



**LAURA Busetta** *La verità sul sesso?* Il documentario-inchiesta sull'amore nel cinema italiano degli anni '60



<sup>1</sup> Cfr. Lino Micciché, "Idee e proposte per il documentario (colloquio a più voci)", «Bianco e Nero», n. 4, 1962, pp. 1-33; Ivelise Perniola, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004, p. 247.

<sup>2</sup> Cfr. Adriano Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria 2017.

<sup>3</sup> Callisto Cosulich, "I misteri (sessuali) di Roma", «ABC», n. 32, 6 agosto 1961, p. 12.

<sup>4</sup> Mario Vicini, "In Italia si chiama amore", «Noi donne», n. 27, 1963, p. 44. La macchina da presa è "l'arma del mestiere di questi uomini di cinema che prendono in prestito dalla televisione e dal giornalismo il sistema dell'inchiesta per trasportarla nel tempo più lungo di un film".

<sup>5</sup> Cfr. Callisto Cosulich, "I misteri (sessuali) di Roma", cit., p. 12.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cfr. il saggio di Dalila Missero e Damiano Garofalo che analizza in particolare *Le italiane e l'amore* e *In Italia si chiama amore*, "Tra spettacolo e documento. Rotocalchi, piccola posta e inchieste di cronaca nei documentari italiani sull'amore dei primi anni Sessanta", «Imago», n. 15, 2017, p. 148.

<sup>8</sup> Cfr. Callisto Cosulich, "I misteri (sessuali) di Roma", cit. Negli stessi anni, e poi in seguito, la televisione propone inchieste che attraversano l'Italia per documentarne i cambiamenti, come *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno*, indagine in otto puntate realizzata da Mario Soldati insieme

"Contrariamente al solito, i fatti ed i personaggi di questo film si riferiscono ad avvenimenti realmente accaduti"; "abbiamo visto queste cose in un giorno qualsiasi, cogliendole nella loro immediata verità"; "questo film ha origine dalle migliaia di lettere e confessioni che donne di ogni età e condizione inviano alle redazioni dei settimanali di tutta Italia": questi i commenti verbali che aprono, rispettivamente, *In Italia si chiama amore* (1963) di Virgilio Sabel, *I misteri di Roma* (1963), film a episodi coordinato da Cesare Zavattini, con la regia di Gianni Bisiach, Libero Bizzarri, Mario Carbone, Angelo D'Alessandro, Lino Del Fra, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Giulio Macchi, Lorenza Mazzetti, Massimo Mida, Enzo Muzii, Piero Nelli, Paolo Nuzzi, Dino B. Partesano, Giovanni Vento, e *Le italiane e l'amore* (1961) di Gian Vittorio Baldi, Marco Ferreri, Giulio Macchi, Francesco Maselli, Lorenza Mazzetti, Gianfranco Mingozzi, Carlo Musso, Piero Nelli, Giulio Questi, Nelo Risi e Florestano Vancini.

Fra le diverse declinazioni del film di non-fiction, il "documentario-inchiesta" (nelle categorie di documentario sociologico, etnologico, storico e così via) che emerge a partire dal secondo dopoguerra, affermandosi soprattutto nei primi anni '60, rivendica sempre una vocazione al realismo.<sup>1</sup> Film come *I nuovi angeli* (1962) di Ugo Gregoretti, *Io amo, tu ami... Antologia universale dell'amore* (1961) di Alessandro Blasetti, *I ragazzi che si amano* (1963) di Alberto Caldana, *I piaceri proibiti* (1964) di Raffaele Andreassi, *Italia Proibita* (1963) di Enzo Biagi, *Comizi d'amore* (1964) di Pier Paolo Pasolini,<sup>2</sup> insieme ai già citati *Le italiane e l'amore*, *I misteri di Roma* e *In Italia si chiama amore*, perseguono esplicitamente un'aderenza alla realtà e un uso libero della macchina da presa. La critica del tempo paragona i registi a giornalisti, la cinepresa a una macchina da scrivere con cui si va in giro, "come bracchi in cerca della selvaggina"<sup>3</sup>, "a caccia di notizie, grosse e piccole, da analizzare, da sviscerare in ogni particolare"<sup>4</sup>. L'inchiesta filmata rappresenta la "vacanza impegnata" degli uomini di cinema, scrive Cosulich nel 1961 sulle pagine del periodico «ABC», commentandone l'espansione improvvisa.<sup>5</sup> Qualcosa che sta al film più "articolato e complesso", come il rotocalco, settimanale o mensile, sta al romanzo.<sup>6</sup> E che permette di sfidare la concorrenza televisiva, con la licenza del cinema di affrontare anche negli stessi modi espressivi della televisione (commento vocale, macchina a mano, interviste e sonoro in presa diretta)<sup>7</sup> personaggi, o temi che per la televisione sono ancora tabù.<sup>8</sup> Come ad esempio la sfera del privato, il tema amoroso, le questioni sessuali. Argomenti al centro, a ben vedere, della maggior parte dei film ascrivibili al filone dell'inchiesta filmata che, diversamente da pratiche filmiche affini e contemporanee (come il documentario erotico), perseguono un fine informativo-didattico, combinando piena aderenza alle fonti testimoniali e licenza di ricostruzione finzionale: "le teorie neorealistiche di Zavattini, l'influenza della televisione che da qualche anno si è aperta al documentario, l'eco del *cinéma-vérité* e del suo uso di attrezzature leggere per le riprese, nonché la voga del documentario erotico affrontato però con propositi non commerciali"<sup>9</sup>.

