



PAOLA DALLA TORRE **Grazie zia:** il cinema italiano del Sessantotto e il sesso, tra spinte autoriali e proliferazioni popolari



¹ Cfr. Andrea Minuz, Silvia Vacirca, "La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta", «Cinergie», n. 5, 2014, pp. 108-118.

² Cfr. Calisto Tanzi, *La scalata al sesso*, Immordino, Milano 1969, pp. 187-188.

³ A questo riguardo la storiografia riconosce una particolarità propria del Sessantotto italiano rispetto a quella degli altri paesi e cioè la sua durata: si parla, infatti, per l'Italia di "lungo '68", sottolineando come tutto il movimento sessantottino abbia una genesi già alla fine degli anni '50 ed una coda fino ai '70 inoltrati. Cfr. Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2005, pp. 217-604; Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1999, pp. 404-545; Rocco Cerrato, Simona Urso, Carmelo Adagio (a cura di), *Il lungo decennio. L'Italia prima del '68*, Cierre, Verona 1999; Marcello Flores, Alberto De Bernardi, *Il Sessantotto*, Il Mulino, Bologna 1998; Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro, 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 1997; Peppino Ortoleva, *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, Editori Riuniti, Roma 1988.

⁴ Sul tema della rappresentazione della sessualità nel cinema italiano degli anni '60 si segnala Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura di), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure, temi*, numero speciale di «Cinergie», n. 5, 2014.

GRAZIE ZIA INAUGURA L'ANNEÉ ÉROTIQUE DEL CINEMA E DELLA SOCIETÀ ITALIANA

Il 1969 in Italia venne definito il "pornoanno", l'*année érotique* in cui esplose in maniera definitiva la sessualità in ogni campo dell'industria culturale.¹ Dalle riviste, alla musica, ai fumetti, fino al cinema si assiste alla erotizzazione dei media e dello spazio pubblico che sono lo specchio della sessualizzazione in atto della società italiana, dovuta all'affermarsi della società del benessere.²

Questo processo di erotizzazione dei costumi e dei media parte da più lontano, naturalmente, e cioè dall'esplosione economica che l'Italia conosce all'inizio degli anni '60 e che fa da detonatore di cambiamenti antropologici definitivi, traghettando un Paese ancora tradizionale e rurale in un Paese moderno e urbanizzato. Invaso da immaginari che stuzzicano nuovi gusti, inaugurano mode, aprono spazi di libertà inediti.³

Questi cambiamenti vengono, poi, velocizzati in maniera esponenziale dalla rivoluzione del Sessantotto, in cui il movimento studentesco aveva enfatizzato la liberazione sessuale come uno degli strumenti da utilizzare nella sua lotta. E, non volendo certamente ridurre un discorso sul Sessantotto alle sue istanze sessuali contestatarie, è indubbio che la grande utopia rivoluzionaria realizzata dal movimento sessantottino riguarda essenzialmente la sfera della sessualità, dei rapporti interpersonali, dei costumi.

Nel 1968 esce l'opera di esordio di Salvatore Samperi, *Grazie zia*, già assistente volontario alla regia di Marco Ferreri. La sua pellicola, a nostro avviso, condensa in una maniera esemplare i temi, i protagonisti, i corpi che abitano il cinema italiano degli anni '60 e '70, gli anni della sessualizzazione dei costumi. Un film che trasuda erotismo e che dà il via all'*année érotique* del cinema e della società italiana.⁴

Grazie zia, presentato al Festival di Cannes prima che il festival francese venisse interrotto dalla protesta dei cineasti "barricaderi" e accolto con "languidi applausi"⁵, diventa una sorta di specchio attraverso cui comprendere come il cinema italiano del Sessantotto (intendendo in senso ampio il cinema italiano dei '60 e dei '70) si rapporta al tema specifico della sessualità, alla sua rappresentazione, al nuovo senso che gli viene attribuito.

