analisi dei testi e delle immagini a lei dedicati raccolti nel database del progetto di ricerca "Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)".

Maria Federica Piana è dottoranda presso l'Università degli Studi di Sassari con un progetto di ricerca incentrato sulla produzione letteraria delle attrici italiane. Ha conseguito la Laurea Magistrale in Lettere, Filologia Moderna e Industria Culturale nell'A.A. 2017/2018 con una tesi intitolata "L'arte del divenire. Alida Valli: il cinema, lo spettacolo, la vita". Ha pubblicato un saggio dedicato alle figure femminili di *Le acrobate* (S. Soldini, 1997) che è stato raccolto in *Genealogie. Studi sulle donne nel cinema italiano* (ETS, 2017) curato da Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi.

++

"Vecchie ma brave": da *Che fine ha fatto Baby Jane?* (1962) a *Feud: Bette and Joan* (2017)

Valentina Re

55 anni separano il film di Robert Aldrich *Che fine ha fatto Baby Jane?* dalla serie antologica che Ryan Murphy ha firmato nel 2017 per FX, *Feud: Bette and Joan*, che del film racconta la lavorazione e l'accoglienza, concentrandosi non solo sul tormentato rapporto tra le due dive ma anche, e forse soprattutto, sulla lotta dolorosa che le due attrici ingaggiano contro una cultura che desessualizza la donna dopo i quarant'anni e contro un sistema industriale – quello hollywoodiano – che non prevede ruoli (se non secondari e fortemente stereotipati) per le attrici più mature.

55 anni: curiosamente, quasi esattamente l'età (54 anni) che avevano Joan Crawford e Bette Davis all'epoca di *Che fine ha fatto Baby Jane?*. Nel 2017, Jessica Lange e Susan Sarandon ne interpretano il ruolo rispettivamente all'età di 68 e 71 anni, e il confronto tra le due produzioni e la rispettiva ricezione nella cultura italiana offre un'occasione importante per riflettere su come si è modificato, nel contesto nazionale, il rapporto tra aging, industria dell'audiovisivo, identità femminile, e dimensione della sessualità

Valentina Re è professore ordinario in Cinema, fotografia e televisione presso l'Università degli Studi Link Campus University, dove insegna Teoria e tecnica dei media digitali. Coordina attualmente un'unità del progetto di ricerca nazionale (Prin 2015) "Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)" (2017-2020) e il work package "project dissemination and communication" all'interno del progetto di ricerca internazionale "DETECT. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives" - H2020-SC6-CULT-COOP-2016-2017 (Understanding Europe - Promoting the European public and cultural space) (2018-2021). Dopo aver conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università di Bologna, dal 2019 al 2014 è stata ricercatrice presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. È senior editor della rivista internazionale *Cinéma & Cie*, editor della rivista *Cinergie* e co-editor della collana "Narrazioni seriali".

++

Modelli maschili, divismo e sessualizzazione nell'editoria erotica italiana: il caso di *Playmen*

Gabriele Rigola

Il presente intervento si propone di indagare alcuni aspetti della stampa periodica maschile tra i tardi anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, nel più generale scenario di rielaborazione e cambiamento dei ruoli di genere nella società italiana dell'epoca. La grande diffusione e popolarità di mensili e settimanali esclusivamente dedicati al genere maschile, sia di attualità (*Lui, Tab*), moda (*Linea uomo, L'Uomo Vogue*), o esplicitamente erotici (*Playboy, Penthouse, Il King, Men, Executive*), dimostra la necessità dell'editoria popolare di rappresentare le problematiche dell'universo maschile tanto quanto quello femminile, già ampiamente protagonista dei rotocalchi fin dagli anni Cinquanta. Nello specifico l'intervento si propone di studiare alcuni aspetti delle strategie di discorsivizzazione della sessualità e dei ruoli di genere del mensile *Playmen* attraverso il cinema, dopo il lavoro completo di spoglio e catalogazione del periodico (dal 1967 al 1978) compiuto all'interno del progetto PRIN "Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)". In particolare l'intervento vorrebbe studiare le questioni inerenti l'identità virile, i modelli di mascolinità e i cambiamenti del maschile sul periodico attraverso i riferimenti a modelli di comportamento, stili di vita, modifiche nella sfera della sessualità. Accanto ai servizi sui divi, alle interviste, alle inchieste sui temi socio-culturali dell'epoca, si presterà particolare attenzione alle rubriche dedicate alla posta dei lettori, e a peculiari forme di articolazione del divismo maschile che ridiscutono i caratteri della nudità e della corporeità. L'intervento si propone di coniugare un approccio analitico e di spoglio editoriale ad una prospettiva di storia culturale, inserendo le riviste all'interno dei discorsi sociali che si sviluppano nel contesto italiano, e leggendole come espressione di alcuni tratti dell'identità maschile dell'epoca.