Sebbene in questi film il sesso non compaia mai esplicitamente sullo schermo, non figurino sequenze di nudo, non intervengano immagini fortemente erotizzate, centrale appare comunque l'attenzione ai "problemi" dell'amore e il tentativo di verbalizzare collettivamente la questione sessuale (a tratti evocata, allusa, o viceversa sminuita,

a Cesare Zavattini, andata in onda dal 19 novembre 1960; *Viaggio nel Sud* (1958) di Virgilio Sabel; *La casa in Italia* (1964-65) di Liliana Cavani; e ancora *Storie dell'emigrazione* (1972) di Alessandro Blasetti; *I bambini e noi* (1970) di Luigi Comencini.

<sup>9</sup> Adriano Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, cit., p. 34.

<sup>10</sup> Un regista come Virgilio Sabel, ad esempio, dopo *In Italia si chiama amore* realizzerà alcuni film del genere *mondo*, come *Nude, calde e pure* (1965) di Virgilio Sabel e Sergio Spina. Cfr. Damiano Garofalo, *op. cit.*

<sup>11</sup> Roger Odin, *Della finzione*, Vita e pensiero, Milano, 2004, p. 192 (ed. orig. *De la Fiction*, De Boeck, Bruxelles 2000).

<sup>12</sup> Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo: Da La dolce vita a Centochiodi*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 169.

negata). Le inchieste sessuali si fanno così luogo singolare di rappresentazione di storie, personaggi e luoghi del sesso, fotografando le contraddizioni di una società in trasformazione e stimolando un dibattito sull'erotismo e sul cambiamento dei costumi. L'inchiesta amorosa partecipa insomma della rinnovata attenzione, presente nella cultura italiana del tempo, nei confronti della questione sessuale così come delle nuove forme di rappresentazione del proibito: raccoglie la costruzione narrativa del film a episodi, assorbe l'impatto del film sexy e adopera un'ibridazione fra fonti testimoniali e forme finzionali che verrà radicalizzata nelle sperimentazioni del mondo movie.<sup>10</sup> Le inchieste promettono di rivelare "la verità" sul sesso, così come possono raccontarla i suoi stessi protagonisti: passanti, calciatori, studenti universitari, lavoratori di fabbrica, ragazze e ragazzi incontrati nelle balere, padri di famiglia, donne mature, adolescenti, ma anche prostitute, spogliarelliste, papponi. E ancora mariti infedeli, settantenni innamorate, amanti di professione, tutti protagonisti di piccoli scandali, chiamati a testimoniare davanti alla macchina da presa a garanzia dell'autenticità delle vicende narrate (come si afferma in *In Italia si chiama amore*). Il fatto che in realtà molti di questi film si servano, in minima parte o in modo ampio, di episodi finzionali e ricostruzioni ad hoc, non intacca comunque il "confezionamento" realistico. Ogni rielaborazione finzionale (la rimessa in scena delle storie di vita in *Le italiane e l'amore*, l'impiego di attori che rivelano il proprio privato in *I ragazzi che si amano*, gli inserti di fiction in *In Italia si chiama amore* e così via) viene così neutralizzata in nome dell'istanza realista. Il coinvolgimento di persone comuni, la forma intervista e la narrazione di fatti ascrivibili alla vita quotidiana, viceversa, sono intesi come le strategie retoriche confessionali più adatte a costruire un effetto di realtà e a suscitare una "lettura documentarizzante"<sup>11</sup>. Operazione tanto più efficace quanto legata a un tema sensibile e, in larga misura, taciuto, come sottolineano già alcuni titoli dei film (*I piaceri proibiti*, *I misteri di Roma*).