Prodotta da Enzo Doria, già scopritore di Marco Bellocchio e Roberto Faenza (altro debuttante nel 1968 con *Escalation*), la pellicola racconta la relazione sessuale morbosa, patologica, proibita e scandalosa che si instaura tra Alvise, il giovane erede di una ricca famiglia industriale veneta, e la zia Lea, da cui lo distanziano l'età e le frequentazioni borghesi. Questo rapporto è lo strumento di cui si serve il ragazzo per portare avanti la sua determinata rivoluzione contro la società borghese dei padri. E al tempo stesso è il mezzo di cui si serve anche la zia, ancora giovane, bella e annoiata, insoddisfatta della sua relazione con il maturo e intellettualmente impegnato Stefano e che in fondo desidera liberarsi di una serie di inibizioni da cui si sente oppressa, nonostante il suo atteggiamento progressista (non ha mai sposato Stefano, per esempio).

Entrambi sono corpi estranei al loro mondo di appartenenza, corpi che diventano "macchine desideranti"⁶ e lo fanno con violenza inusitata. Una violenza che trapela già dalla prima scena del film: Alvise, steso in un lettino all'ospedale, mentre gli stanno praticando l'elettroshock. Un'im-

⁵ Giovanni Grazzini, "Il guastafeste di Praga", «Corriere della Sera», 17 maggio 1968, p. 13.

⁶ Prendiamo a prestito questa terminologia dalla analisi della sessualità portata avanti da Gilles Deleuze e Felix Guattari in *L'Anti-Edipo*, uno dei testi fondamentali del pensiero del Sessantotto. Cfr. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002.

⁷ Cfr. Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Stile, dinamiche, paradossi*, Il Saggiatore, Milano 2022, p. 172.

magine di rara brutalità che racchiude le tensioni violente che la società dell'epoca stava manifestando e che predicavano la rivoluzione anche a costo di utilizzare maniere aggressive. E una brutalità che ritroviamo poi nel rapporto che si instaura fra il giovane protagonista e la zia.

Affidato alle sue cure nella sua bella villa isolata, il giovane intesserà, infatti, con lei una relazione fatta prima di complicità e sguardi e poi, sempre più impudentemente, una relazione fatta di corpi che iniziano a desiderarsi, sfiorarsi, amarsi e anche violentarsi (nel senso che la donna accetta anche di subire delle violenze da parte del nipote).

A poco a poco tutti gli altri personaggi del racconto, dal fidanzato Stefano, alle vecchie governanti della casa sempre più scandalizzate, abbandonano la villa per lasciare i due indecenti amanti a provare i loro giochi sadomasochistici, finalmente liberi da ogni convenzione o regola. Fino ad un finale che, come l'inizio della pellicola, è di grande violenza. Alvise chiede alla zia di praticargli l'eutanasia (la zia è un medico) e Lea gli somministra l'iniezione fatale, dopo averlo lavato, preparato e baciato, in una sequenza che riecheggia, profanamente, quasi una deposizione cristologica. Come a simboleggiare che l'unica salvezza per Alvise sia la morte.

Alla fine del film, perciò, al di là dell'utopia rivoluzionaria del giovane, dei suoi velleitari discorsi sul Vietnam, delle critiche al padre borghese e alla società capitalistica, la vera rivoluzione messa in atto è quella sessuale: il rapporto erotico con la zia, la relazione incestuosa e sadomasochistica, il loro gioco al massacro.

Il corpo di Lisa Gastoni, mostrato e non mostrato, è oggetto e soggetto di una passione folle, che solletica il pubblico italiano e ne decreta un grande successo al botteghino. Dimostrando come il senso del pudore degli spettatori fosse molto più avanti rispetto a quello delle autorità (il film venne vietato ai minori di 18 anni) e come la società stesse cambiando drasticamente. È come se gli spettatori con quella storia avessero finalmente soddisfatto un desiderio che ormai da tempo aleggiava nelle loro vite private, un fiume carsico che stava per inondare la società e aprire le strade ad una riconfigurazione della collettività.

Grazie zia racconta che anche l'Italia è pronta per il cambiamento epocale che stava investendo i costumi delle società occidentali e il film di Samperi, girato in bianco e nero e con stile autoriale, è uno specchio della dissoluzione della società tradizionale borghese e del suo nucleo essenziale, la famiglia, verso nuove riconfigurazioni sociali e antropologiche.