Gabriele Rigola è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi eCampus all'interno del Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale "Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)". Insegna Critica

cinematografica e Storia del cinema popolare presso l'Università di Torino, e Storia, forme e modelli della sceneggiatura cinematografica presso l'Università di Genova. Le sue ricerche si concentrano sulla storia del cinema italiano, l'analisi del film, la storia sociale e culturale del cinema, la storia dell'attore cinematografico e della recitazione. È autore di numerosi saggi in volumi collettanei e riviste scientifiche, membro del CRAD (Centro Ricerche Attore e Divismo) e redattore della rivista *La Valle dell'Eden* dell'Università di Torino. Ha curato il libro *Elio Petri, uomo di cinema. Impegno, spettacolo, industria culturale* (Bonanno, 2015), ed è autore del libro *Una storia moderna: Ugo Tognazzi. Cinema, cultura e società italiana* (Kaplan, 2018).

++

“Una donna dongiovanni”. Deformazioni grottesche del corpo erotico di Sandra Milo nel cinema italiano dei primi anni Sessanta

Angela Bianca Saponari

Agli inizi degli anni Sessanta, con il consolidarsi della stagione della “commedia all’italiana”, si afferma nel nostro cinema una tradizione grottesca che non solo si esprime attraverso l’introduzione di maschere comiche caratterizzate dal travestimento, dall’annullamento della coincidenza con se stessi, dalla sospensione dell’identità, ma che assume una valenza lugubre, di dissimulazione e inganno. E’ quella che Michail Bachtin ha definito categoria del “grottesco gotico” di derivazione romantica, in cui il corpo è sottoposto ad un processo di esagerazione e ad una trasformazione iperbolica, che sconfinava nella deformazione.

Molto spesso si è posto l’accento sulla rappresentazione di tipi maschili grotteschi nel cinema italiano di quegli anni, che hanno contribuito alla rappresentazione del malessere di una società popolata da individui deboli. Con questo intervento si propone l’analisi di una maschera tragica femminile, quella incarnata da Sandra Milo, la cui immagine grottesca, nei film interpretati nei primi anni Sessanta, si fa dissacrante testimone di un mondo alla rovescia in cui le gerarchie sessuali vengono capovolte e le regole sociali contraddette. Contestualmente, attraverso l’erotizzazione del suo corpo d’attrice, emergono desideri primordiali e pulsioni sessuali in netto contrasto con le convenzioni sociali e la morale pubblica, ma che sono, tuttavia, del tutto lontani da ogni forma di emancipazione.

Deformazioni e parodie, smorfie e caricature, caratterizzano molti dei personaggi interpretati dall’attrice, costretta dai suoi ruoli ad indossare la “maschera del dongiovanni”, a partire dalla costruzione fisica dei suoi personaggi nel cinema di Pietrangeli, per giungere alla affermazione del modello identitario fortemente erotizzato nella dimensione carnevalesca dell’universo cinematografico di Fellini, cui la Milo appartiene indiscutibilmente.

Il processo di formalizzazione della attrice come diva italiana, dunque, sembra essersi affermato nella condizione di chi resistendo al superamento del paradigma delle maggiorate, ha ecceduto quel modello, restando imbrigliata nelle maglie della sua costruzione divistica sessualizzata, mentre il cinema andava affidando il racconto delle dinamiche di genere alle nuove eteree figure femminili della modernità.

