



## GABRIELE LANDRINI

**Erotismo di carta.** Tra le pagine del cineromanzo a luci rosse



<sup>1</sup> Cfr. Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009.

<sup>2</sup> Sulle carte povere di taglio erotico cfr. Andrea Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, Mondadori, Milano 2002.

<sup>3</sup> Per una panoramica sulla stampa erotica cfr. Giovanna Maina, *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano 2020.

<sup>4</sup> Cfr. Tomaso Subini, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier, Firenze 2021.

<sup>5</sup> Sul cineromanzo *tout court* cfr. Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano 2007; Jean Baetens, *The Film Photonovel: A Cultural History of Forgotten Adaptations*, University of Texas Press, Austin 2019, e Gabriele Landrini, *Fotogrammi di carta. I venticinque anni del cineromanzo italiano (1950-1975)*, Meltemi, Milano 2022.

"Accidenti a me e a tutti i miei pudori. Me l'aveva pure detto: 'Vuole una rivista porno?' E io brutta scema ho detto di no. Ma adesso vado subito al sodo: «Playboy», «Playmen», «Le Ore», tutto quello che c'hanno in mostra!": con queste parole, Armida (Claudia Cardinale), la moglie di un pretore di provincia estremamente conservatore, guida verso un'edicola nel corso del terzo episodio di *Il comune senso del pudore* (1976) di Alberto Sordi. Incuriosita dal mondo della stampa a luci rosse, la donna è decisa a sfogliare per la prima volta una delle riviste tanto criticate e ostracciate dal marito. Giunta sul luogo, scende dall'auto e, in un impeto di coraggio e determinazione, acquista tutti i periodici a tema sessuale in vendita, i quali ornano quasi interamente le quattro pareti del piccolo negozio. Questa sequenza, così come l'intero episodio di cui è parte, mostra l'invasiva presenza e la grande importanza che l'editoria erotica riveste nella cultura nazionale del secondo Novecento.

A partire degli anni '60, e in modo sempre più esplicito nel corso dei successivi anni '70, il processo di sessualizzazione e di netta erotizzazione che travolge l'intera società italiana, e le diverse branche dell'industria culturale in essa sviluppatasi,<sup>1</sup> si manifesta in modo particolare sulla carta stampata. Settimanali per un pubblico maschile come le già evocate «Playmen» o «Playboy», fotoromanzi di genere ibrido come «Killing» o «Fotosex», riviste di costume a sfondo sessuale come «ABC» o «NAT», fumetti illustrati come «Isabella» e «Jolanda» – a cui si possono aggiungere materiali *una tantum* come libri, fotografie, disegni, locandine, calendari e tutte le cosiddette "carte povere"<sup>2</sup> – invadono la penisola, raccontando e soprattutto mostrando, forse per la prima volta in modo continuativo e reiterato, il sesso in diverse sue forme.<sup>3</sup>

Il cinema, che proprio in quegli anni accelera come mai prima lungo la cosiddetta "via italiana alla pornografia"<sup>4</sup>, dialoga spesso con il mondo della carta stampata, creando differenti sinergie tematiche, narrative e figurative. Tra le esperienze editoriali che maggiormente e più dichiaratamente si confrontano con le produzioni destinate al grande schermo, particolarmente significativa è la rocambolesca avventura del cineromanzo, termine con il quale si identificano una serie di periodici italiani che propongono su carta novellizzazioni a fumetti di pellicole coeve, detti anche fotofilm, oltre che più radi contenuti paralleli di vario formato.<sup>5</sup> Nati negli anni '50 come rotocalchi al femminile di taglio perlopiù melodrammatico, e quasi totalmente scomparsi all'inizio del decennio successivo, i cineromanzi trovano un rinnovato successo nel corso degli anni '70, introiettando sulle proprie pagine le nuove logiche della stampa maschile e del cinema erotico.