Allo stesso fine contribuiscono anche i riferimenti alla realtà, esplicitati in forma di premessa allo spettatore, attraverso le parole pronunciate dalle voci fuoricampo, inserite nei titoli di testa o nei cartelli di apertura, o evocati nei materiali promozionali. *I piaceri proibiti*, ricostruzione a episodi sul mondo della prostituzione, prometteva di offrire al pubblico, come si legge sui materiali promozionali, "la più vera indagine nel mondo delle donne perdute". *In Italia si chiama amore* (realizzato dal regista Virgilio Sabel a partire da un'inchiesta di Italo Dragosei) mostrava sullo schermo inserti giornalistici e ritagli di giornale, a dimostrazione di quanto i fatti narrati avessero una corrispondenza nella cronaca. D'altra parte, prendendo in carico l'impegno civile affermato dal cinema neorealista, il documentario di inchiesta risentiva dell'esplosione dell'industria editoriale italiana e della modernizzazione del giornalismo che caratterizza il secondo dopoguerra: se rimandava da un lato "alla scrittura del letterato (la *camera stylo*)", assorbiva dall'altro le forme "del nuovo giornalismo emergente da testate come «Il Giorno» o «L'Espresso»".<sup>12</sup> Non a caso, alcuni dei titoli menzionati, come *I misteri di Roma* e *Le italiane e l'amore*, hanno come ideatore Cesare Zavattini, figura centrale per la riflessione teorica sul rapporto fra cinema e realtà, a partire dall'antesignano *L'amore in città* (1953) di Carlo Lizzani, Dino Risi, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Francesco Maselli,

<sup>13</sup> Cfr. Federico Vitella, "Strategie di 'autenticazione' in *L'amore in città*", «Fata Morgana», n. 13, 2019, pp. 213-218.

<sup>14</sup> Cfr. Pierpaolo Luzzatto Fegiz, Antonio Miotto, "Il delicato problema delle esperienze sentimentali", «Oggi», n. 275, 1951, p. 8.

<sup>15</sup> Alle "confessioni" della donna italiana «Oggi» dedica numerose "puntate", che rendono conto delle delusioni del matrimonio, delle avventure prematrimoniali, delle esperienze sentimentali; e ancora della vita sessuale, della gelosia, delle "scappate" del marito, della maternità. Analoghi successi riscuotono nel frattempo anche i libri-inchiesta, come *Le svergognate* (1963) di Lieta Harrison, "spregiudicata inchiesta sui tabù sessuali e sul problema dell'onore nella Sicilia d'oggi".

<sup>16</sup> Cfr. Mauro Giori, "Parlavivo vivo a un popolo di morti". *Comizi d'amore*, cinema-verità e film a tesi", «Studi pasoliniani», n. 6, pp. 100-101.

<sup>17</sup> Cfr. Cecilia Sayad, *Performing authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema*, I. B. Tauris, London 2013.

<sup>18</sup> Cfr. Laura Rascaroli, *The personal camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflowers, London, 2009.

<sup>19</sup> Intervista a Ugo Gregoretti: *I nuovi angeli*, youtube.com.

<sup>20</sup> Callisto Cosulich, "Come si amano i giovani d'oggi", «ABC», n. 34, p. 24.

<sup>21</sup> Se *I nuovi angeli*, con circa 270 milioni complessivi, "ottenne un risultato economico appena discreto", "non superiori furono le

Cesare Zavattini, Alberto Lattuada,<sup>13</sup> passando per il progetto filmico mai realizzato *Italia mia*, e per le rubriche editoriali di colloqui con i lettori ospitate su noti periodici (come "Italia domanda" su «Epoca», concepita e inizialmente diretta dall'autore).