Angela Bianca Saponari insegna “Cinema e Industria Culturale” e “Grammatica del film” presso l’Università “Aldo Moro” di Bari. La sua ricerca è principalmente incentrata sulla storia del cinema italiano e sul rapporto tra cinema e altre arti: in particolare, i suoi interessi includono l’adattamento, l’intertestualità e le forme interculturali. Altri interessi di studio sono: i processi dell’industria dei media, la ricerca di archivio e il rapporto tra il cinema e i suoi paratesti. Ha pubblicato diversi saggi in riviste e libri vari. È autrice dei volumi *Il cinema di Leonardo Sciascia. Luci e immagini di una vita* (2010) e *Il corpo esiliato. Cinema italiano della migrazione* (2012). È stata pubblicata nel 2017 la monografia *Il desiderio del cinema. Ferdinando Maria Poggioli*. È redattrice della rivista *Cinergie* e collabora a progetti di Apulia Film Commission.

++

Scandalosa Maria. La rivoluzione sessuale di Maria Schneider tra cinema e carta stampata

Alberto Scandola

“L’icona degli anni settanta”, “L’enfant perdue du cinéma”, ma soprattutto «La donna dell’Ultimo Tango»: queste sono le etichette incollate più frequentemente a uno dei corpi al contempo più trasgressivi e meno *nudi* di un decennio, gli anni settanta, che vede trionfare anche sul fronte della moda un nuovo canone di bellezza femminile: l’onda lunga della rivoluzione Bardot – non a caso madrina degli esordi della giovane Maria – sfocia nella costruzione di una tipologia femminile dove la trasgressione nasce innanzitutto nel rifiuto dei codici imposti dalla necessità di soddisfare il piacere visivo maschile. Il ruolo di *Ultimo tango a Parigi* ha indubbiamente condizionato la *persona* dell’attrice, chiamata successivamente a incarnare – in quanto dispositivo di sguardo sociale - le istanze di ribellione della meglio gioventù post-sessantottina: dall’amore libero (*Io sono mia*, *Cari genitori*, *Una donna come Eva*) alla rivoluzione proletaria (*Cercasi Gesù*). In questo intervento mi propongo di analizzare non solo le tipologie di messa in scena di questo corpo, ma anche l’immagine mediatica costruita dalla stampa italiana, sempre attenta a raccontare le scandalose gesta di un’«antidiva selvaggia», simile – scrisse il «Corriere della Sera» – a Juliette Loursange, eroina depravata del Marchese de Sade.

Alberto Scandola è professore associato di Storia e critica del cinema presso l'Università di Verona. Si occupa prevalentemente di cinema moderno e contemporaneo con particolare attenzione alle questioni della recitazione e del divismo. Dirige, assieme a Giulia Carluccio, la collana *Actors Studio* per Kaplan. Tra le sue monografie: *Marco Ferreri* (2004), *Ingmar Bergman. Il posto delle fragole* (2008), *Ornella Muti* (2009), *L'immagine e il nulla: l'ultimo Godard* (2014) e *Greed* (2017).

++

La censura della danza nel cinema italiano degli anni Cinquanta

Elisa Uffreduzzi

Amori di mezzo secolo (1954), film dalla regia corale, si snoda attraverso cinque episodi. Il terzo (diretto da Mario Chiari), è ambientato durante il ventennio fascista, alla vigilia della Marcia su Roma. Alberto Sordi vi interpreta un giovane squadrista che lascia il paese natio e la fidanzata Susanna (Silvana Pampanini), per prendere parte all'evento. A Roma Alberto conduce una vita dissoluta, dimenticando ben presto la fidanzata tra le ballerine dei *tabarin* alla moda.

