



ENNIO BISPURI

L'erotismo occulto nel cinema del ventennio



¹ Cfr. Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975.

² Cfr. Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema 1931-1943*, Princeton University Press, New York, 1986.

³ Cfr. James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy: the Passing of the Rex*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

L'affascinante tema dell'erotismo nel cinema del ventennio può essere analizzato in due direzioni: da una parte l'incidenza della censura (ma per esteso la fenomenologia antropologica e sociale degli italiani) sui film realizzati nel periodo 1930 - febbraio 1945, e dall'altra l'emersione di un erotismo larvato e talora nascosto, che è sfuggito alle maglie della censura o è riuscito comunque a esprimersi in particolari e momentanee situazioni di maggiore liberalizzazione espressiva.

L'erotismo occulto che emerge e si rintraccia al di là o nonostante il controllo della censura può avere una valenza iconica (immagini erotiche) oppure situazionale (messa in scena di situazioni erotiche senza la loro rappresentazione iconica) oppure allusiva/dialogica (attraverso l'uso di dialoghi di carattere erotico con l'uso di vocaboli volgari o solo volgarmente allusivi).

Sarebbe opportuno tenere presente in premessa un importante studio dell'italo-americano Philip Cannistraro,¹ allievo di Renzo De Felice, centrato sulla politica culturale del fascismo tendente a una piena fascistizzazione della stampa, del teatro e della letteratura, che non riguardò il cinema, considerato non solo come un fenomeno culturale e di svago, ma un'industria vera e propria basata sul profitto a vantaggio delle imprese di produzione e quindi, di riflesso, un fenomeno che aveva costanti ricadute sull'economia nazionale.

Altrettanto importanti, sempre in premessa, sul finire degli anni '80, sono gli studi degli americani Marcia Landy² e James Hay³, che prendono in considerazione e analizzano il periodo 1930-1944, mettendo in evidenza i valori etici proclamati e perseguiti dal fascismo, come il ruralismo, il rapporto con la piccola borghesia, la volontà di dominio, il mito di Roma, il culto della famiglia, la marginalità della donna ecc., in riferimento alla loro presenza o alla loro assenza nel cinema di quegli anni e quindi all'influenza della censura.

Nel 1936, parallelamente all'azione censoria dello Stato entrava in campo anche la Chiesa con l'importante e significativa enciclica *Vigilanti cura*, scritta da Pio XI per denunciare gli aspetti corruttivi del cinema, inteso come un virus capace di infettare soprattutto i giovani e le donne.

Questa era la situazione generale, che però aveva avuto una prima attenuazione dopo il 1932 con la necessità di mostrare un Paese più tollerante e più in linea con le nazioni che partecipavano al Festival di Venezia, il primo a nascere a livello mondiale, per non relegare nell'angolo l'Italia rispetto alle cinematografie più moderne provenienti dagli Stati Uniti, dalla Francia, dalla Gran Bretagna e dalla stessa Unione Sovietica.

Infine, nella fase terminale della guerra, ossia negli anni 1942-1944, per una serie di ragioni intrecciate, non ultima quella di un parziale e graduale cedimento dell'intero Stato che collassava, assistiamo al paradosso di un ulteriore allargamento delle maglie censorie, che permise all'apparato produttivo di realizzare (ma anche importare) film che in anni precedenti non avrebbero mai potuto vedere la luce, sia per alcuni aspetti etico-politici sia per una inedita permissività sul piano dell'erotismo.

L'effetto più illustre di questa debolezza della censura furono *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, alla cui base c'era l'adulterio di una donna e il suo progetto, messo a punto insieme al suo amante, di uccidere il marito, e *I bambini ci guardano* (1944) di Vittorio De Sica, nel quale una donna adultera, madre di un figlio, tradisce il marito per essere da lui per-

donata e fare il suo rientro a casa, fuggendo poi con l'amante una seconda volta fino a causare il suicidio del marito disperato.