Come si legge in una delle inchieste sulla sessualità pubblicate sul settimanale «Oggi» quasi un decennio prima, una delle difficoltà principali delle indagini sessuali risiedeva nella formulazione delle domande: "era molto difficile preparare una domanda atta a neutralizzare le risposte ambigue o insignificanti". Era inoltre pericoloso specificare il contenuto delle esperienze sentimentali ("una 'cotta'? un flirt? baci? Altro"), perché la domanda poteva essere interpretata in modo troppo personale. La soluzione migliore, in questi casi, era quella di formulare la domanda in modo generico, ma chiaro e di garantire l'anonimato all'interlocutore.<sup>14</sup> All'investigazione del cronista corrispondeva così la confessione dell'intervistato; l'apertura al privato prendeva le forme della rivelazione.<sup>15</sup>

Analoghe strategie intervengono anche sullo schermo ad assicurare, quando necessario, l'anonimato degli interlocutori; inquadrandoli di spalle, celandone il volto, frammentandone il corpo, nascondendo la presenza della macchina da presa o del microfono, procedimenti tuttora in voga nelle inchieste televisive. Una donna, intervistata in *I misteri di Roma*, racconta delle categorie di uomini che ha incontrato nella sua vita: industriali, politici, commercianti, nullafacenti. Dei loro desideri e delle loro perversioni. La macchina da presa non ne inquadra mai il volto, ma indugia lentamente sul corpo avvenente in lingerie. Con una simile strategia è presentata nello stesso film la conversazione con il *macrò*, che per rispondere "ha voluto 150.000 lire e la promessa che non l'avremmo inquadrato di faccia". Perché, spesso, a domande dirette sul sesso, si chiede Pier Paolo Pasolini in *Comizi d'amore*, corrisponde il silenzio? Si teme probabilmente di infrangere dei tabù, o di danneggiarsi socialmente. E non solo. Quel silenzio riflette, osserva, un'incapacità nella verbalizzazione della questione sessuale, e una polarizzazione fra linguaggio spinto e scientifico: "La gente queste cose o non le conosce, oppure non ne conosce la terminologia, perché per parlarne o ci sono le cosiddette brutte parole, oppure dei termini troppo specifici. Che sia questa la ragione di tanto silenzio?". In controtendenza rispetto all'aderenza al reale perseguita dalle indagini sessuali fin qui citate, si pone il progetto autoriale di *Comizi d'amore*.<sup>16</sup> Il film di Pier Paolo Pasolini, infatti, sottolinea con convinzione l'impossibilità di parlare apertamente del tema sessuale, la mancanza di rappresentatività dei risultati delle indagini, il rapporto tra visibile e invisibile. Questione sollevata a più riprese nel film, a partire dalla celebre conversazione con Alberto Moravia: "Ti sembra proprio la vera Italia, Moravia, quella che viene fuori dalla mia inchiesta, o non ti sembra piuttosto un'immagine parziale dell'Italia? La gente stessa d'altra parte si auto-selezionava venendomi incontro, qual è l'Italia vera, quella che si vede nella mia inchiesta o quella che non si vede?".

La pretesa veridica dell'inchiesta si esaurisce, in questo caso, attraverso un processo di natura riflessiva che tocca anche, in termini più ampi, il rapporto fra documentario e realtà. La presenza esibita in campo dello stesso Pasolini enfatizza le marche della soggettività autoriale, allontanandosi dalla funzione "oggettivante" dell'inchiesta (quella televisiva e quella del documentario) per costruire piuttosto una forma di autorappresentazione. Pasolini, insomma, enfatizza un processo di performatività autoriale,<sup>17</sup>

accoglienze incontrate da *Le italiane e l'amore* (1961-1962) e *I misteri di Roma* (1963-1964), due iniziative promosse da Cesare Zavattini per riprendere l'esperienza avviata nel 1953 con *Amore in città* (Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, pp. 325-326).

<sup>22</sup> Cfr. Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media, Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009; Tomaso Subini, *La via italiana alla pornografia, Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier, Firenze 2021; Callisto Cosulich, *La scialata al sesso*, Immordino, Genova 1969.

<sup>23</sup> Cfr. Federico Zecca, Giovanna Maina, "Introduzione a *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*", «Cinergie», n. 5, 2014, p. 6.

<sup>24</sup> Cfr. Tino Ranieri, "I problemi della donna d'oggi attraverso l'inchiesta cinematografica e televisiva", in Claudio Bertieri (a cura di), *L'inchiesta filmata come mezzo di comunicazione*, Lericì, Milano 1965, p. 97; Lucia Cardone, "Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta", «Cinergie», n. 5, 2014, pp. 23-33.

<sup>25</sup> Morando Morandini, "Al limite del proibito", «ABC», n. 51, 20 dicembre 1964, p. 20.

