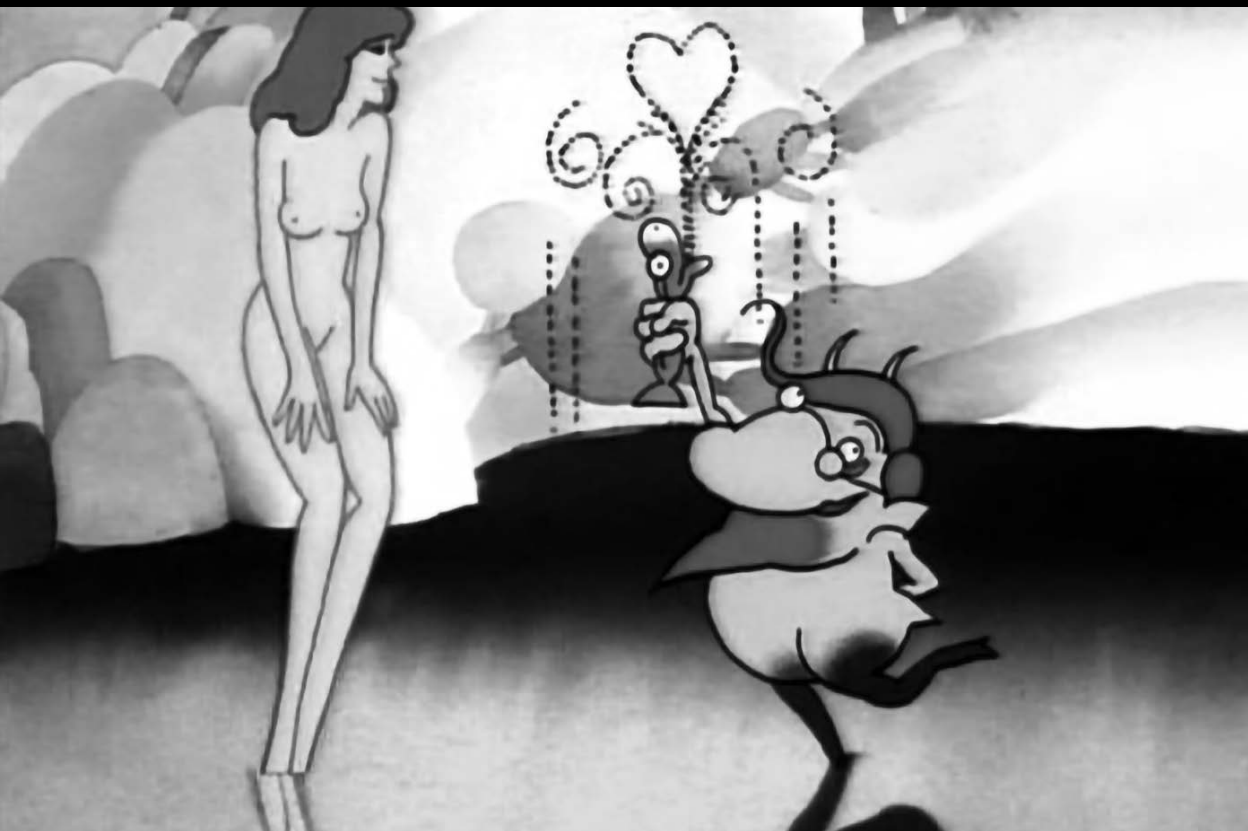


MARCO BELLANO

"Non è abbastanza porno". Erotismo e animazione in Italia



¹ Come quella riportata in Valerio Sbravatti, *Allegro non troppo. Vedere la musica e ascoltare i disegni*, Il glifo, Roma 2015, p. 106.

² Cfr. Giannalberto Bendazzi, *Animazione. Una storia globale*, vol. 1, UTET, Milano 2017, p. 452.

³ Cfr. Mauro Giori, «Quando l'animazione italiana tentò la via del porno. Intorno a *Il nano e la strega* di Gibba e Libratti», «Cabiria», n. 178, 2014, p. 21.