A nostro avviso, il film sintetizza, inoltre, i due grandi modelli con cui il cinema italiano dell'epoca stava affrontando e rappresentando quel cambiamento e quella rivoluzione: da una parte la modalità autoriale, ideologicamente e culturalmente impegnata, dall'altra quella popolare, che attraverso i canoni del genere, racconta i cambiamenti in atto, visualizzandoli senza pretese intellettuali, ma anzi assecondando, con spirito imprenditoriale, quella che è stata definita una "nostalgia di bordello", come luogo della disponibilità incondizionata del corpo femminile.⁷

Il cinema italiano di quegli anni racconta la sessualità e lo fa, da un lato, con pellicole dai temi e dagli stili autoriali, realizzati da giovani registi (di cui Samperi è un esempio, così come Bellocchio, Bertolucci, Faenza) che, per motivi anagrafici, vivono nel pieno l'onda rivoluzionaria giovanile (Samperi lascia l'Università di Padova per unirsi al Movimento Studentesco). Oppure pellicole realizzate da autori della vecchia generazione che

⁸ Cfr. Andrea Minuz, Silvia Vacirca, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁹ Prendiamo a prestito il termine dall'analisi portata avanti da Luc Ferry e Alain Renault che individuano dietro la filosofia francese esplosa e alimentata dall'ideologia sessantottina il pensiero di Martin Heidegger e quello di Friedrich Nietzsche e lo definiscono come l'affermazione di un pensiero anti-umanista. Cfr. Luc Ferry, Alain Renault, *Il 68 pensiero*, Rizzoli, Milano 1987.

¹⁰ Oltre all'infatuazione per il libretto rosso di Mao, che riguarda, insieme alle teorie di Marx, l'aspetto più attento alla dimensione collettiva e "operaia" della rivoluzione, tra gli altri testi cardine dei giovani intellettuali dell'epoca trovano spazio le riflessioni di Marcuse contro l'uomo ad una dimensione, la rivalutazione di Reich e del sesso come unica via per una vera rivolta, Deleuze e Guattari e la loro "schizoanalisi", Jean-François Lyotard e la sua "economia libidinale", Lacan e naturalmente il pensiero sulla sessualità di Michel Foucault.

¹¹ Christopher Lasch cit. in Paola Dalla Torre, Claudio Siniscalchi, *L'ultima ondata. Il Sessantotto e il cinema europeo*, Studium, Roma 2013, p. 42.

¹² Giacomo Manzoli per questi film parla addirittura di opere che celebrano un funerale (che forse è anche quello del cinema, in quegli anni insidiato dalla televisione). Cfr. Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2016, pp. 173-174.

in quegli anni concentrano le loro riflessioni sui temi del tempo (pensiamo a Pasolini, Ferreri, Visconti, Fellini).

Oltre a queste opere, abbiamo, dall'altro lato, i film popolari, evoluzione della commedia all'italiana che, in quegli anni, partorisce tanti nuovi filoni sessual-erotici (dall'esotico, al thriller, allo pseudo-documentaristico, al melodramma).⁸

Grazie zia è un misto fra queste due modalità: è certamente un film dall'impianto fortemente autoriale, intriso di ideologia e pensiero rivoluzionario; ma, al tempo stesso, inaugura suo malgrado (perché certo questa non era l'intenzione del suo regista) il filone delle pellicole soft-erotiche che dopo di lui avranno un fiorente sviluppo (e a cui tornerà lo stesso Samperi con il ben noto **Malizia** del 1973).

LA FACCIA AUTORIALE: L'OMBRA DEL MARCHESE DE SADE NELLA RAPPRESENTAZIONE DEL SESSO COME LIBERAZIONE E ANNICHILIMENTO

Samperi aveva ideato il suo film per farne il manifesto di un certo cinema d'autore, con non pochi riferimenti a pellicole precedenti o coeve, impastato delle teorie filosofiche e psicoanalitiche che guidavano il "Sessantotto pensiero"⁹ e la sua idea di rivoluzione.¹⁰ Il "Sessantotto pensiero" voleva passare dal capitalismo autoritario e patriarcale a quello edonista e permissivo, nello spirito distruttore della liberazione sessuale. E proprio per questo, implicito diventa il pensiero del "divino Marchese" De Sade, che è

per molti aspetti il più lungimirante e certamente il più scomodo tra i profeti dell'individualismo rivoluzionario [...]. Nei suoi scritti Sade, tramite una regressione ai livelli più primitivi della fantasia, intravide prodigiosamente tutti gli sviluppi che la condizione individuale avrebbe avuto sotto il capitalismo [...]. Sade immaginò un'utopia sessuale in cui ognuno ha diritto a chiunque altro, e gli esseri umani, ridotti ai loro organi sessuali, diventano perfettamente anonimi e interscambiabili [...] il piacere diventava l'unico scopo della vita, piacere indistinguibile dallo stupro, dall'omicidio e dall'aggressività sfrenata.¹¹