<sup>26</sup> Le comunicazioni della I e della II tavola rotonda della critica sull'inchiesta filmata sono pubblicate in Claudio Bertieri (a cura di), *L'inchiesta filmata come mezzo di comunicazione*, Lericì, Milano 1965 e *L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia*, Marsilio, Padova 1965.

che trova declinazioni diverse nella sua filmografia (come ad esempio in *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*, 1965; *Appunti per un film sull'India*, 1968; *Appunti per un'Orestide Africana*, 1970),<sup>18</sup> e demistifica puntualmente la pretesa veridica dell'inchiesta. Fino ad arrivare allo "sprint finale" dove, leggiamo, l'autore ha ormai depresso ogni idealistica ambizione e va raccogliendo materiale per un grande monumento alla "vecchissima, innocentissima, caldissima Italia degli anni sessanta". Quella delle strade di Napoli, popolate dalle prostitute a seguito della chiusura delle "case di tolleranza" per effetto della Legge Merlin (1958). Quella dei parchi raggiunti dalle coppie, o dei lidi affollati da corpi accalcati e svestiti: i comizi sulle spiagge romane, i comizi sulle spiagge meridionali, su quelle toscane popolari e borghesi. Mentre mettono in scena i luoghi dell'amore, le inchieste descrivono il paesaggio del boom e il suo contesto storico-culturale.

Nei primi anni '60, nel cuore del miracolo economico e della motorizzazione di massa, la ricerca sull'amore infatti conduce nelle strade, nei parchi, in macchina, in luoghi appartati appena periferici raggiunti in automobile o in motoscooter. Nel grande parco di Villa Borghese i giovani fanno l'amore: nascosta dentro a un camioncino dietro a un velo, la macchina da presa di *I misteri di Roma* ci mostra decine di coppie intente a scambiarsi effusioni amorose, distese sul prato, abbracciate di fianco a una vespa. Il movimento laterale, a tratti disturbato dal passaggio di passanti o veicoli, ci descrive un luogo in cui ci si stringe in caldi abbracci, in un silenzio misterioso rotto dal verso delle cicale, in cui al voyeurismo della macchina da presa corrisponde quello spettatoriale. La riviera adriatica è invece il territorio delle turiste alla ricerca di nuove avventure sentimentali, delle ragazze del boom interrogate da Gregoretti durante la realizzazione di *I nuovi angeli*, inchiesta sui giovani degli anni '60 appena precedente a *Ro.Go.Pa.G* (1963) di Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini. "Passavo un paio di giorni a cercare coloro che sarebbero stati interpreti di sé stessi", ricorda Gregoretti, "e andavo in giro per la riviera Romagnola. La mattina sulla spiaggia di Rimini chiacchieravo con le ragazzette faconde, e poi buttavamo giù il dialogo, la sceneggiatura che non c'era"<sup>19</sup>. La trasformazione delle pratiche sessuali passa anche per una nuova gestione del tempo libero, la messa in scena di nuovi beni di consumo, con la nuova mobilità che consentono e i significati simbolici che racchiudono: "Quando si vede una coppia in motoscooter chissà perché viene spontaneo di pensare a gente felice, che si vuole bene, forse è il mezzo stesso che ci suggerisce questi sentimenti, la ragazza dietro è sempre in una posizione affettuosa, stretta, abbracciata, anche perché se non se regge casca" (*In Italia si chiama amore*).

A pochi anni dall'esplosione delle contestazioni giovanili, le inchieste cercano nei "ragazzi" gli interlocutori ideali per parlare di sesso. "Raccontate, gente, raccontate la vostra storia", è l'esortazione che Cosulich riscontra alla base di questi film; "e loro ci stanno". *I ragazzi che si amano*, allora, non ci raccontano solo, con dovizia di dettagli, della loro vita sessuale ("cominciammo ad avere rapporti, senza però che lei fosse innamorata di me"), ma anche di nuovi costumi giovanili, delle opinioni sulla gelosia, sulla monogamia ("mi diceva sempre che non le piacevo, che non poteva stare con me, che aveva altri con cui andava"), di un'inedita gestione della sessualità ("io mi sono messo a letto e lei è venuta con la vestaglia [...], nuda"). I

<sup>27</sup> Mi riferisco al genere del documentario erotico e al filone del *mondo movie* (con gli incassi importanti di film come *Mondo cane*, 1962, di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Prospero), inaugurati da *Europa di notte* (1958) di Alessandro Blasetti. Oltre che al "film sessuologico" (come *Helga*, 1967, di Erich F. Bender). Cfr. il numero speciale di «Cinergie», a cura di Federico Zecca e Giovanna Maina, dal titolo *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, n. 5, 2014. Si veda anche Giovanni Memola, "Tutti pazzi per Helga: cattolici, cinema ed educazione sessuale nell'Italia del '68", «Schermi», n. 1, 2017, p. 151; Mark Goodall, "Dolce e selvaggio: The Italian Mondo Documentary Film", in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (a cura di), *Popular Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, New York 2013, pp. 226-239; Giuseppe Previtali, "Costruire il reale. Primi rilievi per una ricontestualizzazione critica dei mondo movies italiani", «Arabeschi», n. 8, 2016, pp. 162-170.

