



ROCCO MOCCAGATTA

Spogliamolo così senza pudore (o senza scrupoli?). Il cinema erotico italiano anni '80



¹ Nella scarna bibliografia sul tema, soprattutto costituita da repertori, senza dimenticare l'appassionata opera di ricostruzione storica portata avanti nel tempo da una rivista come «Nocturno», si ricordi almeno, quasi in diretta, Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Malizie perverse. Il cinema erotico italiano*, Granata Press, Bologna 1993.

² Proprio la Rai, tra fine '70 e primi '80, allarga sempre più, pur tra mille polemiche, le maglie del visibile sul piccolo schermo, con programmi come *Stryx* (1978) e *C'era due volte* (1980), per poi passare il testimone alle emittenti private, fino al fenomeno *Colpo Grosso* (dal 1987 al 1992) e a un vero e proprio tentativo di racconto seriale erotico per adulti "di buon gusto e buone letture" (nel 1989, su Italia 1, *Valentina*, dal fumetto omonimo di Guido Crepax, con Demetra Hampton).

³ Ugualmente esercitano un'influenza indiretta, in termini di spunti, cast, temi, titoli, pur se lontani in linea di principio, diversi film dei fratelli Vanzina, come i loro *women film* (da *Via Montenapoleone*, 1986, a *I miei primi 40 anni*, 1987) e un certo giallo-thriller glamour (*Mystère*, 1983; *Sotto il vestito niente*, 1985), fino alla *soap sexy* d'alto bordo (*Miliardi*, 1991).

QUALCHE (NOTA) PRELIMINARE

Per cominciare, una brevissima precisazione cronologica. Il cinema erotico italiano degli anni '80, quale qui si vuole intendere,¹ non prende l'avvio subito nel 1980, ma esplose davvero qualche anno dopo, tra il 1983 e il 1984. E, in maniera simmetrica, di fatto, non finisce con il decennio, ma si trascina, sia pure in una dimensione sempre più residuale, marginale e spesso invisibile, ancora fino a tutto il primo lustro dei '90. Lungo quest'arco di tempo, infatti, prende corpo un cinema erotico che fa genere a sé e non si accontenta più, come negli anni '70, di infiltrare generi preesistenti, spesso in fase ormai terminale. Di più, s'incunea agile tra la marea montante del cinema hardcore (anche tricolore), a sua volta tra i volani della rivoluzione in partenza dell'home video, e l'onda lunga delle trasgressioni del piccolo schermo, dopo la riforma del servizio pubblico e l'avvento delle TV private.² Pur nella varietà indiscutibile dei titoli, figli di produzioni di tutti i tipi, da quelle più blasonate a quelle più scalciate, mappare questo neo-cinema erotico significa individuare, dietro l'immancabile "V.M. 18 anni" (quasi sempre) sparato sui flani, tratti ricorrenti, soprattutto all'inizio: l'esplosione, più o meno imprevista, di certi prototipi, nazionali e internazionali, di conclamato successo e al centro di un intenso discorso sociale (dal Brass cochon del decennio, a *9½ Weeks, 9 settimane e ½*, 1986, di Adrian Lyne), subito imitati in tutto o anche solo in parte, isolandone singoli elementi (di cast, ma non solo) e ripetendoli in serie; lo sfruttamento spesso forsennato di divismi (femminili) vecchi e nuovi tra cinema e TV, con la promessa di spogliarli e offrirli allo sguardo affamato dello spettatore; il frequente pretesto dell'adattamento letterario nobile quale alibi culturale, a confermare la volontà di attrarre un pubblico il più ampio possibile e non (solo) di "uomini soli".