L'ombra lunga del pensiero sadiano attraversa tutto il film di Samperi: il rapporto che si instaura tra nipote e zia, infatti, oltre ad essere incestuoso è anche violento, un gioco di ruoli in cui Alvisè comanda e sottomette e la zia subisce e gode. Un gioco sadomasochistico simmetrico, quando nel finale i ruoli si invertiranno e la donna da vittima diventerà carnefice, permettendo ad Alvisè di raggiungere la liberazione nell'annichilimento.

A questo proposito è interessante mettere in evidenza come **Grazie zia** e gli altri film d'autore del periodo propongano una rappresentazione ossimorica. Da una parte, cioè, queste opere e i loro autori vedono nella sessualità il mezzo per scardinare la prigione di una società borghese che odiano e che vogliono distruggere. Dall'altra parte, però, le modalità di questa nuova sessualità conducono i loro protagonisti ad una strada che ha un unico finale: la morte (moltissime sono le pellicole di quegli anni in cui i protagonisti muoiono o si uccidono). In poche parole, sono film che, nel momento stesso in cui esaltano l'utopia rivoluzionaria, ne decretano anche la sconfitta. Come se l'approdo della rivoluzione possa essere solo l'annichilimento. Rivoluzione, sesso e morte, dunque, sono una triade inscindibile nella messa in scena sadiana di Samperi e in quella degli altri autori a lui coevi.¹²

¹³ Adelio Ferrero su «Cinema nuovo» scrive addirittura che «Samperi rifà il verso a Bellocchio (e non solo a lui, beninteso) con puntiglio persino patetico». Cfr. Adelio Ferrero, «Grazie zia - Escalation», «Cinema nuovo», n. 194, 1968, p. 292.

¹⁴ Fernaldo Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano: 1940-1990*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 323-324.

Pensiamo a *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio, pellicola che non citiamo a caso ma perché il film di Samperi sembra averla molto bene a mente (e per alcuni critici *Grazie zia* ne è solo una brutta copia).¹³ Anche l'opera prima del regista piacentino è certamente attraversata da questo sadismo distruttivo. Il protagonista, che è lo stesso attore scelto da Samperi, Lou Castel, il volto feticcio del cinema d'autore sessantottino (fu anche il Francesco «rivoluzionario» di Liliana Cavani del 1966), interpreta il giovane epilettico Ale che, in una villa assolata, inizia a sterminare la sua famiglia, cominciando dalla madre cieca. Un giovane che ha un rapporto complesso e quasi incestuoso con la sorella, e che rifiuta le convenzioni e la società borghese (malata come malati sono tutti i componenti della sua famiglia, per tare fisiche o mentali). Cerca l'assoluta libertà e la troverà, come Alvisè, nella morte. Il suo protagonista «Ale, il perfido e incolpevole assassino, è una *Viridiana* altrettanto surreale del personaggio bunueliano e, come quello, partecipa alla dissacrazione dei buoni sentimenti e della pietà religiosa che si suppongono patrimonio della borghesia cattolica. Medesima è la strafottenza, simile il gusto del grottesco»¹⁴: così Fernaldo Di Giammatteo mette in correlazione la pellicola di Bellocchio con quella di Buñuel, una correlazione che ci pare essenziale perché i primi a rivalutare le teorie sadiane e a metterle in scena sono stati proprio i surrealisti.

Un altro autore che è attraversato dal pensiero sadiano riguardante la sessualità e la sua rappresentazione è senz'altro Pier Paolo Pasolini. Già nel 1965 con il suo documentario-inchiesta *Comizi d'amore*, aveva mostrato come la sua filmografia, dopo una prima parte più realista e attenta alle tematiche del sacro (sempre declinate naturalmente secondo le forme e le idee del suo autore), stesse portando la sua attenzione verso il tema della sessualità. E infatti nel 1968 gira *Teorema*, film-saggio in cui si parla per simboli e metafore e che ha come centro della riflessione il sesso. La libera sessualità come forma più autentica del vivere, la sessualità come sacralità che la società borghese ha perduto e infatti quando la incontra entra in crisi, disfacendosi. Anche in lui la rappresentazione di questa sessualità è sotto il segno della crudeltà e della violenza: è una sessualità che arriva sotto forma di un messaggero, uno straniero bellissimo e silenzioso (l'angelico Terence Stamp) che arriva nella villa isolata di una ricca famiglia milanese e seduce via via tutti i suoi componenti, femminili e maschili. E che, come era apparso, scompare, lasciando i protagonisti sgomenti e annichiliti.