Susanna lo raggiunge e – complice un cambio di look – lo seduce fingendosi una provocante entraineuse. È in questa veste che viene notata e scritturata per un film, quale interprete di Salomè, protagonista della celebre danza dei sette veli. Tra le altre, anche questa scena – e segnatamente la danza che vediamo attraverso la rappresentazione metalinguistica sullo schermo – fu “vittima” della censura amministrativa del periodo. Il film infatti in prima istanza ottenne il visto di censura con divieto di visione ai minori di sedici anni, mentre la seconda edizione, a più di vent'anni di distanza, fu presentata con tagli proprio inerenti alla citata scena di danza, evidentemente allo scopo di eliminare il divieto di visione ai minori.

Attraverso l'analisi filmica e coreografica dei fotogrammi superstiti di quella scena; del dibattito sulla censura nella stampa coeva e mediante il confronto con altri casi di censura della danza in film dello stesso periodo (si pensi ad esempio a quella implicita, presente in *Mambo*, 1954, di Robert Rossen), questo intervento propone un'indagine sulle ragioni e i modi della censura amministrativa sulla danza nel cinema italiano della metà degli anni cinquanta. La letteratura relativa alla censura cinematografica in Italia nel periodo di riferimento sarà utile a contestualizzare il caso di studio proposto, alla luce dello Stato dell'arte sulla materia.

Elisa Uffreduzzi, PhD (Università degli Studi di Roma Tor Vergata) si occupa di danza nel cinema. Tra le sue pubblicazioni figurano il libro *La danza nel cinema muto italiano* (Aracne, 2017) e *Mambo and Maggiorate: Italian Female Stardom in the 1950s* (Palgrave Macmillan, 2017).

Uffreduzzi lavora attualmente a Cinecensura.com, il progetto speciale del MiBAC in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia, finalizzato alla digitalizzazione di documenti e tagli video, relativi alla censura cinematografica italiana.

++

Corpi arenati: dal “caso Montesi” a La dolce vita, note su eros e thanatos nella condizione balneare tra cinema e cultura visuale

Christian Uva

L'intervento si concentrerà su una serie di frammenti di opere cinematografiche italiane, ma anche su alcune paradigmatiche fotografie di cronaca, che tra gli anni '50 e '60 hanno posto al centro dell'attenzione il topos del *corpo spiaggiato* quale elemento perturbante capace di suggerire, insieme, una forte carica sensuale ma anche un'inquietante immagine di morte.

Punto di riferimento principale sarà il “caso Montesi”, la sua configurazione visuale (rappresentata soprattutto dalle immagini fotografiche pubblicate all'epoca dai principali quotidiani e periodici) e la sua ricaduta sul piano dell'immaginario pubblico. In tale occasione la spiaggia di Torvajonica, sulla quale l'11 aprile del 1953 viene ritrovato il corpo della ragazza morta dopo aver probabilmente partecipato a un'orgia in una vicina tenuta, diventa immediatamente l'*arena* del primo delitto mediatico della storia repubblicana e un tragico topos dell'intero immaginario nazionale, laddove quel luogo sabbioso agli estremi margini della tentacolare sede del potere politico sembra condensare pienamente la morbosità di chi vi proietta i retroscena più sordidi e, insieme, la pietà nei confronti della povera ragazza vittima di un gioco di potenti.

Si guarderà così, oltre che ai molteplici progetti filmici (mai però realizzati) incentrati su tale vicenda, alle opere cinematografiche influenzate da tale evento ora sul piano della loro ricezione, ora su quello dell'ispirazione e della rappresentazione.

Quanto al primo fronte, si prenderà in considerazione un film come *La spiaggia* (1954) di Alberto Lattuada, che proprio in un orizzonte balneare colloca la “scandalosa” vicenda della prostituta in vacanza con la propria figlia. Quale “metafora dell'Italia di allora. Con tanti personaggi, più o meno negativi, che erano in fondo i cittadini di un paese alle soglie del boom economico” (Sonego), tale opera, colpita duramente dalla censura, diventa di fatto il simbolo dell'«incontestabile riprova delle degenerazioni della classe dominante» (Prono), ossia di quella Democrazia Cristiana che solo un anno prima

è stata appunto travolta dallo scandalo politico-sessuale nel quale è risultato implicato lo stesso Piero Piccioni (figlio dell'allora vicepresidente del Consiglio) autore, con lo pseudonimo di Piero Morgan, delle musiche del film.