Il corpus, peraltro, non è smilzo, anzi: un centinaio di titoli solo tra l'autunno 1983 e fine 1989, contandone anche diversi (quasi) invisibili in sala, riemersi nell'home video in contemporanea o in seguito; e allargando le maglie in modo da includere pure film d'autore e di maestri (Marco Bellocchio con *Il diavolo in corpo*, 1986, e *La visione del sabba*, 1987; Liliana Cavani con *Interno berlinese*, 1985; Alberto Lattuada con *Una spina nel cuore*, 1985; e persino Carlo Lizzani con *Mamma Ebe*, 1985) che erotici propriamente non sono, ma partecipano, soprattutto nelle strategie promozionali della distribuzione in sala, e nella percezione del pubblico, al particolare momento di erotizzazione del cinema italiano, complice più d'una contingenza produttiva (per fare un solo esempio, Achille Manzotti finanzia contemporaneamente sia *Una spina nel cuore*, sia *La Bonne*, 1986, di Salvatore Samperi).³

Che cosa resta escluso, dunque, partendo da questa premessa? Si tratta, più che altro, di film figli di ispirazioni, fenomeni, tendenze ancora del decennio precedente che hanno appunto sconfinato negli anni '80. Sono, senza pretesa di esaustività e in (dis)ordine sparso: le ultime propaggini della commedia sexy, peraltro sempre meno scostumata; qualche *mélo* audace, profetico ma invisibile (*Miele di donna*, 1981, di Gianfranco Angelucci; *La disubbidienza*, 1981, di Aldo Lado, oltretutto con una Stefania Sandrelli già molto spogliata; *Malamore*, 1982, di Eriprando Visconti, con Serena Grandi già in evidenza); gli ultimi cascami delle sexy-favole e dell'erotico conventuale; l'aggressione soft-core dei generi tradizionali, dall'horror al

⁴ Sulla palude, spesso profonda e limacciata, di queste contaminazioni e incroci tra soft e hard a cavallo tra '70 e '80, imprescindibile, anche per acribia filologica, Franco Grattarola, Andrea Napoli, *Luce rossa. La nascita e le prime fasi del cinema pornografico in Italia*, Iacobelli, Roma 2014.

⁵ Cfr Gabriele Rigola, "Stardom", 'aging' e corporeità nel cinema italiano dei primi anni '80. La ricezione di Stefania Sandrelli ne *La Chiave* di Tinto Brass", «Schermi», n. 10, 2021, pp. 49-63.

⁶ Rientra in questo sfruttamento intensivo del successo del film anche l'operazione di recupero messa in piedi da Franco Rossellini, coprodotto italiano del *Caligola* brassiano del 1976, che ne appronta una nuova versione dal titolo *Io, Caligola*, in sala (con Gaumont) da fine marzo 1984. Cfr. Alessio Di Rocco, *Tinto Brass Caligola*, Nocturno libri, Milano 2021.

carcerario e al biopic storico, dove si consuma definitivamente soprattutto il piccolo filone dei *sexy peplum* post-*Caligola* (1976) di Tinto Brass, che ha tenuto banco a più riprese dal 1976 al 1984, tra vicende censorie, versioni multiple e appunto *rip-off* vari, più o meno consapevoli; e poi, infine, gli smarginamenti (anche dubbi) nel porno, i film partiti soft e diventati hard, le doppie versioni.⁴

FIAT SEX! LA CHIAVE E I SUOI EPIGONI

È indubbio che sia *La chiave* (1983) di Tinto Brass ad aprire la porta al cinema erotico italiano, oltretutto con un facile *calembour* che diverrà anche slogan promozionale per i film successivi del regista (di *Miranda*, 1985, si strilla sui flani che "spalanca la porta che *La chiave* ha aperto"). Nell'autunno del 1983, dopo il rifiuto da parte del festival di Venezia, con i suoi oltre 4 miliardi di incasso (primo incasso italiano, secondo in assoluto), l'adattamento del romanzo del giapponese Jun'ichiro Tanizaki, dagli anni '60 almeno vagheggiato dal regista, e ora realizzato con una Stefania Sandrelli mai così audace, salva pure dal tracollo, per poco almeno, la filiale italiana della distribuzione Gaumont (insieme a *Vacanze di Natale*, 1983, dei Vanzina, dove, guarda caso, c'è di nuovo l'attrice). Anche nel suo essere insieme pietra tombale dell'erotismo d'autore e provocatorio degli anni '70 e profezia auto-avverantesi della futura pornografia di massa, la ricetta di *La chiave* è chiara: una matrice letteraria nobile (liberamente adattata, pure nella location, in una Venezia "umida come una mona"), e subito accanto, ugualmente apprezzata, un'ambientazione storica (il ventennio fascista) non priva di fascino ulteriore per il pubblico italiano, ma, soprattutto, una diva preda del demone erotico *de midi*⁵ riformulata (e spogliata, anche di ogni inibizione). In più, nel pacchetto, c'è pure un regista autore *sui generis*, in grado di offrire una confezione ricercata, con alcune ossessioni visive, di qui in poi suo marchio di fabbrica, e pronto a farsi brand riconoscibile, con il supporto di un produttore quale Giovanni Bertolucci, al suo fianco anche nei successivi *Miranda* e *Capriccio* (1987).