Tre sono le testate più prolifiche e continuative, prodotte e distribuite dalla casa editrice New Edi.Gra.F., poi diventata EdiRome e Edigamma. Prima in ordine cronologico, nonché più generosa in fatto di contenuti, «Cinesex» comprende un totale di 115 fascicoli, numeri speciali ed extra compresi, venduti tra settembre 1969 e marzo 1974, a un prezzo che oscilla dalle 300 alle 1000 lire. Meno ricca sia quantitativamente sia qualitativamente, ma anche più duratura, «Bigfilm» si compone di 69 uscite mensili da marzo 1970 a novembre 1975, oscillanti tra le 300 e le 600 lire. Estremamente simile a quest'ultima sia nella forma sia nella sostanza, oltre che nel costo, «Cinestop» nasce esattamente un anno dopo la prima, nel settembre 1970, protraendosi in modo irregolare per 58 numeri fino a novembre 1975. A queste, si aggiungono poi esperienze minori, spesso circoscritte a

<sup>6</sup> Nel significato ad ampio respiro, di eco genetiano, postulato da Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e pensiero, Milano 2000, p. 3; e da Leonardo Quaresima, "La voce dello spettatore", «Bianco e nero», n. 548, 2004, p. 29.

<sup>7</sup> «Cinesex» è l'unico cineromanzo studiato in modo puntuale: cfr. Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, ETS, Pisa 2018.

<sup>8</sup> Cfr. *Brucia ragazzo brucia*, «Cinesex», n. 1, 1969. I fotofilm sono spesso riproposti su più numeri: si è deciso di segnalare, qui e nel prosieguo del saggio, solo la prima pubblicazione.

pochi numeri e non particolarmente significative a livello contenutistico. Se «Topfilm» riesce ad arrivare a 26 fascicoli, rilasciati da Edifilm tra agosto 1970 e aprile 1971, testate come «Sexyrama» e «Erosfilm», promosse da Edimax, o «Sexyfilm» o «Cineplay», edite invece dalla Società Italiana Periodici, vengono pubblicate sporadicamente per anni, non superando però mai le poche manciate di numeri.

Assumendo i connotati di veri e propri paratesti,<sup>6</sup> periodici come «Cinestop», «Bigfilm» e in particolare «Cinesex»<sup>7</sup> aprono le proprie pagine a un micro-cosmo di pellicole che fanno dell'erotismo il proprio elemento cardine, riproponendo o addirittura enfatizzando l'elemento sessuale pensato originariamente per il grande schermo, tanto nella narrazione, quanto nella sua riformulazione grafica. Studiare l'erotismo nel cinema, soprattutto nel suo periodo di massima fioritura, non può dunque prescindere da un'analisi della galassia para- e inter-testuale che vi ruota attorno, la quale trova nel fenomeno del cineromanzo la sua risultante più significativa, nonché quella che palesa maggiormente una convergenza di forze e intenti.

Senza pretesa di esaustività, ma ponendosi anzi come una ricostruzione introduttiva di carattere generale, il presente saggio mira dunque a proporre una riflessione sul rapporto tra cinema e stampa, prendendo come caso di studio privilegiato il cineromanzo a luci rosse. A partire dalle testate storiche preservate e consultate presso la Bibliomediateca Mario Gromo del Museo Nazionale del Cinema di Torino, l'analisi sarà articolata in due fasi: in un primo momento, si rifletterà su che tipo di pellicole sono novellizzate a fumetti, mentre, in un secondo momento, si indagheranno i mutamenti a cui sono soggette le stesse nel loro adattamento dallo schermo alla carta.