Rispetto al secondo fronte, ci si soffermerà invece su due opere del decennio successivo come *La dolce vita* (1960) e *Io la conoscevo bene* (1965). Se in quest'ultimo caso la tragica vicenda di Wilma Montesi entra in gioco in quanto, secondo Tullio Kezich, ispirazione originaria del film di Antonio Pietrangeli (da non dimenticare del resto che la pellicola si apre proprio sul corpo femminile di Stefania Sandrelli "spiaggiato" sensualmente su un arenile...), è senz'altro l'opera di Federico Fellini a risultare maggiormente intrisa di riferimenti più o meno diretti a tale caso. Questo perlomeno è quanto messo in luce da Karen Pinkus e da Stephen Gundle che proprio in una delle creature *arenate* più famose della storia del cinema – il mostro marino del finale – ravvisano un rimando al cadavere della giovane ventunenne romana: presenza, insieme, imbarazzante e perturbante in quanto simbolo di un'intera società in stato di decomposizione...

Christian Uva è professore associato presso il DAMS dell'Università Roma Tre. Ha scritto numerosi saggi per volumi collettanei e per riviste italiane e internazionali sui rapporti tra il cinema italiano, la storia e la politica e sul regime scopico connesso all'avvento delle tecnologie digitali. Ha pubblicato, tra gli altri, i volumi *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano* (2007), *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica* (2009), *Cinema digitale. Teorie e pratiche* (2012), *Sergio Leone. Il cinema come favola politica* (2013).

++

Corpi e pelle in copertina: dal bikini alla tuta spaziale

Paola Valentini

La trasformazione delle forme di rappresentazione della sessualità ha sicuramente nel bikini una delle sue icone, come dimostra anche la forte attenzione data al costume da bagno che emerge in un numero elevato di voci del database. Il cinema balneare tuttavia non coglie realmente questo aspetto sovrastandone quando non azzerandone l'aspetto di rappresentazione e formale in una soverchiante dimensione narrativa e morale del fenomeno. Il bikini come vero e proprio statement of female sexuality affiora piuttosto nella particolare rilettura del mito della pin up offerto dall'illustrazione popolare nelle sue interazioni con il cinema di genere italiano in particolare tra gli anni Cinquanta e i primi anni Settanta. L'intervento focalizzerà la propria attenzione sulle copertine e le illustrazioni interne di alcuni noti illustratori, da Kurt Caesar a Carlo Jacono fino alle prime prove di Alessandro Biffignandi, analizzando l'interazione con il cinema popolare in particolare giallo e fantascientifico nazionale e il dialogo con modelli iconografici statunitensi e indagando le forme particolari di contenimento e tensione della carnalità del corpo femminile.

Paola Valentini è professore associato presso l'Università di Firenze dove insegna Storia della radio e della televisione, Storia del cinema e Teoria e Analisi del linguaggio cinetelevisivo. La sua ricerca verte in particolare sulla storia della radio e della televisione italiana, ponendo attenzione all'analisi culturale, storica e testuale dei programmi radiofonici e televisivi con particolare riguardo per l'area dell'entertainment. Nell'ambito della storia del cinema, lavora sul suono e la voce filmica e sulle interazioni create dal sonoro tra cinema, radio, televisione e industria discografica, nonché sui generi popolari (in particolare nel cinema italiano tra gli anni '30 e '70) con particolare attenzione alle dinamiche tra tecnologia e cultura visuale. Tra le sue monografie *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche* (Marsilio, 2006), *Presenze sonore. Il passaggio al cinema sonoro in Italia tra cinema e radio* (Le Lettere, 2007) e *Televisione e gioco. Quiz e società italiana* (Archetipo, 2013). Ha curato insieme a Federico Pierotti e Federico Vitella, il volume *Cinema italiano: tecniche e pratiche*, (Quaderni del CSCI, 2017) e con Luca Mazzei il volume *Giallo italiano* (Bianco e Nero, n. 587, 2017).