⁴ Giannalberto Bendazzi, *Animazione. Una storia globale*, cit., p. 452.

⁵ Giori riporta che *Eroicomicon* fu elaborato sia come film, sia come serie in tredici episodi. Cfr. Mauro Giori, *op. cit.*, p. 31, nota 15.

⁶ Per esempio in Renato Venturelli, «Intervista a Gibba», 2011, www.filmloc.it (ultimo accesso: 27 agosto 2022). Anche in Gibba, *Diario. Un uomo di grande insuccesso*, Edizioni Città di Alassio, Alassio 2008, p. 149.

“Non è abbastanza porno” fu la singolare risposta che Bruno Bozzetto ricevette quando tentò, senza successo, di proporre la distribuzione del suo lungometraggio *Allegro non troppo* (1976), alla Cineriz di Roma, che già si era occupata di portare nelle sale italiane i suoi due precedenti film, *West & Soda* (1965) e *Vip – Mio fratello superuomo* (1968). La battuta, ricordata da Bozzetto in varie interviste,¹ è indicativa degli stereotipi che, negli anni '70, esistevano nei confronti del consumo di animazione da parte di un pubblico adulto. Si credeva che i primi destinatari del prodotto animato fossero le famiglie, come implicato nel dominante modello Disney; qualunque scostamento da tale norma richiedeva allora l'esibizione di una devianza, per segnalare senza ombra di dubbio la qualità “matura” di quell'animazione. A corollario di tale atteggiamento, si credeva d'altra parte che un “cartone animato” non avrebbe certo potuto suscitare l'interesse di un adulto, a meno di non introdurre evidenti attrazioni provenienti da repertori come quelli della violenza e, naturalmente, del sesso. Pregiudizi di questo tipo esistono ancora: si veda la scelta di distribuire il film *Yaya e Lennie – The Walking Liberty* (2021) di Alessandro Rak, Ciro Priello e Fabiola Balestriere, quasi esclusivamente nel primo pomeriggio, in orari frequentati da famiglie con bambini in età prescolare: si tratta tuttavia di un grave equivoco, perché la pellicola, pur non essendo di genere erotico o pornografico, presenta tuttavia tematiche e situazioni dai toni forti, nonché una delle rare rappresentazioni di un rapporto sessuale in un lungometraggio animato italiano. A partire da queste constatazioni, si vuole offrire qui una panoramica informativa sulla presenza di erotismo e pornografia nell'animazione italiana; una presenza che è stata sempre elusiva ma comunque non insignificante, anche perché dovuta ad alcuni degli animatori e registi più importanti della Penisola.

L'itinerario parte proprio dagli anni '70. Il collegamento immediato tra pornografia e animazione “per adulti”, infatti, si consolidò in quel decennio grazie al successo di *Fritz the Cat* (*Fritz il gatto*, 1972) di Ralph Bakshi, trasposizione libera e goliardicamente politica dell'omonimo fumetto underground di Robert Crumb. Distribuito in Italia con due diversi doppiaggi tra 1972 e 1973, *Fritz il gatto* mostrò a livello internazionale l'esistenza di un mercato per lungometraggi animati “vietati ai minori”: il film incassò più di trenta milioni di dollari a fronte di un solo milione di costo.² In Italia, il film guadagnò 330 milioni di lire:³ si fece allora strada l'idea che quella di Fritz fosse una formula vincente, e si tentò dunque di riapplicarla. Del resto, l'animazione di Bakshi era molto meno rifinita e tecnicamente complessa di quella Disney, che in Italia, a quel punto, si era ormai rinunciata a imitare; lo stile “senza controllo e spesso grossolano”⁴ di *Fritz il gatto* appariva decisamente più accessibile. Su questa scia venne in essere *Il nano e la strega* (1975), primo (e ultimo) lungometraggio animato italiano d'argomento esclusivamente erotico. Il progetto si mosse a partire da idee di Gibba (Francesco Maurizio Guido), elaborate nel 1971 per un'animazione⁵ comica ambientata nell'antica Roma, *Eroicomicon*, e poi adattate a una trama scollacciata collocata in un medioevo immaginario. Gibba, noto soprattutto per il suo tentativo di Neorealismo animato attuato nel cortometraggio *L'ultimo sciucià* (1948), prese ripetutamente le distanze da questa “svolta”, imputata in varie occasioni⁶ al suo amico e collega Gioacchino Libratti, che finì per vedersi attribuita la regia del film. La scelta fu intesa a sviare l'attenzione della censura, poi effettivamente