<sup>28</sup> A partire, ad esempio, da *L'amore in Italia*, di Luigi Comencini, ampia indagine sul rapporto di coppia, suddivisa in cinque puntate e andata in onda nel 1978.

ragazzi di oggi, dopotutto, "si 'amano' come sempre si è fatto, soltanto che lo fanno con minore dignità, e, prima di ogni altra cosa, non hanno alcun pudore di raccontare pubblicamente ciò che, da sempre, 'si fa ma si tace'"<sup>20</sup>.

A fronte di incassi abbastanza contenuti (che confinano questi prodotti al "consueto pubblico metropolitano del Nord", come osserva Spinazzola),<sup>21</sup> oltre che di risultati estetici non sempre pienamente convincenti, le inchieste filmiche sulla sessualità riescono a sollecitare una riflessione critica rilevante, in un momento storico che vede un crescente processo di sessualizzazione che porterà alla caduta dei tabù dell'osceno.<sup>22</sup> La riflessione che ha origine da questi film articola in modo eterogeneo i "problemi del sesso", mettendo in luce argomenti fino a quel momento proibiti, che adesso invece irrompono "a gamba tesa tanto nei quotidiani scambi verbali tra persone, quanto nel dominio della rappresentazione e dell'industria culturale"<sup>23</sup>. Si discute di regolazione della sessualità (le riforme in campo legislativo, l'educazione sessuale dei giovani, gli anticoncezionali), rappresentazioni della sessualità (la sessualizzazione del cinema e dell'industria culturale), pratiche sessuali (i rapporti prematrimoniali, la verginità). E si sconfinava spesso in un dibattito più ampio, che ha a che fare con i divari sociali e geografici, la questione dell'onore, i problemi salariali, lo spazio femminile,<sup>24</sup> le identità di genere e, in generale, con la fisionomia di una società in profonda trasformazione. Ci si interroga infine su questioni formali, che hanno a che fare con il documentario, la specificità dell'inchiesta filmica e il suo contesto: le nuove tendenze portate avanti dalla "nouvelle vague" sessuologica<sup>25</sup>, le configurazioni del sistema mediale del tempo, la costruzione narrativa del film a episodi, le strategie in uso nelle emergenti inchieste documentarie televisive, le recenti proposte del documentario erotico, le sperimentazioni del *mondo movie*.

Quando, a metà degli anni '60, si farà il punto sull'inchiesta in cinema e in televisione con i due volumi a cura di Claudio Bertieri *L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia* e *L'inchiesta filmata come mezzo di comunicazione*<sup>26</sup> (che raccolgono gli interventi emersi all'interno delle tavole rotonde svoltesi per il Premio dei Colli di Este), la stagione delle inchieste cinematografiche sull'amore, così concepita, stava per volgere al termine. Altre forme, più spregiudicate e commercialmente di impatto, avevano iniziato ad affrontare il tema erotico in termini maggiormente espliciti e spettacolari,<sup>27</sup> mentre, di lì a poco, anche per la televisione i tempi sarebbero stati maturi per prendere in carico la rappresentazione delle questioni sessuali.<sup>28</sup>

#### ABSTRACT

The contribution focuses on the forms of representation of sexuality in some *inchiesta* documentaries made in the first half of the 1960s, such as *I nuovi angeli* (1962), *Le italiane e l'amore* (1961), *Io amo, tu ami... Antologia universale dell'amore* (1961), *I ragazzi che si amano* (1963), *I misteri di Roma* (1963), *I piaceri proibiti* (1964), *Italia proibita* (1963), *In Italia si chiama amore* (1964) and *Comizi d'amore* (1964). Explicitly pursuing an adherence to reality, involving common people and embracing a free use of the camera, the sexual *inchiesta* represents characters and places of love while describing the Italian landscape and its historical-cultural context in the central years of the economic miracle.