Tuttavia, nel cinema italiano durante il fascismo, a parte l'onnipresenza della censura di Stato e dell'azione pedagogico-repressiva della Chiesa, più o meno vigeva un codice analogo a quello che sarebbe stato approvato il 31 marzo 1930 da William Hays, in base al quale erano assolutamente vietate scene di nudo e di pose oscene, era vietata la violenza tra i sessi, mentre le scene di svestimento dovevano essere interrotte all'inizio con la caduta del primo indumento e nessun compiacimento doveva trasparire nella donna che si spogliava. L'ombelico doveva essere sempre coperto, era vietatissimo parlare o solo accennare all'omosessualità e all'aborto, che pertanto non potevano nemmeno essere nominati, essendo privi dei vocaboli corrispettivi.

Lo stesso tema dell'adulterio, soprattutto quello femminile, poteva anche essere toccato e descritto, purché si concludesse alla fine con il trionfo della ricomposizione del nucleo familiare o fosse punito con la morte dell'adultera, come accadeva, in varie e differenti combinazioni, per esempio in *Melodramma* (1934) di Giorgio Candido Simonelli, in *Il canale degli angeli* (1934) di Francesco Pasinetti, in *L'ultimo ballo* (1941) di Camillo Mastrocinque e in *Tristi amori* (1943) di Carmine Gallone, tutti centrati su donne adultere che progettano concretamente di abbandonare il tetto coniugale e i figli.

Le maglie censorie, con un inspiegabile comportamento strabico, colpirono invece alcuni film più neutri, che trasmettevano situazioni prive di risvolti erotici, a parte qualche semplice cenno in *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932) di Mario Camerini, *Treno popolare* (1933) di Raffaello Matarazzo, *Stasera alle undici* (1937) di Oreste Biancoli, *Eravamo 7 sorelle* (1937) di Nunzio Malasomma, *Sono stato io!* (1937) di Raffaello Matarazzo, *Amicizia* (1938) e *Voglio vivere con Letizia* (1938) di Oreste Biancoli, dove la macchina da presa indugia maliziosamente sulle gambe nude e sui movimenti fortemente erotizzati di alcune attrici e ballerine.

I film che cominciarono a essere realizzati subito dopo il successo di *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini – con una dattilografa provinciale che veniva assunta in una grande banca e finiva con lo sposare, dopo i soliti equivoci, il direttore generale – e *Gli uomini, che mascalzoni...*, in combinazioni variabili hanno al loro centro il tema dell'amore con i suoi vari corollari, come la gelosia, il tradimento, la finzione, il corteggiamento, il contrasto con i genitori, l'ambiguità, la bugia e (solo in parte) l'adulterio e l'estremo desiderio di fuga.

Il cinema centrato sull'amore colmava in sostanza il deficit di emozioni che la realtà e lo Stato fascista negavano ai piccolo-borghesi, attraverso un grande surrogato collettivo con il modesto prezzo di un biglietto d'ingresso in una sala cinematografica, valutato intorno agli attuali 2,50/3,00 €.

Impressionante è la mancanza di sesso e di erotismo, anche nei film cosiddetti *ungheresi*, con riprese assolutamente asettiche e caste (il massimo è il bacio, peraltro breve, mai ripreso in primo piano, spesso oscurato dalle teste e dalle braccia degli attori e mai accompagnato da carezze e tanto meno dall'immagine delle lingue fuori della bocca), che illustravano i sentimenti dei protagonisti senza mai alludere agli aspetti fisici dell'amore, come se questi non facessero parte delle normali pulsioni biologiche e non ne fossero anzi il primo motore.

⁴ Si sottolinea che, nella trattativa che viene messa in atto dall'intera famiglia per rispondere alla indecente ma vantaggiosa proposta del pedone investito, sia il marito che gli altri familiari consigliano alla donna di farsi baciare per evitare di pagare i danni.

⁵ La stessa situazione verrà ripresa da Roberto Benigni nel suo *La vita è bella* (1997) con Dora che fugge con Guido in sella a un cavallo proprio in procinto di sposarsi.