⁷ Cfr. Giori, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁸ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, ebook.

¹¹ Cfr. Gibba, *op. cit.*, p. 149.

¹² Nelle parole dello stesso Bozzetto: "Walt Disney [...] ha influenzato gli spettatori piuttosto che l'animazione, nel senso che ha creato un'equazione: disegno animato = prodotto per bambini. Questo è stato molto limitativo, perché il disegno animato, secondo me, potrebbe esprimersi benissimo anche in altri discorsi che sono quello educativo, o semplicemente quello spettacolare nei campi come l'horror, l'erotismo, avremmo un sacco di possibilità" (Bruno Bozzetto cit. in Viviana Giovannetti, *Ai margini del cartoon*, FEDIC, Bologna 1995, p. 66).

¹³ Cfr. Giannalberto Bendazzi, "Bruno Bozzetto: animazione primo amore", in Alfio Bastiancich (a cura di), *Bruno Bozzetto 1958/1988*, Coop Tipograf, Savona 1988, p. 19.

¹⁴ Bruno Bozzetto, *Il signor Rossi e le donne*, Sperling & Kupfer, Milano 1970.

intervenuta a decurtare il film di cinque scene, imponendo infine un divieto ai minori.⁷ Gibba, tuttavia, fu probabilmente il principale artefice della messinscena, che oltre a *Fritz* cercava di far suo il successo del film erotico nella cinematografia italiana e, in particolar modo, nel fumetto coevo di analogo genere, dove erano poi tipiche ambientazioni fiabesche comparabili con quelle di *Il nano e la strega*.⁸ Tali sforzi, tuttavia, non riscossero alcun successo di pubblico o critica. Come rileva Mauro Giori, il film di Gibba e Libratti, con un umorismo le cui lontane radici affondano nei più bassi repertori dell'avanspettacolo italiano, finisce per ricadere nella categoria dell'osceno, più che in quella dell'erotico o del pornografico, e nulla concede al sostrato politico evidente in *Fritz il gatto*: "Sembra rimandare [...] ai grossolani modelli della barzelletta da trivio anziché a quelli delle provocazioni post-sessantottine provenienti da oltreoceano"⁹. Va tuttavia riconosciuta al film una certa cura nell'invenzione linguistica, che bilancia le grevi immagini con un minimo di brillantezza intellettuale. Gli incessanti giochi di rime e traslazioni di significato, non sempre scontati, sembrano voler avvicinare *Il nano e la strega* al genere "decamerotico" o boccaccesco del film comico italiano, in cui, prendendo a pretesto le scene di nudo presenti nel *Decameron* (1971) di Pier Paolo Pasolini e nei successivi due film della cosiddetta Trilogia della vita, "nel corso d'un quinquennio, si è avuta l'impressione di dare fondo a tutta la letteratura erotica universale – da *Decameron proibitissimo* a *Boccaccio mio statti zitto* a *Le calde notti del Decameron*, dal *Canterbury proibito* a *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda*"¹⁰. In effetti, il notaio identificato nel film da una targa come Master Limpcock, nel Diario di Gibba viene chiamato Ser Ciappelletto¹¹, con inequivocabile riferimento al *Decameron*. C'è da dire che dietro alle arguzie verbali di *Il nano e la strega* vi è l'ingegno di Oreste Lionello (coadiuvato, nella stesura dei dialoghi, da Enrico Bomba), il quale, chiudendo una sorta di cerchio, aveva già prestato la sua voce proprio al gatto Fritz, nel secondo doppiaggio del film di Bakshi.