Pasolini non si preoccupa di mostrare la nudità, non ha paura di parlare di rapporti eterosessuali e omosessuali. Anche lui in maniera crudelmente iconoclasta distrugge le certezze perbeniste di una certa cultura borghese, per mostrare la necessità e la potenza della liberazione sessuale. Che però, nella sua riflessione, la società borghese non potrà mai raggiungere. Non a caso il finale vede il capofamiglia Massimo Girotti disperato, correre nudo ai piedi di un vulcano cercando di urlare mentre dalla sua bocca non esce alcun suono.

La sessualità sadiana di Pasolini è in questa pellicola addirittura accostata al sacro, come abbiamo scritto, e proprio per questo la pellicola subirà il sequestro per oscenità (sorte non nuova per le opere pasoliniane). Il regista continua in questa sua rappresentazione della sessualità con i film successivi come *Porcile* (1969), con la trilogia della vita (*Decameron*, 1971; *I racconti di Canterbury*, 1972; *Il fiore delle mille e una notte*, 1974) per approdare, infine, a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), in cui l'autore

si confronta direttamente con il marchese De Sade, in una sorta di disperato testamento poetico dove la morte e la disumanità aleggiavano su ogni cosa.

Non entriamo nell'analisi, complessa e contraddittoria, di questa pellicola, ma rileviamo che anche in Pasolini è ben affermata l'idea che la rivoluzione, tramite la sessualità, non porterà di fatto alla liberazione dell'umano ma a un suo annichilimento. E i suoi film profetizzano un mondo moderno e una società dei consumi indirizzata verso la definitiva disumanizzazione.

Un altro regista che in quegli anni utilizza il registro sadico per mettere in scena storie in cui non si ha paura di mostrare il sesso e la sua annichilente potenza è certamente Marco Ferreri che, non a caso, potremmo definire il più surrealista degli autori italiani. Un regista che utilizza il grottesco come lente per indagare i nuovi rapporti tra uomo e donna nel mondo contemporaneo borghese, denunciandone conformismi, vizi, storiure. Già nelle sue pellicole dei primi anni '60 (come *Una storia moderna - L'ape Regina*, 1963; *Marcia nuziale*, 1965; e l'episodio nella commedia *Controsesso*, 1964) la rappresentazione del rapporto tra uomo e donna e dalla sessualità è centrale, ma è dal 1967 che il suo cinema ne è sempre più polarizzato. In quell'anno, infatti, con *L'harem* sembra anticipare le istanze del movimento femminista. Ferreri, come Pasolini, sembra avere ben chiara la deriva nichilista a cui il mondo capitalista è destinato: lo si vede perfettamente in *Dillinger è morto* (1969), e ancora di più in *La grande abbuffata* (1973), in cui il tema del sesso è legato a doppio filo con il cibo e la morte. In quegli anni Ferreri (anche lui bersagliato dalla censura) non ha paura di mettere in scena corpi completamente nudi e scene di evirazione come in *L'ultima donna* (1976), né si ferma davanti a scene di antropofagia come in *Il seme dell'uomo* (1969). Ferreri è uno dei più caustici nel raccontare lo spaesamento del maschio, il suo annichilimento, di fronte ad una donna che si fa moderna, libera e disinibita, tema che sarà centrale in molte delle commedie italiane di quel periodo, che raccontano proprio lo scacco del maschile (quanti i protagonisti impotenti!) nei confronti della nuova femminilità emergente.