Tutto doveva essere sottinteso, tranne il bacio, che era centrale nelle varie storie, come si riscontra in *Gli uomini non sono ingrati* (1937) di Guido Brignone, nel quale un giovane baciava per scommessa una sconosciuta alla stazione di Budapest, scatenando in lei un amore nei suoi confronti, fino al punto che la donna manda in fumo il matrimonio cui era prossima per sposare, alla fine, proprio lo sconosciuto che l'aveva improvvisamente baciata.

Eppure, il bacio era talmente importante nella struttura narrativa da dare il titolo al film stesso, come avviene in *Soltanto un bacio* (1942) di Giorgio Candido Simonelli, in cui uno sconosciuto ha l'ardire di dare un bacio (sui capelli!) alla protagonista (Valentina Cortese), producendo in lei un innamoramento istantaneo, il cui esito finale sarà il matrimonio con un giovane musicista, amico dello sconosciuto. In *La dama bianca* (1938) di Mario Mattoli, troviamo una situazione analoga: una donna misteriosa, velata di bianco, entra nelle camere di un albergo dove dormono degli uomini per baciarli e poi scomparire. Il bacio, nel mondo onirico di quei film di evasione, veniva perfino misurato rispetto alla sua durata. In *30 secondi d'amore* (1936) di Mario Bonnard, un bacio di trenta secondi (cui allude il titolo) irrompe nella storia di una donna sposata che, per soddisfare la richiesta risarcitoria di un pedone che aveva investito mentre era alla guida della sua vettura e per il quale prova una istintiva simpatia, deve lasciarsi baciare dall'investito per un tempo non inferiore a trenta secondi senza che né il marito né gli altri componenti della famiglia abbiano a protestare o a opporsi alla stravagante richiesta.⁴

Oppure siamo di fronte a qualcosa di assolutamente trasgressivo, come poteva esserlo una proposta ancora più *indecente* rivolta da un ricco americano (Amedeo Nazzari) a una umile telefonista di Budapest (Assia Noris), promessa sposa in *Centomila dollari* (1940) di Mario Camerini, che dimostrava un coraggio incredibile e abbandonava il municipio dove si stava sposando per fuggire proprio con lui (una situazione che non era nemmeno pensabile in Italia).⁵ Oppure come capitava in *Apparizione* (1944) di Jean De Limur, a un'altra promessa sposa (Alida Valli) con indosso l'abito bianco già confezionato, che accettava di abbandonare il marito e di fuggire con un divo del cinema (ancora Amedeo Nazzari nel ruolo di sé stesso) del quale si era infatuata.

L'amore si consumava in una sorta di cella di raffreddamento, dove i sentimenti potevano essere espressi purché contenuti e privati di tensioni e pulsioni prorompenti e destabilizzanti per la famiglia e l'ordinato tessuto sociale. Le scene d'amore, che in genere, al loro culmine, terminavano con un bacio, erano tollerate dalla censura purché non implicassero situazioni visive inquietanti, che, per l'epoca, comportavano ovviamente non solo la proibizione assoluta del nudo e l'esibizione del seno femminile, ma neppure l'inquadratura di gambe, schiena e ventre della donna, a parte le scene di danza e qualche sporadico fotogramma di epidermide femminile solo in riferimento ad avventuriere e maliarde che minacciavano con le loro trappole i sani principi morali dei protagonisti, come riscontriamo per esempio in *L'argine* (1938) di Corrado D'Errico, in *Io, suo padre* (1939) di Mario Bonnard e *Cuori nella tormenta* (1940) di Carlo Campogalliani o, in una situazione identica, in *Il Campione* (1943) di Carlo Borghesio, e perfino nel farsesco *Lo smemorato* (1936) di Gennaro Righelli, interpretato dal grande Angelo Musco.