Bozzetto, da parte sua, non ha mai voluto creare animazioni esclusivamente erotiche, pur considerando tale argomento una potenzialità inespressa del disegno animato in Italia.¹² L'elemento erotico, invece, emerge nei suoi film come importante accessorio. L'obiettivo non è quello di replicare recenti fortune del fumetto o del cinema di genere, come nel caso di Gibba e Libratti, ma trarre spunti comici da tendenze di costume e modelli di rappresentazione delle relazioni e dei corpi in voga nell'Italia degli anni '60 e '70. In quel periodo, l'invenzione chiave di Bozzetto fu il signor Rossi, satira dell'uomo italiano medio e delle sue mediocrità. Rossi è erede di una lunga stirpe di protagonisti senza qualità, che secondo Giannalberto Bendazzi partiva dal vagabondo di Chaplin, per transitare attraverso Harold Lloyd, trovando inoltre un'iniezione di linfa vitale dal *burlesque* americano degli anni '10 e '20.¹³ Nella sua frenetica e ingenua voglia di distinguersi, dal tentativo di girare un film (*Un Oscar per il signor Rossi*, 1960) all'organizzazione di una vacanza in linea con gli standard sociali più invidiati (*Il signor Rossi al safari fotografico*, 1971), il personaggio ebbe anche modo di tentare il successo col mondo femminile, facendosi specchio deformante (ma non troppo) degli stereotipi che al tempo guidavano il dialogo tra uomini e donne. Nei film del signor Rossi, a parte qualche malizioso ammiccamento (come in *Il signor Rossi al mare*, 1964), non si può parlare di aperto erotismo; diverso è il discorso del libro *Il signor Rossi e le donne*,¹⁴ in cui il

¹⁵ Cfr. Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopo-guerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006, p. 495.

¹⁶ Cfr. Marco Bellano, *Allegro non troppo. Bruno Bozzetto's Animated Music*, Bloomsbury, London 2021.

personaggio è comicamente attratto da numerose rappresentanti dell'altro sesso, senza tuttavia ottenere alcun risultato, se non quello di dover ricorrere a uno psicanalista. In questo aspetto del signor Rossi, Bozzetto sembra voler esporre la persistenza frustrata di atteggiamenti maschili obsoleti in una società marcata da importanti progressi, quali la legalizzazione del divorzio nel 1970, seguita poi dalla libera vendita della pillola contraccettiva nel 1976, sino alla legge sull'aborto del 1978; in parallelo, e in special modo dal 1975 in poi, le istanze femministe stavano inoltre acquisendo maggiore rappresentazione a livello mediatico.¹⁵ Bozzetto colse dunque un disagio latente nell'uomo italiano di fronte a tali cambiamenti, trasfigurandolo nelle disavventure del signor Rossi. Al di fuori di queste, tuttavia, il regista affrontò talvolta l'argomento in maniera più esplicita e persino cupa, rivelando i peggiori istinti maschili dietro il fascino dell'immaginario erotico. Questo avvenne nel cortometraggio *Ego* (1969). Nei sogni di un impiegato si esibisce una figura femminile dalla nudità stilizzata e dai colori espressivamente cangianti e irreali, con una coreografia fatta per segnalare disponibilità sessuale. In risposta, un informe essere mascolino interviene a frustare la donna con violenza. Si intercala l'apparizione di una donna disegnata con stile comico, stavolta vestita, che sembra voler reagire e rivendicare diritti agitando il pugno; l'uomo, tuttavia, con un solo gesto imperioso la condanna a gravidanze plurime.