Ciascuno di questi elementi, come spesso in occasione di un prototipo di successo tale, è pronto per essere isolato e serializzato (anche e soprattutto da terzi).⁶

Però, è sul corpo della protagonista che si specula di più, con uno sfruttamento rapace e disordinato che disvela anche la bulimia recitativa dell'attrice, decisa a sfuggire al cono d'ombra nel quale è finita da qualche anno, a partire da *Una donna allo specchio* (1984) di Paolo Quaregna, low budget messo in piedi in fretta dall'avventuroso Enzo Gallo che capitalizza le riprese documentarie del carnevale di Ivrea come sfondo degli sfrenamenti passionali della protagonista, già in sala a inizio autunno 1984, sempre per Gaumont. Di lì a poco, a febbraio 1985, è il turno di *L'attenzione*, il primo dei due film "in famiglia" dell'attrice (la regia è del compagno, Giovanni Soldati, figlio di Mario), cui seguirà più oltre nel 1986 *La sposa americana*. Qui trova pienamente corpo la lezione di *La chiave*, anche negli alibi letterari (rispettivamente Moravia e Soldati padre), nelle atmosfere *rétro-vintage*, nell'insistenza sul corpo della diva (in *L'attenzione*, addirittura, messa a confronto con la vera figlia Amanda, sua figlia anche nel film, in un gioco meta-incestuoso). Ma, certo, non ci si lascia sfuggire l'occasione di poterla includere in film da speziare sul piano dell'erotismo, anche e

⁷ Gli incassi, però, sono decrescenti: da *Una donna allo specchio* (27° con 1.260.136.000) e *L'attenzione* (31° con 1.245.917.000), tra 1984 e 1985, si passa a *La sposa americana*, che neppure rientra nei primi 100 della stagione 1986/87.

⁸ Marco Giusti riporta un incasso notevole per *L'alcova*, ben 2 miliardi. Cfr. Marco Giusti, *Dizionario dei film italiani Stracult*, Sperling & Kupfer, Milano 1999, pp. 11-12.

⁹ *Miranda* è 16° negli incassi del 1985-1986 con 2.314.186.000, *La signora della notte* 48° con 1.071.266.000, ma, nella stagione dopo, *Desiderando Giulia* cala già a 67° con 716.408.000.

¹⁰ Tutti, comunque, (compresa una co-produzione con la Francia, da Apollinaire, *L'iniziazione* (1986) di Gianfranco Mingozzi, dove l'attrice ha un ruolo secondario, ma accentuato dalla distribuzione italiana sono distribuiti da Medusa, all'epoca in via di acquisizione da parte di Fininvest tramite Reteitalia (che parteciperà produttivamente alle successive commedie non sexy dell'ex-Miranda).

soprattutto tramite lei, nonostante stiano altrove: dalla cronaca quasi in diretta di *Mamma Ebe* al biopic *D'Annunzio* (1986) di Sergio Nasca, complici i cast-gineceo ricolmi di divette e starlette tra cinema e TV dell'epoca, spesso imposte dalla produzione.⁷

In parallelo e quasi in contemporanea a *La chiave*, poi, un'analoga ricetta si appronta ai piani bassi, grazie all'intuizione di un produttore trafficone come Pino Buricchi che, già a fine 1983, resuscita (senza citarlo nei titoli) il *Malombra* di Fogazzaro (e la memoria del suo adattamento soldatiano) in una versione liberissima (e nuda), dove lancia Paola Senatore, fino ad allora mai in ruoli davvero di primo piano, quale antagonista ideale della Sandrelli tra le "dive dei letti sfatti" (come titolano i giornali), affidandone la regia a Bruno Gaburro. Operazione evidentemente redditizia, nonostante la distribuzione regionale, che genera, con la stessa squadra davanti e dietro la mdp, un (quasi) sequel come *Maladonna* già nel 1984 e poco più tardi, nel 1986, un ulteriore *Penombra*, messo insieme con gli scarti dei due film precedenti, e qualche aggiunta *ad hoc*, cinicamente proposto in sala proprio mentre la protagonista vive i suoi guai giudiziari, dopo l'approdo all'hardcore conclamato.