⁶ Si percepisce con evidenza in *Apparizione*, quando nella messa in scena che Amedeo Nazzari ha organizzato per far comprendere i suoi errori alla povera ragazza infatuata di lui, la domestica apre le porte scorrevoli della camera da letto con il letto a due piazze in bella mostra, che fa inorridire la ragazza fino a spingerla a fuggire.

Anche la gestualità e l'abbigliamento erano prosciugati da qualunque riferimento sessuale, in modo che il contatto tra i due partner fosse limitato a un'interfaccia a figura intera o in campo americano, oppure in contro-campo e in campo medio. Era perfino disdicevole mostrare una camera da letto⁶ e una culla prima del matrimonio, o solo alludere ai figli che sarebbero arrivati dopo il matrimonio, mentre ampio spazio veniva dato ai comportamenti più emancipati di ragazze che esercitavano qualche modesta professione (dattilografa, commessa, guardarobiera, segretaria ecc.) e che potevano disporre di una maggiore libertà, per esempio accompagnandosi con un loro pari in una gita o in un caffè per prendere un aperitivo o come constatiamo nella "ragazza delle caramelle" in *Gli uomini, che mascalzoni...*, che corteggiava gli uomini che le piacevano fino a portarseli a casa.

Ci si dava del "lei" o, dopo il 5 febbraio 1938, del "voi" fino al primo bacio e talora anche oltre, fino a che la relazione tra i due partner non fosse chiara e consolidata in vista del matrimonio. L'uomo poteva guardare la donna con una intensità anche esplicita, ma la donna, fatta eccezione per le avventuriere, era costretta a tenere lo sguardo basso o rivolto al partner esprimendo un grande amore ma mai passionalità di tipo carnale, che doveva assolutamente rimanere nascosta.

Per capire bene questo universo del sesso, relegato in una zona oscura dell'anima, dobbiamo considerare che la prima immagine in assoluto, che rappresenti lo sguardo di un puro desiderio sessuale di una donna nei confronti di un uomo è quella di Clara Calamai in *Ossessione*, quando guarda Massimo Girotti per la prima volta.

Ogni allusione verbale in senso erotico non era tollerata, mentre qualunque rivelazione o confessione espressa da uno dei due innamorati ai rispettivi genitori era costituita da riferimenti generici al sentimento e mai alla passione in senso fisico, così come, nello stesso modo, facevano i genitori con i figli, ai quali era permesso parlare dei loro sentimenti d'amore solo in riferimento al futuro matrimonio.

In questo tipo di film – dove non abitano né madame Bovary, né Anna Karenina, né Lady Chatterley e ancora meno la Lupa di Verga, a eccezione della sora Teta di *Via delle cinque lune* (1942) di Luigi Chiarini, bruciata da una insana e irrefrenabile passione fino al punto di provocare il suicidio della figlia rivale (evidenti i richiami al testo verghiano) – non troviamo mai rappresentate grandi e travolgenti passioni, tipiche del genere *mélo*, spesso macchiate dal sangue delle protagoniste. Eppure, per la donna il processo di conquista della libertà avanzava nonostante i freni della censura e i pregiudizi radicati nella cultura antropologica popolare.

Per esempio, in *Tempo massimo* (1934) di Mario Mattoli, il personaggio della protagonista Dora Sandri (Milly) è una delle donne più spregiudicate che incontriamo nella cinematografia del ventennio: guida l'aereo, si butta con il paracadute, fuma con disinvolture, si lascia corteggiare da molti uomini contemporaneamente, indossa i pantaloni, bacia in bocca tutti i suoi amici, decide tutto quello che vuole fare e certamente non svolge un ruolo di rimessa rispetto agli uomini. In *Amore* (1935) di Carlo Ludovico Bragaglia, una donna, andata in sposa a un ricco rampollo di una famiglia agiata di artigiani, si ribella al piglio autoritario del suocero e abbandona il marito. In *Ballerine* (1936) di Gustav Machatý, ci troviamo di fronte a un caso significativo di emancipazione femminile, con una danzatrice classica, Fanny (Silvana Jachino) che riesce a percorrere tutti i gradini di una car-