È questo, dunque, il percorso lungo il quale si possono allora collocare gli elementi erotici inseriti in *Allegro non troppo*, concentrati nel primo e nell'ultimo dei sei cortometraggi in pantomima che ne costituiscono la struttura portante (*Allegro non troppo*, si ricorda, è palesemente ispirato al film Disney *Fantasia*, 1940, per quanto non ne sia in senso stretto una parodia, quanto un rifacimento che parte da obiettivi simili).¹⁶ Nel *Prélude à l'après-midi d'un faune*, sull'omonimo poema sinfonico di Claude Debussy, un attempato fauno (una sorta di signor Rossi senile e malinconico) tenta inutilmente di sedurre giovani ninfe; nel finale, la disperazione gli fa vedere frammenti del corpo femminile in ogni luogo del paesaggio che lo circonda, sino all'ultima inquadratura, dove si rivela che l'intero suo mondo è costituito da un'unica, immensa e irraggiungibile donna. Nel cortometraggio finale, basato su estratti dalla *suite* che Igor Stravinsky trasse nel 1919 dal balletto *L'uccello di fuoco*, si assiste invece a una rivisitazione della storia biblica di Adamo ed Eva, con il serpente che, dopo il rifiuto di entrambi, inghiotte la mela e si ritrova tra gli aspetti più squalidi degli anni '70 in Italia. L'immaginario sessuale è dunque mercificato e inscritto entro schermi televisivi, dove peraltro compaiono modelle riprese dal vero. Di china e colore sono, invece le due longilinee ragazze bionde che erompono nude da lattine di birra, per poi liquefarsi. Ciò sembra rimandare a un noto *Carosello* del 1971, dove l'attrice Solvi Stubing recitava "Chiamami Peroni, sarò la tua birra", per poi lasciare che una voce fuoricampo chiosasse "per uomini abituati al meglio".

Spesso attento a cogliere contraddizioni e insidie del mercato pubblicitario, al quale del resto contribuì sin dai primi anni '60, Bozzetto in *Allegro non troppo* si appropriò della nuova disinvoltura mostrata dalla televisione italiana nei confronti del corpo femminile, svelando tuttavia che tale apertura costituiva solo pretesto per un'esibizione erotica destinata a desideri e consumi maschili. Altri casi pertinenti in tal senso furono la campagna del 1971 per la grappa Fior di Vite Ramazzotti ("Se pensi di essere uomo abbastanza da farti una bionda"), o le "scandalose" foto di Oliviero Toscani che

¹⁷ Sulla confusione fra libertà sessuale e tendenza alla pornografia nella pubblicità degli anni '70, cfr. Gian Luigi Falabrino, *Storia della pubblicità in Italia dal 1945 a oggi*, Carocci, Roma 2008, pp. 81-86.

¹⁸ Giannalberto Bendazzi, *Zibaldone animato*, Marsilio, Venezia 2020, p. 110.

¹⁹ Cfr. Alberto Rigoni, Giovanni Russo, "All Roads Lead to Animation: Gianini, Luzzati, Cavandoli, and Manuli", «Animation Journal», n. 25, 2017, p. 57.

mettevano in rapporto citazioni ispirate alla Bibbia con dettagli del corpo di una donna che vestiva un paio di corti jeans (1973-74).¹⁷ Al confronto, tra l'altro, la satira erotica di Bozzetto si attesta su toni molto più lievi e persino poetici, anche per via della semplicità grafica tipica del cineasta. Se da una parte l'animazione di Bozzetto è efficace nel rendere letterale la reificazione del corpo femminile nell'immaginario maschile, con invenzioni quali l'albero di seni e il cespuglio di gambe nel *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dall'altra non riesce mai a sconfinare nella volgarità: le figure femminili sono anzi eteree, pronte in ogni momento alla metamorfosi e alla sparizione oltre l'orizzonte del sogno. Più che donne sono inafferrabili ideali del femminile, fatte per ridere e riflettere sul lento tramonto di un'epoca patriarcale. È forse per questa levità rappresentativa che, allora, **Allegro non troppo** sembrò non essere "abbastanza porno", dovendo ripiegare su una prima distribuzione statunitense, per approdare infine in Italia solo nel 1977.