++

I conservatori e la censura. Focus su Indro Montanelli

Rinaldo Vignati

Come si legge nella voce che gli dedica il *FilmLexicon* del 1961, Indro Montanelli ha spesso guardato il cinema con "occhio di moralista". Per questo nei suoi articoli sull'argomento (frequenti soprattutto tra gli anni '50 e '60) ha spesso criticato, oltre alla mancanza di rigore economico e organizzativo dell'ambiente del cinema italiano, la volgarità dei film prodotti in Italia. In questa accusa convergevano vari bersagli polemici (dal neorealismo che, a suo dire, avrebbe favorito la rappresentazione degli aspetti più sordidi della realtà, ai gusti "plebei" del pubblico – in un articolo dice di osservare gli spettatori in sala e di percepire in loro un "filino di bava" di fronte alle scene osé). In queste prese di posizioni si riconosce in Montanelli una tipica voce dell'area politico-culturale del conservatorismo. In materia di censura, però, il giornalista di Fucecchio ha sempre affermato una posizione liberale, contraria ad interventi dello Stato che limitassero la libertà espressiva.

La relazione si propone di esaminare i numerosi interventi che, nel corso della sua lunga carriera giornalistica, Montanelli ha dedicato al tema della censura (il periodo esaminato va dalla metà degli anni '40 alla metà degli anni '70, con articoli che, oltre a prese di posizioni generali, riguardano anche alcuni celebri casi, come quello relativo a *I racconti di Canterbury* e a *Ultimo tango a Parigi*). Verrà così messo in luce come, nel corso del tempo, al mutare del contesto e dei

propri orientamenti, il giornalista abbia articolato e conciliato la posizione liberale contraria alla censura e l'atteggiamento moralistico-conservatore di fronte alla volgarità e alla "pornografia".

Rinaldo Vignati Attualmente svolge attività di ricerca presso l'Università di Bologna e collaboro con l'Istituto Cattaneo di Bologna ed è stato docente a contratto di materie politologiche all'Università di Milano, all'Università di Milano Bicocca e all'Università di Modena e Reggio Emilia. Ha scritto numerosi contributi in volumi collettanei (*Il partito di Grillo*, a cura di Corbetta e Gualmini, Il mulino, 2013, *Come cambia il partito di Grillo*, a c. di Corbetta, Il mulino, 2017, ecc.) e in riviste ("Polis", "Rivista italiana di politiche pubbliche", "South European society & politics", "The International spectator", "Journal of modern Italian studies", ecc.). Ha curato numeri monografici dei "Quaderni di sociologia" e dei "Quaderni dell'osservatorio elettorale" e, in collaborazione, i volumi *La prova del No. Il sistema politico italiano dopo il referendum costituzionale* (Rubbettino, 2017), *Il vicolo cieco. Le elezioni del 4 marzo 2018* (Il Mulino, 2018) e due ebook dell'Istituto Cattaneo. Svolge inoltre attività di critico e storico del cinema, con particolare interesse per il lavoro degli sceneggiatori. Dal 2011 scrivo regolarmente per "Cineforum". Collaboro anche con "Blow up", "Nocturno" e "Cabiria – Studi di cinema". Ho scritto inoltre per "Cinecritica", "L'Avventura" e per vari siti specializzati. Ho pubblicato un saggio sulla storia del cinema d'animazione argentino incluso nel volume G. Bendazzi, *Primo due volte. Quirino Cristiani e il cinema d'animazione* (Le Mani, Genova, 2017).