⁷ Interessante è il montaggio finale del film, giocato in parallelo, con alcune riprese in successione della nave pronta a salpare, che si sovrappongono a quelle del teatro dove sta per esibirsi Fanny in abito di scena.

riera brillante fino a diventare ballerina alla Scala e a proiettarsi verso un successo internazionale. Ma il suo fidanzato (Antonio Centa), un giornalista molto geloso, la mette di fronte al bivio di scegliere l'amore o la carriera: partire per andare in America con lui, rinunciando per sempre alla sua vita indipendente o rimanere in Italia. Anche se sofferta, la sua scelta finale sarà l'abbandono del fidanzato a sé stesso e la prosecuzione della sua carriera.⁷ In *L'ha fatto una signora* (1938) di Mario Mattoli, ci imbattiamo in una donna (Rosina Anselmi) che contrasta in forma esplicita ed estrema il marito, prendendolo anche a male parole.

Eccezioni a parte, anche quei film che appartenevano alle cosiddette "commedie all'ungherese", pur largheggiando, talora in modo anche esagerato, in corteggiamenti, adulteri, balli compiacenti e richieste d'amore, sono del tutto privi di qualunque manifestazione esplicita di carattere sessuale, come se, in una coppia, il rapporto fisico terminasse lì, con un bacio casto senza carezze. I dialoghi dovevano essere del tutto privi di qualunque accensione passionale e mai espressi con maleducazione e arroganza.

Ma il piatto forte dell'erotismo occulto deve essere cercato in un gruppo di film, nei quali le situazioni erotiche, soprattutto in immagini, ma anche in situazioni, sono sfuggite ai funzionari della censura o sono state lasciate inspiegabilmente passare. Così, grazie al "cedimento" dell'apparato censorio, in un momento in cui lo Stato fascista entrava in agonia, uscirono liberamente nelle sale alcuni film "pericolosi", centrati su mogli adulate (come *Fari nella nebbia*, 1942, di Gianni Franciolini), o film nei quali si riscontra un sottile e talora molto esplicito erotismo sia nelle immagini sia nelle situazioni (come in *La peccatrice*, 1940, di Amleto Palermi; il già citato *Via delle Cinque Lune*, su una madre che concupisce il fidanzato della figlia fino a provocarne il suicidio; *4 passi fra le nuvole*, 1942, di Alessandro Blasetti, centrato su una ragazza madre abbandonata; *Ti conosco, mascherina!*, 1943, di Eduardo De Filippo, con intrighi e amori di più uomini che si contendono le grazie di una vivace canzonettista); o film nei quali viene mostrato il seno completamente nudo di alcune attrici.

Nella ricerca dell'erotismo, sia palese sia occulto, nella cinematografia italiana del periodo fascista, un film estremamente importante è *Prix de beauté*, uscito muto nel 1930 e successivamente sonorizzato in francese, diretto da Augusto Genina, distribuito anche con il titolo *Miss Europe*, e prodotto da lui stesso insieme a Wilhelm Pabst, che uscì nei cinema francesi il 1° agosto 1930, da considerare come una vera e propria bomba erotica, capace di spostare in alto l'asticella dell'erotismo. La protagonista di *Prix de beauté*, una semplice dattilografa che si ribella al fidanzato geloso da cui alla fine viene uccisa, presenta anche un erotismo visivo esplicito anche se frammentario. Vediamo alcune ragazze in costume da bagno che esibiscono i loro corpi in un padiglione della Fiera; assistiamo all'esibizione insistita e in primo piano delle gambe nude della protagonista (un frammento analogo si trova anche in *Treno popolare*) e successivamente i corpi delle ragazze aspiranti al titolo di miss France e poi di miss Europe che sfilano lungo la passerella senza inibizioni; il corteggiamento ripetuto di vari uomini che insidiano la protagonista; l'insistenza della macchina da presa a entrare negli ingranaggi delle imprese industriali, descrivendo il desiderio di evasione da un mondo chiuso, oltre alla grande macchina organizzativa di un capitalismo ancora ingenuo ma proteso verso il futuro.