Un altro interprete illustre della stagione di *Carosello* e delle sue dinamiche sociali, Osvaldo Cavandoli, approfittò della tematica erotica per mettere a confronto l'universo femminile con la caricatura ancor più astratta di un italiano medio, combattuto tra morale e desiderio (benché meno nevrotico e più ottimista del primo signor Rossi). *La linea*, ispirato omaggio alla primissima tradizione bidimensionale e metamorfica del disegno animato, con referenti illustri in James Stuart Blackton e, soprattutto, nel *fantocche* di Émile Cohl, nacque nel 1969 per i *Caroselli* di Lagostina; trovò poi nuova vita (e colore, abbandonando il bianco e nero televisivo) dal 1977 al 2002, in una serie di produzione internazionale. Coadiuvato dal grammelot vocale del compianto Carlo Bonomi, il signor Linea vive in un mondo dove vige ciò che Bendazzi ha felicemente definito "logica della matita"¹⁸, dove il personaggio è al tempo stesso schiavo e tiranno del suo disegnatore, la cui mano (fotografata dal vero) entra regolarmente a far parte dello spettacolo come nei *lightning sketches* del primo Novecento. In tre speciali della serie, **Sexylina** (1978), **Eroslinea** (1984) e **Pornolinea** (2000), il signor Linea reagisce di fronte al corpo femminile e, in generale, all'espressione della sessualità (in **Eroslinea** è perseguitato da animali in amore d'ogni specie; in **Pornolinea** si imbatte in un omosessuale). Anche se Alberto Rigoni e Giovanni Russo¹⁹ hanno ravvisato in questi rari confronti fra il signor Linea e l'erotismo una riaffermazione di fiera virilità, seppur non priva di debolezze, sembra invece che la logica di base sia ancora quella che muoveva il signor Rossi, ossia quella di un maschio italiano del boom economico che, sperando di rimanere un rispettabile membro della società, esigerebbe tuttavia di avere ogni donna a sua completa disposizione, ma è destinato a vedere i suoi desideri infrangersi. In **Eroslinea**, infatti, il signor Linea è continuamente scandalizzato dagli amplessi fra animali, salvo poi abbandonare ogni perbenismo all'arrivo di una sua simile; i due, però, precipitano all'inferno, riuscendo a congiungersi nel finale solo come palloncini privi di forme (se non quella, accennata, dei genitali; come se, facendo ironia sul moralismo senza compromessi, il prezzo per l'appagamento sessuale fosse la perdita dell'umanità). Nel finale di **Pornolinea** (leggermente più esplicito dei tre nella raffigurazione degli atti sessuali, nei limiti di un disegno tracciato con un solo tratto di matita), dopo essere stato ingannato da una prostituta, il personaggio scaglia letteralmente via la propria virilità, salvo poi vederla moltiplicarsi e pedinarla senza via di scampo, obbediente alla sua natura d'ossessione impossibile da sradicare.

²⁰ Cfr. Alberto Rigoni, Giovanni Russo, *op. cit.*, p. 58; Giannalberto Bendazzi, *Zibaldone animato*, cit., p. 103.

²¹ Sul punto si era già interrogato Bendazzi, fornendo un'interpretazione ancora valida: "Manuli è un cineasta erotico? Strip-tease, SOS, Erezione, Solo un bacio hanno tema licenzioso, e così pure due film in cui la sua impronta era ben calcata, Ego e il brano Prélude à l'après-midi d'un faune di Allegro non troppo. [...] Il suo erotismo disegnato non è leggero, ma neanche volgare: è gioioso e giocoso e insaporito da pizzico [sic] di nonsense. Parve a qualcuno troppo violento: ferite, mutilazioni, personaggi che letteralmente si fondono, a cui scoppia la testa. [...] Sono [...] i mattoni con cui ogni comico ha sempre creato i suoi edifici della risata", Giannalberto Bendazzi, *Zibaldone animato*, cit., pp. 106-107.