Nel settembre 1969, un nuovo periodico debutta nelle edicole italiane. «Cinesex» si offre ai lettori e a eventuali lettrici come un mensile di "fotofilm e attualità cinematografica", come recita il suo stesso sottotitolo. All'interno del fascicolo è infatti presente la trasposizione integrale a fumetti di un lungometraggio uscito nelle sale pochi mesi prima: si tratta di *Brucia ragazzo brucia* (1969) di Fernando Di Leo, dramma amoroso spiccatamente erotico.<sup>8</sup> Questo primo numero può essere riletto oggi come una vera e propria manifestazione di intenti, nonché l'inizio di una moda editoriale. Il formato desueto del cineromanzo trova infatti nuova linfa e, in pochi mesi, i fotofilm a luci rosse diventano gli assoluti protagonisti di questa specifica branca di testate. L'erotismo cinematografico, ormai connotato non come un'istanza secondaria ma come un vero e proprio genere sfumato e ibridato, diventa il nucleo pulsante della selezione dei lungometraggi adattati su carta.

Da un punto di vista generale, il campione di pellicole trasformate in fotofilm sembra abbastanza coeso e simile tra i vari periodici, soprattutto se comparati a quelli del passato. Se le numerosissime testate *meló* degli anni '50 presentavano macro e micro differenze, spesso a seconda delle politiche di chi le produce, nel periodo della "rinascita erotica del cineromanzo", se così vogliamo definirla, l'intrinseca floridezza tematico-estetica scompare: anche grazie al numero limitato di case editrici, i film proposti da «Cinesex», «Cinestop» e «Bigfilm» – come pure dalle testate minori – non sembrano differenziarsi gli uni dagli altri, restituendo nel complesso affreschi tra loro omologati del cinema erotico del periodo.

Premesso ciò, e prendendo di conseguenza l'ensemble di riviste come un corpus unico e tutto sommato coeso, a guidare la selezione dei lungo-

<sup>9</sup> Cfr. *Quarta parete*, «Cinestop», n. 2, 1970; *Intimità proibita di una giovane sposa*, «Cinestop», n. 8, 1971; *Metti, una sera a cena*, «Topfilm», n. 1, 1970; *Così dolce così perversa*, «Cinestop», n. 1, 1970; *Armida il dramma della sposa*, «Bigfilm», n. 4, 1970.

<sup>10</sup> Cfr. *La bella Antonia prima monica e poi dimonia*, «Cinestop attualità», n. 7, 1972; *Poppea, una prostituta al servizio dell'impero*, «Cinesex mese», n. 3, 1973; *L'aretino nei suoi ragionamenti sulle cortigiane le maritate e i cornuti contenti*, «Nuovo Bigfilm», n. 13, 1973; *Le svedesi si confessano e...*, «Bigfilm», n. 11, 1971; *Le minivergini*, «Cinesex», n. 25, 1970; *Vergini da marito*, «Bigfilm», n. 9, 1975; *Ultimo tango a Zagarol*, «Cinesex attualità», n. 39, 1973.

<sup>11</sup> Cfr. *Nelle pieghe della carne*, «Bigfilm», n. 8, 1970; *La notte dei dannati*, «Bigfilm», n. 20, 1971; *Le diavolesse*, «Cinestop nuova serie», n. 3, 1972; e *Il sesso della strega*, «Cinesex attualità», n. 17, 1973; *La volpe dalla coda di velluto*, «Cinesex», n. 58, 1972.

metraggi sembrano essere anzitutto alcuni particolari *topoi* narrativi, coincidenti a loro volta, almeno a uno sguardo retrospettivo, con alcuni filoni tipici dell'erotismo cinematografico come genere.

Adattando in particolare pellicole italiane, ma interagendo se necessario anche con altre cinematografie europee o americane, le trasposizioni più comuni si rifanno ai drammi dalle sfumature morbide, ovvero storie erotiche dove la componente tragica guida la narrazione, spesso allocata all'interno del micro-cosmo familiare e amoroso. In questo senso, si possono citare a titolo puramente esemplificativo gli adattamenti di *Quarta parete* (1968) di Antonio Bolzoni, *Intimità proibita di una giovane sposa* (1969) di Oscar Brazzi, *Metti, una sera a cena* (1969) di Giuseppe Patroni Griffi, *Così dolce, così perversa* (1969) di Umberto Lenzi, o *Armida il dramma della sposa* (1970) di Bruno Mattei.<sup>9</sup> La grande presenza di fotofilm tratti da pellicole appartenenti a questo filone è una conseguenza del dilagante proliferare di lungometraggi di questo tipo tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70. Nondimeno, si può ipotizzare che anche le dinamiche melodrammatiche intrinseche alle storie abbiano guidato la selezione, dato che l'elemento *mélo* ha caratterizzato fin dall'origine il formato del cineromanzo ampiamente inteso.