⁸ Nella versione attuale, a 38' e 20" la Duranti mostra ai presenti il seno dando le spalle allo spettatore, che ovviamente non può vederlo. Nella scena girata da Calzavara il seno della Duranti si vedeva chiaramente, ma poi proprio quei fotogrammi, secondo la stessa Duranti, non vennero tagliati dalla censura ma da ignoti per entrarne in possesso. Il racconto, molto dettagliato, si trova nell'intervista rilasciata a Francesco Savio pubblicata in Adriano Aprà (a cura di), *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, Bulzoni, Roma 2021, p. 340.

⁹ Un seno completamente nudo appare anche in un fotogramma di *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926) di Carmine Gallone.

Va comunque riconosciuto alla danese Asta Nielsen, figlia di un fabbro e di una lavandaia, rimasta orfana del padre a soli quattordici anni, il primato dell'erotismo cinematografico attraverso la danza. La Nielsen è stata la prima attrice a esibirsi in una danza estremamente erotica nel film *Afgrunden* (*Abissi*, 1910) di Urban Gad, e grazie a quella danza, costruita su un erotismo estremo per l'epoca, si compresero con evidenza le possibilità che il cinema aveva di trasmettere sensualità e atteggiamenti anticonformistici centrati sulla rappresentazione della donna come "oggetto erotico" e come portatrice e suscitatrice di desiderio, che era l'elemento assolutamente inedito e parimenti trasgressivo, causa fondamentale del divismo nascente ma anche della vibrata protesta della Chiesa, che si sarebbe incarnato nel XX secolo nella figura della donna liberata e svincolata dai cliché della morale corrente.

Così, sotto la spinta dei film girati da Asta Nielsen nei lontani anni '10, gli schermi italiani cominciarono a trasmettere alcune dosi di erotismo, più o meno occulto e giustificato dai rispettivi intrecci, in molti film. In anni ancora lontani dalla guerra, ci imbattiamo in situazioni fortemente erotizzate e scene sulle quali la censura non ritenne di intervenire, come in *Stella del cinema* (1931) di Mario Almirante, dove incontriamo, a 8' 36" dall'inizio, per la durata di appena un secondo, il primo nudo integrale femminile della storia del cinema, con una donna in piedi completamente nuda, di mezzo profilo, in una vasca da bagno, con i peli del pube ben visibili, certamente sfuggito alla commissione di censura; oppure in *Chi è più felice di me!* (1937) di Guido Brignone, dove assistiamo a una danza di una ballerina in un night, fornita di una scollatura posteriore gigantesca, che mette a nudo la sua schiena fino all'attaccatura ben visibile delle natiche; mentre in piena guerra il seno di Clara Calamai è visibile per un secondo in *La cena delle beffe* (1942) di Alessandro Blasetti, e quello di Doris Duranti in *Carmela* (1942) e in *Calafuria* (1943), entrambi di Flavio Calzavara.⁸

Il primo seno nudo a comparire sulla scena teatrale era stato nel 1925 quello della esuberante venticinquenne Paola Borboni nello spettacolo *Alga Marina* di Carlo Veneziani, mentre il cinema italiano vede per la prima volta rappresentate sullo schermo in modo esplicito, anche se per la durata di qualche secondo, scene in cui compare il seno nudo femminile: appena intravisto in *Una moglie in pericolo* (1939) di Max Neufeld, in una scena in cui la capricciosa Ilona (Sandra Ravel), mantenuta dal banchiere Arnold (Guglielmo Barnabò), sta facendo il bagno nuda in una vasca piena di acqua schiumosa e si insapona le gambe bene in mostra; oppure come quella di Vittoria Carpi in *La corona di ferro* (1941) di Alessandro Blasetti, mentre in *I promessi sposi* (1941) di Mario Camerini, nella grandiosa sequenza della peste di Milano, vediamo in bella evidenza una giovane donna dal seno opulento, che allatta un bambino; ma già in *Scipione l'Africano* (1937), di Carmine Gallone, a 24' 19" dall'inizio, possiamo vedere per due secondi il seno scoperto di una bellissima matrona romana, alla quale un soldato cartaginese ha appena strappato la tunica.⁹