D'altronde, qualche scalino sopra le intemerate di Buricchi, la matrice brassiana si legge con chiarezza pure dietro la quadrilogia messa in campo, anche produttivamente (e con soddisfazione, pare)⁸ da Aristide Massaccesi/Joe D'Amato tra il 1985 e il 1986, da *L'alcova* a *Voglia di guardare*, passando per *Lussuria* e *Il piacere*, ricombinando dall'uno all'altro un *parterre* di piccole dive di genere, dove spicca una Lilli Carati ormai in caduta libera. Tutti ambientati nel recente passato (con preferenza per il ventennio fascista), chiusi (anche per risparmiare) in interni domestici, dove serpeggia il vizio in famiglia, con un alibi letterario più evocato che reale (in *L'alcova* si adatta un inesistente *The Alcove* di tal Judith Waxman, ma dietro c'è l'abile penna di un Ugo Moretti ben incline alla narrativa erotica) e l'ambizione di rifare Brass nei suoi tropi più riconoscibili (sempre in *L'alcova*, il gerarca protagonista, aspirante regista *voyeur* tra le pareti di casa, e il *laissez faire* tra coniugi, mutuati da *La chiave*).

DESIDERANDO SERENA, LAURA, MONICA E (TUTTE) LE ALTRE...

La lezione che davvero impartiscono i film di Brass da *La chiave* in poi, almeno fino a *Così fan tutte* (1992), è quella della necessità di una diva (*rectius*: del corpo di una diva) da esibire ogni volta, sempre di più. Senza, non ci può essere film erotico, più che mai ora. Qui, infatti, si esercita l'abilità spesso cinica dei produttori, ciascuno secondo le proprie possibilità. La prima, e probabilmente la principale, star post-Sandrelli, è di nuovo un lascito brassiano, Serena Grandi/Miranda che esplose (letteralmente) la sua esuberanza da neo-maggiorata in diversi film, tra il 1985 e il 1986, con più di una soddisfazione al botteghino,⁹ per questo contesa dai produttori: da Giovanni Bertolucci, dopo *Miranda*, dietro a *La signora della notte* (1986) di Piero Schivazappa, a Luciano Martino, che le offre un adattamento fedifrago di *Senilità* di Svevo, *Desiderando Giulia* (1986) di Andrea Barzini, e pure a un thriller con generose nudità come *Le foto di Gioia* (1987) di Lamberto Bava.¹⁰

Le altre dive di serie A al servizio dell'erotico del decennio sono rispettivamente un ritorno di fiamma e una (ri)scoperta per il pubblico italiano:

¹¹ Questo terzetto, sul quale si costruisce l'erotico italiano "alto" del decennio, è continuamente evocato dalla stampa, anche se con etichette non sempre accettate dalle dirette interessate ("Siamo le dive antierotiche del cinema italiano" titola «Stampa Sera», 25 novembre 1985, p. 6 con le tre interviste separatamente). Dopo *Capriccio*, pare candidarsi a quarto polo la conturbante bellezza di Francesca Dellera, "la pelle più bella del cinema italiano" (Ferreri *dixit*), che però seguirà una traiettoria *sui generis*, tra remake d'autore per la tv (*La romana*, 1988, da Zampa, per la regia di Patroni Griffi, Ippolito produttore, su Canale 5), provocazioni d'essai (*La carne*, 1992, di Marco Ferreri) e cinema d'oltralpe.

¹² *Mutande pazze* ha nel suo cast *maudit*, non a caso, proprio Monica Guerritore ed Eva Grimaldi, quest'ultima in un ruolo quasi autobiografico di aspirante attrice da Verona a Roma in cerca di fortuna, che riflette la sua militanza nell'erotico del periodo, quasi mai da protagonista (a parte *La monaca del peccato*, 1986, di Dario Donati/Aristide Massaccesi).