Abbastanza diffusi sono anche i cinefumetti tratti da lungometraggi nei quali la componente erotica si connota in chiave maggiormente umoristica. In questo senso, molteplici fotofilm si caratterizzano per storie dai toni più leggeri, seppur non coincidenti con la commedia sexy vera e propria, cronologicamente più tardiva. Accanto ad affreschi proto-storici o dichiaratamente decamerotici come *La bella Antonia prima monica e poi dimonia* (1972) di Mariano Laurenti, *Poppea, una prostituta al servizio dell'impero* (1972) di Alfonso Brescia o *L'Aretino nei suoi ragionamenti sulle cortigiane le maritate e i cornuti contenti* (1972) di Enrico Bomba, si hanno lungometraggi votati alla spensieratezza quali ad esempio *Som havets nakna vind* (*Le svedesi si confessano e...*, 1969) di Gunnar Högglund, *Salut les copines* (*Le minivergini*, 1969) di Jean Baroux, *Beichte einer Liebestollen* (*Vergini da marito*, 1971) di Alois Brummer o *Ultimo tango a Zagarol* (1973) di Nando Cicero.<sup>10</sup>

Non mancano poi adattamenti di film appartenenti al cosiddetto sexy-thriller e sexy-horror, che mettono in scena storie dove l'erotismo si intreccia con la paura, la violenza ed elementi sovranaturali. Impossibile non pensare alle trasposizioni di *Nelle pieghe della carne* (1970) di Sergio Bergonzelli, *La notte dei dannati* (1971) di Filippo Walter Ratti, *Les sortilèges de Morgane* (*Le diavolesse*, 1972) di Bruno Gantillon, *Il sesso della strega* (1973) di Elò Panaccìo o *La volpe dalla coda di velluto* (*El ojo del huracán*, 1972) di José María Forqué.<sup>11</sup>

Un secondo *fil rouge* che sembra guidare, almeno parzialmente, la scelta dei lungometraggi può essere ravvisato nel momento in cui si prendono in analisi le dive protagoniste dei fotofilm, oltre che dei film dai quali sono tratti. Fin dalle prime testate degli anni '50, l'istanza divistica è sempre stata un elemento chiave dei cineromanzi, seppur più nella conseguente restituzione grafico-fotografica, che nell'aprioristica selezione del materiale da trasporre su carta. A seguito della svolta degli anni '70, le cose sembrano parzialmente mutare: se per le originarie testate *mélo* la comparsa dell'una e dell'altra attrice appare se non casuale almeno derivativa, in questi periodici tardivi la presenza di una singola personalità divistica potrebbe invece essere stata il vero ago della bilancia nella selezione. Dato il principio voyeur-

<sup>12</sup> Cfr. *Top Sensation*, «Cinesex attualità», n. 15, 1972. L'unica altra attrice a cui è dedicato un numero monografico è Sylva Koscina, cfr. *Il sesso del diavolo*, «Cinesex attualità», n. 25, 1973.