²² Cfr. Priscilla Mancini, *L'animazione dipinta. La Corrente Neopittorica del cartoon italiano*, Tunué, Latina 2016.

Si ritrova invece una continuazione diretta e una esasperazione dell'approccio di Bozzetto all'erotismo in colui che, a più riprese, è stato definito il Tex Avery italiano:²⁰ Guido Manuli. Dopo una lunga collaborazione con Bozzetto come animatore e ideatore di gag, Manuli si dedicò in proprio alla regia. L'argomento erotico, nelle sue animazioni, è dominante.²¹

Torna in Manuli, con intensità, una costante presente in ognuna delle animazioni sin qui discusse: l'impiego dell'erotismo in una commedia dell'assurdo fatta non per godere della rappresentazione di amplessi e simili, quanto per suscitare la risata, talvolta fine a sé stessa (come in *Gibba*), talvolta nei confronti di un malanno sociale più o meno urgente. In Manuli paiono nel mirino l'omologazione e il controllo imposti dalla comunicazione di massa; in particolare, è ricorrente la trasformazione della Biancaneve di Walt Disney in un oggetto sessuale irraggiungibile, metafora abbastanza chiara del rapporto di amore e odio che l'animazione italiana ha sempre avuto nei confronti dello stile Disney, ovunque desiderato ma impossibile da eguagliare. In *Solo un bacio* (1983), un alter ego dello stesso regista tenta approcci sessuali con la fanciulla, per essere poi castigato con sanguinosa ferocia dai nani, dalla strega e dalla stessa Biancaneve. In *Casting* (1997), si immagina che negli anni '30 il ruolo di Biancaneve fosse stato assegnato passando in rassegna giovani attrici disegnate, ciascuna intenta a esibire il suo corpo più che a entrare nella parte.

Un rovesciamento a lieto fine del farsesco rapporto erotico fra un umano e un ideale animato si ebbe, tuttavia, in *Volere volare* (1991) di Maurizio Nichetti. Il film, mescolando riprese dal vero e disegni animati (di Manuli, appunto) in una storia "per adulti", sembrò rispondere al *Who Framed Roger Rabbit* (*Chi ha incastrato Roger Rabbit*, 1988) di Robert Zemeckis, quando in realtà era stato concepito ben prima della pellicola statunitense, all'inizio degli anni '80. Nel finale è un regista (Nichetti, stavolta) a diventare creatura animata nel mondo reale, trovando tra gli umani amorevole accoglienza, nonostante i suoi timori; il film si conclude con un rapporto sessuale tra Angela Finocchiaro e il Nichetti animato, dove tutto però rimane entro la dimensione del gioco romantico, con giusto una punta di voyeurismo data dalla distanza dell'inquadratura (che riprende la stanza in totale, dall'alto) e dai buffi interventi di un volatile animato che cerca di celare allo spettatore il momento intimo.

Dopo gli anni '90 l'itinerario di questo filone comico e satirico dell'erotismo animato italiano può dirsi sostanzialmente concluso. Anche per via del nuovo assetto dell'animazione italiana dopo la crisi degli anni '80, con una netta divisione tra prodotti co-finanziati dalla RAI per un pubblico di giovanissimi e film indipendenti dalla sola circolazione presso i festival, l'erotismo emerge oggi come uno tra gli argomenti toccati dall'animazione italiana d'autore. Ve ne sono tracce, per esempio, nei cortometraggi della rinomata Corrente Neopittorica;²² qui, tuttavia, l'esplorazione grafica del corpo femminile è spesso attuata da registe che intendono parlare dell'intima condizione della donna, da un punto di vista peraltro lirico e soggettivo. Valga in proposito, ad esempio, quel che Gaetano Stucchi e Gianni Volpi hanno scritto su Ursula Ferrara: "La 'coniugazione' [...] è per lei una figura primaria della vita, che nel suo mondo di giovani donne dai seni rotondi e dalle carni sode s'intreccia instancabilmente con i simboli dell'intero ciclo biologico e storico", dando origine a un "erotismo inconfondibile e visionario". Nell'animazione indipendente più recente, anche al di fuori dei

²³ Cfr. Elisa Bertolotti, "Pene e crudité: Dark Humor Meets a Light Line", «Animation Journal», n. 25, 2017, pp. 78-81.