Laura Antonelli, indimenticata star di *Malizia* (1973) di Salvatore Samperi e conturbante sogno sexy-domestico via via spentosi lungo i '70, e Monica Guerritore, anche lei svelata da Samperi, però, più che in quella sorta di *Malizia* bis che è *Peccato veniale* (1974), nel recente *Fotografando Patrizia*, di nuovo erotismo in famiglia con *nuance* incestuose tra fratelli, in sala già a fine 1984, tra i primi titoli post-*La chiave*. Entrambe frequentano il neo-genere, finendo anche per incrociarsi in *La Venexiana* (1986) di Mauro Bolognini, effimero ritorno all'erotismo cinquecentesco benissimo fotografato e patinato il giusto, via il produttore Ciro Ippolito, già pronto a spostarsi (con Bolognini, tra gli altri) nella fiction di prima serata Fininvest come pallido *revenant* cinematografico in costume. Ma per Laura Antonelli quel ruolo anticipa un malinconico corpo a corpo con il tempo che passa e lo sfiorire della bellezza, come suggerisce pure *La gabbia* (1985) di Giuseppe Patroni Griffi, torbida storia della vendetta perversa di una donna ormai matura sull'amante di gioventù che quasi dichiara il male di vivere della protagonista, preludio alla sua malinconica decadenza (e al triste epilogo di *Malizia 2000*, 1991, di Salvatore Samperi). Monica Guerritore, invece, nello stesso periodo, sta tentando, con il compagno-regista Gabriele Lavia, prima in *Scandalosa Gilda* (1985), poi in *Sensi* (1986), un soft-core in bilico tra ubbie d'autore, pretese di genere (il noir, in particolare, nel secondo) ed eros mercantile, complice le malizie di una cordata produttiva con il solito, astuto, Luciano Martino in prima fila ad agitare l'esca appetitosa dell'intimità privata della diva (in scena appunto con il marito).

Accanto, e sotto, a questo terzetto post-Sandrelli,¹¹ c'è poi tutto un mondo di divette e stelline emergenti, spesso in condominio con la TV (privata), che ci si accaparra selvaggiamente per spogliarle al cinema, senza pudore e senza vergogna, come l'Eleonora Vallone, figlia di Raf, malcapitata in un film annunciato con il titolo di *Fuga*, poi rinforzato in *Fuga scabrosamente pericolosa* (1984) di Nello Rossati, primo e ultimo da protagonista. I nomi sono tanti, troppi: Tinì Cansino, super-ragazza fast food di Drive In che si prova a lanciare in una sorta di ibrido tra *Malizia* e i teen alla Vanzina, *Delizia* (1987) di Aristide Massaccesi (ma c'è anche Martino dietro); Pamela Prati, pre-Bagaglino, calata negli intrighi sexy-familiari di *Riflessi di luce* (1988) di Mario Bianchi; Michela Miti, ex-maestra "bona" dei *Pierino* con Alvaro Vitali, accostata ad Anita Ekberg in *La dolce pelle di Angela* (1986) di Andrea Bianchi; Eva Grimaldi e Loredana Romito, intraviste sul piccolo schermo (a Drive In la prima, nelle televendite salaci di Nonno Ugo la seconda) che speziano tanti film del periodo, promosse a dark lady nostrane rispettivamente in *Intimo* (1989) e in *Fatal Temptation* (1988), entrambi di un misterioso (e improbabile) Bob J. Ross, dove si rimasticano le attrazioni fatali e le 9 settimane e mezzo altrui. Spesso sono poi bellezze straniere che durano magari solo un film, o poco più: Florence Guérin dalla Francia, Katrine Michelsen dalla Danimarca, le sorelle Blanca e Cristina Marsillach dalla Spagna, Sandra Wey dai Paesi Bassi. Quando non sono bellezze nostrane che restano sullo sfondo, in ruoli secondari, mai davvero protagoniste (Claudia Cavalcanti, Gioia Maria Scola) o galleggiano in attesa di esplodere altrove (Milly D'Abbraccio, in *La trasgressione*, 1988, di Pierfrancesco Campanella, prima di convertirsi in toto all'hard).