<sup>13</sup> *Lo strano vizio della signora Wardh*, «Cinesex», n. 47, 1971; *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*, «Cinesex attualità», n. 28, 1973; *Tutti i colori del buio*, «Cinesex attualità», n. 11, 1972; *Desideri e voglie pazze di tre insaziabili ragazzina*, «Cinesex», n. 44, 1971; *Le avventure e gli amori di Don Giovanni*, «Cinestop», n. 13, 1971 e *Quando le donne si chiamavano madonne*, «Cinesex attualità», n. 12, 1972.

stico che guida «Bigfilm» *et similia*, pensato per soddisfare le esigenze di uno spettatore maschile ed eterosessuale, le riviste propongono numerose storie interpretate da alcuni celebri volti (e corpi) dell'erotismo cinematografico italiano, come Edwige Fenech, Rosalba Neri, Femi Benussi o Sylva Koscina. Il caso più significativo è quello di Fenech, forse più emblematica di questo tipo di divismo. L'attrice, oltre ad avere un numero di «Cinesex» esclusivamente dedicato a lei,<sup>12</sup> appare in tantissimi fotofilm, tratti sia da sexy-thriller come ad esempio *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971) di Sergio Martino, *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (1972) di Anthony Ascott, o *Tutti i colori del buio* (1972) di Sergio Martino; sia da commedie, perlopiù in costume, tra cui *Alle Kätzchen naschen gern* (*Desideri, voglie pazze di tre insaziabili ragazze*, 1969) di Josef Zachar, *Le calde notti di Don Giovanni* (1972) o *Quando le donne si chiamavano madonne* (1972), entrambe di Alfonso Brescia.<sup>13</sup> L'invasività della diva non si ferma ai fotofilm: esulando dal discorso sulla selezione propriamente filmica, appare in innumerevoli articoli secondari che spesso incorniciano i vari racconti a fumetti, oltre che in numerose copertine, tanto nei numeri che vedono trasposizioni dei suoi film, quanto in altri in cui lei non è presente.

Tornando al settembre 1969, e al primo numero di «Cinesex», degno di nota non è solo il film scelto, ma anche il modo in cui viene mostrato. Per attirare lo sguardo del lettore, in un periodo in cui il nudo integrale sulla carta stampata non era ancora possibile, la copertina presenta un fotogramma di *Brucia ragazzo brucia*, incentrato su un fugace bacio tra la protagonista Clara (Françoise Prévost) e il suo amato Giancarlo (Gianni Macchia). Questa immagine non si carica di un erotismo sfacciato, ma evoca comunque un atto fisico, in parte sessuale, in parte romantico, anticipando quelle che saranno le politiche di adattamento dei fotofilm. Dallo schermo alla carta, le pellicole cinematografiche sono infatti soggette a un necessario processo di novellizzazione il quale, in continuità con le scelte che guidano la selezione dei lungometraggi da trasportare, pone ulteriormente l'attenzione sull'erotismo intrinseco alla narrazione e alla visione. Per quanto possibile, i lungometraggi già originariamente erotici o orientati all'erotismo sono infatti soggetti a un ulteriore processo di erotizzazione nel momento della loro trasformazione in fumetto. Prevedibilmente, se nel corso dei primi anni di vita di questi cineromanzi ciò si traduce in una maggior enfasi su seni e atti sessuali blandamente evocati, con il passare del tempo iniziano a trovare spazio anche nudi integrali (esclusivamente femminili) e rapporti più spinti.

Tale processo di erotizzazione avviene in prima istanza a livello visivo: la carta stampata permette di rallentare e cristallizzare il flusso delle immagini cinematografiche, ponendo maggiore attenzione su singoli fotogrammi o su scatti di scena particolarmente espliciti, anche grazie alla possibilità di ingrandire le vignette a seconda delle necessità. Interessante è il caso di *Sweet Georgia* (*Sweet Georgia*, 1972) di Edward Boles, lungometraggio di *sexploitation* particolarmente esplicito. L'accentuazione erotica che guida l'adattamento emerge già nella scelta dello scatto introduttivo, ovvero nella fotografia che compare nella prima pagina del fotofilm e che è incaricata di presentare al lettore i dettagli della pellicola: l'immagine mostra infatti la protagonista Georgia (Marsha Jordan) totalmente nuda durante un cunnilingus. Il fumetto vero e proprio alterna poi momenti di progressione narrativa, generalmente composti da tavole di sei vignette atte a raccontare il rapido succedersi degli eventi, a sequenze dove vengono mostrati rapporti

<sup>14</sup> *Sweet Georgia*, «Nuovo Bigfilm», n. 8, 1972, pp. 23, 25-28, 43-51, 57-64, 69-73.