Anche Bernardo Bertolucci, dopo l'esordio autobiografico, molto *nouvelle vague*, di *Prima della rivoluzione* (1964) – anche questo modello di Samperi, in cui il protagonista, guarda caso, ha una relazione con una zia più grande di lui –, e dopo l'esperimento godardiano di *Partner* (1968), girerà un film dall'impianto sadico. Si tratta naturalmente di *Ultimo tango a Parigi* (1972), una storia di eros-thanatos, che è una lunga e ininterrotta rappresentazione di *rendez-vous* sessuali fra due sconosciuti. Incontri in cui si consuma un sesso crudele, disperato, feroce e in cui, anche qui, il protagonista muore nel finale. Bertolucci non ha paura di mostrare nulla, corpi che si intrecciano, si dominano, si sodomizzano e non a caso anche la sua pellicola subirà vari processi penali, in cui addirittura si era arrivati a decretarne la distruzione.

E che dire di *Il portiere di notte* (1974) di Liliana Cavani, di cui rimane emblematica l'immagine in cui si raffigura una giovane e bellissima Charlot Rampling nuda, che indossa solo delle bretelle, il cappello delle SS, una sigaretta in bocca mentre aspetta di essere sessualmente brutalizzata dal suo aguzzino-torturatore?

Ci rendiamo conto che queste opere ampliano a dismisura il limite del visibile e del rappresentabile riguardo alla rappresentazione del sesso, in un senso dominato dalla crudeltà, dalla violenza, dal sadismo, appunto.

¹⁵ Alberto Pezzotta, "La commedia borghese", «Cinergie», n. 5, 2014, p. 97.

¹⁶ Giacomo Manzoli, *op. cit.*, pp. 172-184.

¹⁷ Giovanna Maina, "Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta", «Bianco e Nero», n. 573, 2012, p. 64.

D'altronde, se anche autori come Federico Fellini e Luchino Visconti in quegli anni realizzano pellicole in cui forzano in maniera iconoclasta la rappresentazione della sessualità (pensiamo a *Fellini Satyricon*, 1969, e *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976, per il primo, e alla trilogia tedesca per il secondo) significa che il cinema d'autore italiano degli anni '60 e '70 era ugualmente sintonizzato nella scelta di ripensare il sesso e la sua raffigurazione secondo una visione aggressiva e sadiana.

Grazie alle loro opere il sesso viene liberato dalla sfera privata a cui era stato relegato fino ad allora e si apre alla sfera pubblica, divenendo oggetto e soggetto di discorsi e di battaglie ideologiche.

LA FACCIA POPOLARE: IL CINEMA DI GENERE "VEDE NUDO" TRA MEZZO DI ECCITAZIONE VICARIA E STRUMENTO PER ARGINARE LA CRISI DEL CINEMA ITALIANO

Grazie zia, però, come abbiamo detto, racchiude in sé anche i germi di un certo cinema popolare che in quegli anni si sta affermando: un cinema medio, borghese, di genere che si erotizza e che "rappresentando una mutazione dei costumi sessuali e della morale corrente, ne diventa anche impulso, facendosi cassa di risonanza e formidabile divulgatore"¹⁵.

Il film di Samperi è considerato proprio uno dei primi apprezzabili risultati di questo cinema: "un cinema che fa da tramite dalla commedia di costume tradizionalmente intesa a quella erotica propriamente detta, in cui, insieme all'appartato ideologico del film d'autore, si fa strada il piacere voyeuristico del proibito e del nascosto, un soddisfacimento primario a cui dare sfogo, nella generale ipersessualizzazione della società moderna"¹⁶. E il successo al botteghino della pellicola fa capire ai produttori che il soggetto erotico è destinato ad incontrare i favori del pubblico ed è quindi il genere su cui puntare. Anche perché ci troviamo in anni in cui l'industria deve riconfigurare le sue strategie per far fronte alla perdita di centralità della sala (anche a causa della televisione) ed è quindi necessario trovare soluzioni adeguate.

Non a caso nel 1969 uno dei campioni d'incassi al botteghino è *Vedo nudo*, film ad episodi diretto da Dino Risi, in cui nella terza parte il protagonista Nino Manfredi si ammala di una bizzarra forma di delirio allucinatorio per cui vede tutti nudi attorno a lui. Una commedia in cui il sesso è centrale, ma non ha niente a che fare con la rappresentazione crudele, iconoclasta, sadiana del cinema d'autore, bensì ha i tratti goliardici (anche se non meno profondi!) della commedia all'italiana. L'industria cinematografica capisce che c'è tutto un settore redditizio da poter sfruttare: quello dei film di genere che possono spaziare tra tanti filoni, in cui l'erotismo viene rappresentato senza più inibizioni attraverso uno sguardo che non genera disagi, ma anzi asseconda desideri repressi, ora finalmente confessabili.