Neopittorici, questa tendenza rimane confermata: si vedano le variazioni sulla figura femminile, che ne moltiplicano o smembrano artisticamente le forme, nel surreale videoclip *A Little Too Much* (2020) di Martina Scarpelli.

Fa storia a sé il cortometraggio *Pene e crudité* (2014) di Mario Addis, trattandosi di un film sperimentale elaborato dopo anni di preparazione da un cineasta versatile, solitamente al lavoro su pubblicità, lungometraggi e serie animate. È una riflessione satirica e vagamente sadica, mediata da un segno grafico lineare, sulla perdita di integrazione del sé nel ritmo incessante del mondo contemporaneo. Secondo Elisa Bertolotti,²³ i brevissimi quadri di cui si compone il film, che spesso mostrano mutilazioni o trasformazioni grottesche di stilizzati corpi nudi, sono scanditi regolarmente da una versione accelerata dei rigidi tempi con cui sono strutturate le serie televisive. I frammenti anatomici, genitali compresi, si spargono e raggruppano in un gioco di attrazione e violenza senza trovare mai una forma finale; il flusso delle metamorfosi, tuttavia, rimane implacabile.

Si è già detto, infine, degli innovativi lungometraggi prodotti da Mad Entertainment: a parte *Yaya e Lennie*, elementi erotici sono presenti anche nei precedenti *Gatta Cenerentola* (2017) di Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone, e *L'arte della felicità* (2013) di Alessandro Rak. In tal caso, tuttavia, l'erotismo ha un valore drammaturgico circostanziato, per approfondire, ad esempio, le relazioni tra i personaggi (*Yaya e Lennie*), o per rappresentare la prostituzione come disperata forma di sopravvivenza dopo il tramonto di un'utopia progressista (*Gatta Cenerentola*). Il trattamento del tema da parte di Mad Entertainment, nonché degli animatori indipendenti, sembra dimostrare che, almeno dal punto di vista dei cineasti, è ormai normale, in Italia, creare animazioni per adulti che integrano l'argomento erotico senza alcun obbligo di essere per forza "abbastanza porno" per distinguersi dai prodotti per bambini. Perché il potenziale del tema possa esprimersi appieno come già auspicava Bozzetto, tuttavia, sarà necessario che il pregiudizio si dissolva anche presso la sensibilità del pubblico, della produzione e della distribuzione.

ABSTRACT

In Italian animation, eroticism seems a discreet and rare presence; however, it is not a marginal one, as several major Italian animators worked on the theme. Bruno Bozzetto satirized the commercial exploitation and degeneration of Italian eroticism in short films like *Ego* (1969), or in some episodes of his feature *Allegro non troppo* (1976), which was paradoxically rejected by distributors for being "not porno enough", because the reference for erotic animation in Italy, at the time, was *Fritz the Cat* (1972) by Ralph Bakshi. *Il nano e la strega* (*King Dick*, 1975), by Gibba and Gioacchino Libratti, was actually the only pornographic full-length animation in Italy; after that, a new satiric declination of eroticism appears in the animations by Guido Manuli, often targeting the love-hate relationship between Italian animators and the Disney style. The erotic theme keeps being explored by independent animators (*Pene e crudité*, 2015, by Mario Addis, as well as the Neopictorial Current), while also appearing in the innovative full-length features for mature audiences produced by Mad Entertainment. The article offers a historical and critical review of the topic.