<sup>15</sup> *La piscina*, «Cinestop», n. 4, 1971, pp. 16-19.

fisici tra i personaggi, spesso ricche di immagini di grandi dimensioni, incentrate sul corpo femminile nudo o su varie ed eventuali pratiche sessuali mai totalmente esplicite. In questo senso, quattro sono i momenti che, partendo da sequenze già fortemente erotizzate, rallentano il fluire filmico, a favore dell'enfasi visiva: la prima mostra un rapporto sessuale tra Georgia e il marito Cal (Chuck Lawson); la seconda mette in scena Georgia e l'amica Virginia (Barbara Mills) durante un momento di erotismo saffico; la terza raffigura la protagonista con il nuovo amante Leroy (Bill King Jr.); e la quarta propone Virginia tra le braccia di Cal. Analizzando questi passaggi, si può notare come si alternino generalmente campi medi dedicati all'atto sessuale in diverse sue forme, senza mai mostrare i genitali maschili o la penetrazione, e dettagli su porzioni di corpo femminile, in particolare il seno, il volto e le cosce.<sup>14</sup>

In concomitanza con il processo di erotizzazione visiva, che è proprio di pressoché tutti i cineromanzi a luci rosse, l'enfasi sessuale ripensa a volte anche la narrazione vera e propria. Seppur non vi siano stravolgimenti ad ampio raggio nelle storie, data anche la difficoltà di rimodellare narrazioni preesistenti, non mancano occasionali micro-cambiamenti, pensati per rendere alcune sequenze più spinte rispetto a quelle originali in celluloide. Emblematico è il caso del cineromanzo di *La piscine* (*La piscina*, 1969) di Jacques Deray, e in particolare la sua prima sequenza. Sullo schermo, dopo una serie di giochi di sguardi, gli amanti Jean Paul (Alain Delon) e Marianne (Romy Schneider) iniziano a baciarsi appassionatamente, fino allo squillo del telefono, che interrompe le effusioni proprio nel momento in cui l'uomo sta iniziando a slacciare il costume da bagno della consorte. Sulla carta, tale sequenza, pur essendo di per sé priva di progressione narrativa, non solo si protrae per ben quattro tavole e diciotto vignette, di cui una a pagina intera, ma enfatizza e volgarizza il fine erotico della pellicola di Deray, rendendolo maggiormente esplicito e immediato: i protagonisti del fumetto hanno infatti un rapporto sessuale concreto e completo, fino all'orgasmo. A confermarlo sono le didascalie che accompagnano l'evento e che descrivono a parole ciò che avviene, recitando ad esempio: "Il solo contatto delle loro epidermidi li rende ogni volta felici, ogni volta più eccitati. [...] Lei è sopra con il peso del suo corpo vibrante di desiderio... Incollata fremente a lui con un gemito. Le mani di Paul scorrono avidamente sul corpo della donna che sussulta mentre brividi di voluttà la scuotono [...]” fino all'agognato "attimo culminante... La sintesi di tutte le sensazioni che sconvolge Marianna in un urlo di piacere"<sup>15</sup>.