Tra il 1968 e 1969 viene rilevato che si sviluppano filoni come "l'esotico-erotico, il sexy thrilling e il melodramma familiare alla Samperi, mentre nei primi anni del decennio seguente la popolarità del decamerotico aveva aperto la strada alla commedia scollacciata, vero e proprio simbolo dell'erotismo cinematografico degli anni settanta italiani"¹⁷. A questi si possono aggiungere i thriller erotizzanti (tipo *Orgasmo*, 1969, di Umberto Lenzi), i reportage itineranti che si rifanno al loro modello "generativo" come *Europa notte* (1958) di Alessandro Blasetti, i film esotici che richiamano i *mondo-movie*, i falsi film inchiesta che ricalcano il successo che in

¹⁸ Calisto Tanzi, *op. cit.*, p. 94.

¹⁹ Giacomo Manzoni, *op. cit.*, p. 180.

²⁰ *Ibid.*, pp. 178-180.

²¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 184-191; Giacomo Manzoni, "Crisi e mascheramento della sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta", «Cinergie», n. 5, 2014, pp. 11-22.

Italia ebbe il documentario tedesco *Helga* (1967) e, a ben vedere, non c'è genere in Italia che in quegli anni non sia toccato da questa sessualizzazione, anche solo nel titolo.

Il film di Risi, che possiamo leggere naturalmente come una grande metafora dell'Italia del tempo e della sua "fame di nudi"¹⁸, rappresenta una sessualità che, dal punto di vista del visibile propone sfacciatamente la nudità, ma dal punto di vista ideologico viene rappresentata una sessualità che non è libera e rivoluzionaria, bensì ricalca l'immaginario sessuale dell'italiano medio: immaturo, infantile, frustrato, ancora legato a certi vincoli e pudori.

Dunque, gli schermi del cinema popolare si popolano sì di seni e natiche in una quantità che prima sarebbe stata impensabile, ma senza il carattere eversivo della rivoluzione sessuale che invece investe i film d'autore. Ecco perché queste pellicole non turbano più di tanto i censori, mentre quelle di cui abbiamo parlato in precedenza sì: in queste troviamo uno sdoganamento visivo della sessualità (cosa che stava avvenendo anche in altri media dell'industria culturale) ma svincolato da un rivendicato disegno sovversivo contro lo status quo. Assecondando l'equilibrio di un Paese tradizionale e cattolico come l'Italia in bilico fra cambiamento e sacche di resistenza.

Questo non significa, a nostro avviso, che queste pellicole non abbiano avuto un ruolo nella liberalizzazione della morale della società del tempo. Il cinema popolare dei '60 e '70 riesce, infatti, a offrirsi come "un luogo di rispecchiamento e, di conseguenza, come credibile spazio neutrale per una negoziazione di identità individuali e collettive a fronte di cambiamenti in atto"¹⁹. Il cinema d'autore, dunque, "impone" dall'alto, con modalità estreme e iconoclaste, il tema della liberazione sessuale, determinando dibattiti ideologici sull'argomento, che investono le realtà culturali e politiche del Paese; il cinema popolare registra dal basso tendenze già in atto e, assecondandole, essenzialmente per motivi economici, permette agli spettatori di trovare tattiche di compromesso con cui affrontare in maniera più morbida, senza strappi ed estremismi, quei cambiamenti. All'interno di una società come quella italiana che, come abbiamo già sottolineato, viene da una monocultura in cui la famiglia e la Chiesa hanno sempre operato un controllo sociale e morale molto forte ed è quindi complicato fare strappi troppo vistosi.²⁰

Sono film in cui si racconta la crisi del maschio italiano di fronte alle nuove femminilità, come per Lando Buzzanca, maschera dell'impotenza e del fallimento del desiderio in *Il merlo maschio* (1971) di Pasquale Festa Campanile, o sempre Buzzanca, modello del maschio italiano, naturalmente siciliano, nel *Don Giovanni in Sicilia* (1967) di Alberto Lattuada, che prima è soggetto di una sessualità predatoria e poi si ritrova annichilito di fronte a una ragazza dalla sessualità perturbante, perché nuova e disinibita, e finisce immerso in una nervosa paralizzante.²¹

O film in cui le donne sono protagoniste, libere e disinibite, alla ricerca del piacere, come la Catherine Spaak, lolita conturbante di *I dolci inganni* (1960) di Alberto Lattuada, o giovane emancipata di *Una ragazza piuttosto complicata* (1969) di Damiano Damiani, in cui va a letto con uomini appena conosciuti e in cui recita anche Florinda Bolkan, che in *Metti una sera a cena* (1969) è protagonista degli intrecciati rapporti adulterini, etero e omosessuali, che il film di Giuseppe Patroni Griffi racconta.