++

Media morality. Il discorso divistico moralizzante della stampa popolare italiana degli anni Cinquanta
Federico Vitella

Il presente intervento intende studiare i discorsi divistici (*star-discourse*) che tematizzano la sessualità degli attori nella stampa a rotocalco italiana degli anni Cinquanta. I discorsi sulla vita privata degli attori veicolati dalla pubblicistica nazionale a grande diffusione sono decisivi per la costruzione sociale dello statuto del divo cinematografico (*stardom*), nonché, più specificamente, per lo schizzo di una determinata immagine divistica (*star persona*). Infatti, in un sistema dei media tradizionalmente povero di *fanmagazine* come quello italiano, è proprio la stampa illustrata generalista a svolgere la più efficace funzione di ordine promozionale (*star-building*). In linea con i più recenti sviluppi degli *star studies*, ciò che più mi interessa è però l'*autonomia* dei frammenti discorsivi dalle immagini divistiche che li veicolano. Intendo sostanzialmente ribaltare l'assunto basilare dell'ermeneutica tradizionale che collaziona i discorsi per arrivare all'immagine divistica della star-come-celebrità (*star-as-celebrity*), e decostruire l'immagine divistica (*star text*) per sciogliere i discorsi, contestualizzarli e interpretarli in tutta la loro pregnanza socio-culturale. Muove la ricerca l'ipotesi che i discorsi divistici della pubblicistica generalista a grande diffusione degli anni Cinquanta, veicolando storie di vita improntate a domesticità, coniugalità e genitorialità, siano funzionali, nell'animato quadro ideologico della neonata Repubblica, alla conservazione della morale corrente di ispirazione cristiana. Prendendo spunto dall'etichetta interpretativa di area sociologica *media scandal*, è ciò che direi *media morality*.

Federico Vitella è professore associato presso l'Università di Messina, dove insegna Storia del cinema e Teorie del cinema. Le sue ricerche concernono la storia culturale del cinema italiano, con particolare attenzione per i modi di produzione, la genetica testuale e il divismo. Il suo ultimo volume, di argomento storico-tecnologico, premio Limina 2018, è *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen* (ETS, 2018).

++

From Brussels to Rome: Belgian-Italian sexploitation co-productions in the 1970s
Gertjan Willems

Within the history of Italian-Belgian film relations, the early 1970s was the most productive period in terms of co-productions. This can partly be explained by a co-production agreement between the Belgian and Italian governments, which existed since 1961 and was renewed in 1970. When taking a closer look at the 12 Italian-Belgian co-productions from the period 1971-1975, a number that is particularly remarkable given the fact that Belgium in those years only had an annual production of ±20 feature films per year (minority co-productions included), it turns out that 8 of these co-productions are sexploitation films. Being in line with a broader international film trend, these films are part of Belgium's golden age of the blue movie (1968-1975). This is a difficult study object for several reasons: the films were shown in a parallel circuit of erotic film theaters, they attracted little press coverage nor was there much publicity, its cast and crew often operated under a variety of pseudonyms, and several films are lost. As such, by focusing upon its strand of co-productions with Italy, this paper provides the first exploratory study of Belgian sexploitation cinema. It is shown that this production was much more diverse than often assumed, ranging from straightforward sexploitation films made cheap with little aesthetic considerations (*Je suis une call girl/Amanda ovvero avventure erotiche di una ragazza squillo*, 1973), to sexploitation parodies (*Au service du diable/La terrificante notte del demonio*, 1972), to a Georges Bataille adaptation (*Histoire de l'oeil/Simona*, 1973) and to ambitious films balancing between exploitation and art films (*Les lèvres rouges/Vestala di Satana*, 1971). Drawing upon original archival research, including material from the Comizi d'Amore

Database, and textual film analysis, the paper offers an exploratory examination of the production and reception context of the films as well as their textual dimensions.

Gertjan Willems is assistant professor at the University of Antwerp, affiliated to the Research Center for Visual Poetics (dept. of Literature) and the Visual and Digital Cultures Research Center (dept. of Communication Sciences). He is also Postdoctoral Fellow of the Research Foundation - Flanders (FWO) at the Centre for Cinema and Media Studies at Ghent University. Since 2016, he is chair of the Film Studies section of ECREA (European Communication Research and Education Association). Willems has particular research expertise in Belgian and Dutch film history, film adaptations and remakes, film policy, and the relation between media and nation-building.