Nonostante la sessualità più esplicita, l'erotizzazione narrativa va spesso di pari passo anche con un chiaro inquadramento emotivo. In particolare, le protagoniste dei cineromanzi appaiono sì più sessualmente emancipate delle loro controparti del grande schermo, ma anche dichiaratamente innamorate o coinvolte emotivamente dagli uomini con cui hanno rapporti sessuali. Il cinefumetto tratto da *Die Nackte Bovary* (*I peccati di Madame Bovary*, 1969) di Hans Schott-Schöbinger è in questo frangente significativo. Analizzando il primo incontro sessuale tra la protagonista (Edwige Fenech) e Rudolph (Peter Carsten), è facilmente rintracciabile una forte carica romantica, grazie alle didascalie e ai dialoghi aggiunti ex novo nel passaggio su carta. Se nella versione originale la sequenza non presenta battute ma solo programmatici versi di piacere, nel fotofilm diverse frasi reinquadrano l'atto sessuale in un più ampio sogno d'amore della coppia.

<sup>16</sup> *I peccati di Madame Bovary*, «Cinesex», n. 23, 1970, pp. 38-42.

Durante l'amplesso Emma Bovary, ad esempio, urla: "Questo è dunque l'amore! Dovevi essere tu a farmelo scoprire, Rudolph!"; mentre il suo amato risponde: "Sei una donna meravigliosa cara! Ed ora per noi due la vita avrà finalmente un significato"<sup>16</sup>.

Il caso dei cineromanzi è sicuramente significativo e, forse più di altri, esplicitamente intrecciato alle pellicole del grande schermo. Studiare l'eroticismo cinematografico italiano nel periodo della sua massima esplosione non può dunque prescindere da un'analisi delle galassie testuali ad esso affini. Più che nei decenni precedenti e successivi, l'eroticismo – configurato sia come espediente narrativo e stilistico, sia come genere in senso più stretto – non solo contamina storie e filoni già esistenti, rimodellandoli e reiterandoli in modo parzialmente nuovo, ma dialoga anche con altri rami dell'industria culturale, legandosi in particolare alla carta stampata. Tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, cinema ed editoria sembrano infatti andare di pari passo, creando costanti sinergie e legandosi in modi a volte inscindibili.

Mentre sul grande schermo si racconta il mondo delle riviste a luci rosse, e ancora più ampiamente il processo di sessualizzazione che investe la nazione, come visto nel già evocato *Il comune senso del pudore* ma anche in pellicole analoghe quali *Vedo nudo* (1969) di Dino Risi o *La pretora* (1976) di Lucio Fulci, sulla carta stampata il cinema si insinua in modi diversi e variegati. Sui vari «Cinestop», «ABC», «Playboy» *et similia*, non solo si ricorre alla tradizionale formula della recensione dei film in uscita, ma, giocando con un costante sensazionalismo erotico più o meno legato a singole pellicole, si dà vita a fumetti o racconti paratestuali o creati ex novo, a ricostruzioni di lungometraggi troppo espliciti per la censura italiana o ad approfondimenti su singoli temi di natura apparentemente scabrosa, a cui si aggiungono articoli o reportage di costume e di finta cronaca sulla produzione e sulla ricezione dei lungometraggi, resoconti o lettere di apparenti "storie vere" di chiara derivazione filmica o ampi servizi fotografici incentrati sulle nudità delle grandi dive dello schermo.

In un'ottica squisitamente culturalista, che vede il cinema in costante dialogo con il mondo che lo circonda, l'editoria erotica si erge dunque a riflesso, più che mai vivido, dell'eroticismo del grande schermo, a volte semplicemente ripreso, altre volte rimodellato, spesso addirittura potenziato. E il cineromanzo, forse più di qualsiasi altra esperienza editoriale coeva, ne è oggi una testimonianza significativa.

#### ABSTRACT

This essay aims to investigate cinematic eroticism in popular Italian magazines. After a wide-ranging introduction focused on the relationship between erotic instance and the press, the significant case of *cineromanzi* will be analyzed. In fact, magazines such as «Cinesex», «Cinestop», «Bigfilm» or «Topfilm» adapt erotic films on their pages, turning them into even more erotic photonovels. At first, the macro-filoni of films adapted will be highlighted; then, the editorial policies which guide the passage from screen to paper will be traced.