In *Rubacuori* (1931) di Guido Brignone assistiamo a una danza molto erotica di Grazia Del Rio in giarrettiere e calze nere; scene di questo tipo sono anche in *Odette* (1934) di Giorgio Zambon, interpretato da Francesca Bertini; in *Ettore Fieramosca* (1938) di Alessandro Blasetti, dove le nudità di Clara Calamai sono molto visibili; in *Senza cielo* (1940) di Alfredo Guarini, dove Isa Miranda in una foresta copre il suo corpo svestito con le

mani; in *Taverna rossa* (1940) di Max Neufeld, nel quale è una ballerina sconosciuta a esibirsi all'interno di un night; in *La zia smemorata* (1940) di Ladislao Vajda, con la danza sfrenata di Alanova; in *Il re si diverte* (1941) di Mario Bonnard, dove a ballare è invece Doris Duranti; in *I due Foscari* (1942) di Enrico Fulchignoni, nel quale i seni di Elli Parvo son ben visibili sotto il velo. Probabilmente a causa dell'allentamento della censura, in *Senza una donna* (1943) di Alfredo Guarini, oltre a numerose scene fortemente erotizzate assistiamo a un balletto molto audace con dieci donne in bikini succinti, a esibizioni di corpi femminili sdraiati su lettini da massaggio, con donne seminude che attendono un trattamento estetico per abbellire i propri seni e una danza allusiva tra due donne vestite di una sola vestaglia bianca. Sono ben visibili, inoltre, in un piano sequenza molto lento, all'interno di un istituto di bellezza, due donne con i seni nudi e una donna ripresa di profilo, che esce completamente nuda da una vasca da bagno: una vera e propria passerella erotica.

Un caso straordinario di nudo posteriore femminile esplicito, che è l'unico dell'intero periodo fascista a essere mostrato nella sua pienezza e senza fretta, ci è offerto da *La fornarina* (1943) di Enrico Guazzoni, girato a Cinecittà, dove l'attrice tedesca Annelise Uhlig, nel ruolo di Eleonora D'Este, inquadrata di spalle, fa scendere il suo vestito fino a metà delle gambe mostrando in chiara evidenza il suo opulento fondo schiena, mentre nello stesso film Lída Baarová, nel ruolo della Fornarina, mostra il seno nudo.

Questi esempi, in conclusione, ci dimostrano con chiarezza che, nonostante l'esistenza di una censura clerico-fascista che intendeva salvaguardare la tavola dei valori millenari di una morale inamovibile, esisteva in tutto l'arco temporale che andava dall'inizio del sonoro (1930) alla soglia della Liberazione (1945), una forte pressione dei cineasti e dei produttori, decisi a offrire al pubblico, magari in forme occulte o velate, immagini e situazioni evolute verso un erotismo che traeva il suo nutrimento dal divismo (soprattutto femminile) e incrementava i profitti conquistando sempre di più gli spazi di una modernità albeggiante, che era insita nella natura stessa dell'espressione cinematografica.

ABSTRACT

The problem of eroticism in Italian cinema of the fascist period is analysed from the introduction of sound to the end of the World War II (1930-1945). Since it is a dimension strongly controlled by censorship and by the strong opposition of the Church, the analysis moves on to the search for a non-explicit eroticism, due to a "distraction" of the censorship or due to the need that the fascist regime had to show an image of Italy that was freer than it actually was. Such occult eroticism can have an iconic value (erotic images) or a situational value (staging of erotic situations without their iconic representation) or an allusive/dialogical value (through the use of erotic dialogues with vulgar or vulgarly allusive words).