++

“Cattivo come adesso non lo sono stato mai”. La mascolinità “regressiva” di Adriano Celentano nell’Italia del lungo Sessantotto
Federico Zecca

Come osservato da Stephen Gundle, Adriano Celentano occupa “una posizione unica nella cultura popolare italiana” (2006: 369), sia per la straordinaria longevità della sua carriera artistica (oltre sessant’anni) che per l’assoluta centralità economica della sua figura nell’industria dei media nostrana. Ricollegandosi direttamente a un intervento introduttivo su Celentano tenuto durante il workshop di apertura del progetto di ricerca PRIN 2015 “Comizi d’amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948 – 1978)”, la presente proposta intende cominciare ad approfondire l’analisi dei “significati e delle emozioni” (Dyer 1998: 3) incarnati storicamente nell’immagine del cantante e attore milanese. Tre sono i presupposti metodologici di questa indagine. Il primo è che l’immagine di Celentano sia caratterizzata da una forte “polisemia strutturata” (Dyer 1998: 63), assumendo (e assommando) al suo interno diverse isotopie discorsive che tendono a rafforzarsi a vicenda. Il secondo è che tale immagine di sviluppi su una dimensione cronologica, modificandosi nel tempo sia in rapporto a trasformazioni “intrinseche” alla biografia di Celentano sia in risposta all’evoluzione storico-sociale del contesto italiano. Il terzo è che l’immagine celentaniana sia costruita attraverso (e all’incrocio) di un’ampia gamma di testi medialità (brani musicali, articoli giornalistici, film, paratesti promozionali, programmi televisivi, ecc.), ognuno dei quali coopera in forme e modi diversi alla sua struttura polisemica.

A partire da tali premesse generali, questo intervento si concentrerà sulla “svolta maschilista” che, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta – cioè all’inizio di quello che Marco Boato ha chiamato il “lungo Sessantotto” italiano (2018) –, ridefinisce la persona pubblica di Celentano, in aperta risposta sia alla nascita del movimento femminista che alla dilagante “rivoluzione” neo-capitalista. In questo periodo, l’immagine del cantante comincia infatti a veicolare un modello di mascolinità “regressiva” e neo-patriarcale, che si contrappone in modo diretto alla figura del maschio socialmente “riformato” (Bellassai 2004) o sessualmente “impotente” (Manzoli 2012) diffusa nel contesto sociale e mediale italiano di quegli anni. Più precisamente, la mascolinità di Celentano sembra fondarsi sull’intreccio di tre principali isotopie discorsive, che emergono con chiarezza nei servizi dedicati al cantante dalla stampa popolare e dai rotocalchi dell’epoca: il “primitivismo” culturale, il conservatorismo politico e la possanza fisica. Particolare attenzione verrà dedicata inoltre al fatto che la svolta maschilista di Celentano appare strettamente legata a un contestuale processo di sessualizzazione/erotizzazione del suo corpo, che trasforma il cantante e attore milanese in una sorta di “new lad” (Gill 2003; Edward 2006) italiano ante litteram.

Federico Zecca è Professore Associato presso l’Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, dove insegna Storia del cinema e Analisi del Film. È caporedattore di “Cinergie: Il cinema e le altre arti”, editor di “Cinéma & CIE: International Film Studies Journal”, redattore de “L’avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes” e membro del comitato di redazione di “Emerging Series”. È inoltre membro del comitato scientifico del FilmForum di Udine/Gorizia, direttore della collana Media/Eros per i tipi di Mimesis e direttore della collana Cinema, media e Studi culturali per i tipi di Meltemi. I suoi principali interessi di ricerca vertono sull’intertestualità e l’intermedialità cinematografica, la convergenza dei media, il rapporto cinema-fumetto, il cinema popolare italiano, i gender e cultural studies e gli studi su cinema erotico e pornografia. Ha recentemente co-curato un numero speciale di “Cinéma & CIE” intitolato *Reinventing Mao: Maoisms and National Cinemas*.