²² Cfr. Lucia Cardone, "Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiani degli anni Sessanta", «Cinergie», n. 5, 2014, pp. 23-33.

²³ Andrea Minuz, Silvia Vacirca, *op. cit.*, p. 115.

²⁴ Cfr. Mauro Giori, "Ma oggi come te movi te piano per...". L'omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta", «Cinergie», n. 5, 2014, pp. 34-44.

²⁵ Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, Edizioni ETS, Pisa 2018, p. 7.

Donne che riescono a guadagnare il primo piano di molte pellicole, mettendo finalmente in scena il punto di vista femminile sulle relazioni uomo-donna e sulla sessualità.²² Le ritroviamo nelle commedie come *La visita* (1963) di Antonio Pietrangeli, in cui Sandra Milo tratteggia il cammino di emancipazione di una giovane donna o in *La bambolona* (1968) di Franco Giraldi, dove la protagonista Ivana Scarapocchi dimostra una capacità di manipolare gli uomini insospettabile rispetto alla sua aria procace e un po' ingenua. E ancora il ritratto della zia Gina in *Prima della rivoluzione*, il melodramma di Bertolucci a cui prima abbiamo fatto un breve accenno, ci regala una Adriana Asti ritratto dell'inquietudine di una nuova femminilità che cerca sé stessa. Donne libere di poter amare anche altre donne come in *Le salamandre* (1969) di Alberto Cavallone, "un successo decretato anche dall'accorrere di personalità quali Michelangelo Antonioni, Monica Vitti e Luchino Visconti"²³.

Ci sono poi le pellicole di Lina Wertmüller in cui Giancarlo Giannini e Mariangela Melato raccontano i nuovi equilibri o sarebbe meglio dire disequilibri della coppia, della ridefinizione dei generi e del sesso, in vena ironica e dissacrante, grandi successi di pubblico, oltre che di critica.

Il 1968 è anche l'anno in cui Tino Brass gira *nEROSubianco*, film a metà tra il cinema di avanguardia e il cinema pornografico, su cui si specializzerà poi il regista, nel quale vengono mostrate con disinvoltura e naturalezza scene erotiche di coppie eterosessuali e non solo. Brass che già nel 1964 con *Il disco volante* aveva raccontato anche un lato diverso della mascolinità, con il giovane rampollo del film che viene fatto interdire dalla madre perché "malato", vale a dire omosessuale.²⁴

Tutte queste pellicole permettono di "normalizzare un preciso armamentario di immagini e modelli sessuali all'interno del contesto socio-culturale dell'epoca"²⁵ e le immagini e i discorsi riguardanti la sfera sessuale, prima nascosti e censurati, si affrancano da ogni reticenza.

Vengono portate alla ribalta le tematiche rimaste sempre inespresse, come il piacere femminile, la normalità del sesso prematrimoniale, il declino della monogamia come unica forma di legame possibile, la liceità dei rapporti omosessuali.

Come abbiamo già detto queste pellicole assecondano tendenze già in atto e al tempo stesso aiutano alla loro negoziazione ad un livello socialmente accettabile. Insieme ai film d'autore, che aggrediscono sadianamente la sessualità con le loro rappresentazioni, sono gli esempi evidenti di quella erotizzazione degli schermi italiani degli anni '60 e '70 di cui stiamo parlando. Un'erotizzazione che proprio *Grazie zia* nel 1968 aveva sintetizzato in maniera esemplare.

ABSTRACT

Grazie zia, the debut work of Salvatore Samperi, is dated 1968 and is a film with clear authorial intentions and at the same time a film destined for great popular success, capable of creating a whole series of epigones. It is therefore a useful mirror to talk about the general situation of Italian cinema in the face of the sexualization of the customs and imagery of those years.