Questo demi-monde di bellissime in attesa della grande occasione – immortalato qualche anno dopo nell'impertinente esordio registico pre-Dagospia di Roberto D'Agostino, *Mutande Pazze* (1992)¹² – si rispecchia

¹³ Inoltre, tutto questo comparto divistico minore dialoga con una piccola editoria al confine con il soft-core rivolta agli adolescenti (da «Blitz» a «Gin Fizz», passando anche per le copertine di un settimanale di fumetti come «Skorpio»), abile a riformulare in modo economico la proposta per il pubblico maturo e alto spendente delle riviste patinate come «Playboy» e «Playmen», spesso giocando di sponda con le pubblicazioni pornografiche vere e proprie («Le Ore», in particolare, dove finiscono in tante, da Karin Schubert a Lilli Carati, da Marisa Mell a Minnie Minoprio, fino a la «Guapa» Gloria Piedimonte, persino Patty Pravo, in servizi a un passo dall'hard).

in produttori più modesti di quelli che amministrano le Sandrelli/Grandi/Guerritore/Antonelli, ma pronti a tutto: Enzo Gallo, Angiolo Stella, Pino Buricchi, Remo Angioli, Paolo Di Tosto, fino a Galliano Juso, ideale trait d'union verso l'alto, anche nel tentativo di fare un erotico dal punto di vista femminile (con regista Giuliana Gamba, da *Profumo*, 1986, a *La cintura*, 1988), da solo o in coppia con Giovanni Bertolucci. Occasionalmente in quest'arena si affacciano anche i nuovi produttori emergenti, già molto intrallazzati con le TV berlusconiane via Reteitalia, come Achille Manzotti, che s'inventa con Samperi la coppia padrona-serva à la Gènet Guérin-Michelsen dietro *La Bonne* (1986) o Giovanni Di Clemente, con il noir erotico al neon con Brigitte Nielsen, *Domino* (1988) di Ivana Massetti. Ma sono i produttori corsari ai piani bassi i più abili a ingolosire il loro pubblico, magari anche con una locandina ben studiata: Florence Guérin con il gatto nero tra le gambe (*Profumo*), Blanca Marsillach discinta con un saxofono (*Il miele del diavolo*, 1986, di Lucio Fulci), Sandra Wey sodomizzata in un'immagine scomposta a mosaico dove manca proprio il tassello più hot (*Senza scrupoli*, 1986, di Tonino Valerii)... Come anche sono i più scafati a parassitare le produzioni maggiori: per esempio, dalla coppia di *La Bonne*, Enzo Gallo scippa Michelsen per il cast di *Tentazione* (1987) di Sergio Bergonzelli, dove convive con la «Marilyn del porno» Olinka Handerman in fuga dall'hardcore, e Joe Venuti con Mario Gariazzo recluta Florence Guérin per *L'attrazione* (1987), profittando della loro permanenza italiana, mentre l'infaticabile Buricchi, con il fedele Gaburro alla regia, costruisce tutto un film, *Il peccato di Lola* (1984), sulle curve eccessive di Donatella Damiani, maggiorata felliniana lanciata da *La città delle donne* (1980).¹³

VOGLIA DI GUARDARE (SENZA ESAGERARE?)

L'erotico italiano anni '80, dunque, consiste in una rete di scambi, scippi, furti, travasi lungo un sistema a vasi comunicanti che mette in relazione ambiti e piani diversi, alti, bassi, bassissimi, e vi trovano domicilio temporaneo, più o meno felice e convinto, registi della vecchia guardia (Bolognini, Patroni Griffi, Valerii), ex-promesse invecchiate (Samperi, Schivazappa), mestieranti anche talentuosi per ogni stagione (da Vivarelli a Gaburro), giovani di belle speranze spesso all'opera prima (Barzini, Gamba, Quaregna, Soldati, Sesani). Tutt'intorno, però, il cinema in Italia sta vivendo una situazione particolare, tra le prime avvisaglie del ruolo sempre più centrale della televisione nella produzione, la fine del circuito di profondità e l'aggressività ritrovata del cinema hollywoodiano, pronto anche a presidiare l'erotismo patinato con titoli come *9½ Weeks* (rifiutato da Medusa e Titanus e poi distribuito con enorme successo da Artisti Associati). Non solo: il boom delle luci rosse, che è sembrato porre rimedio alla crisi della sala tradizionale, è già in piena contrazione a metà decennio, in conseguenza dell'emersione violenta dell'home video (dove l'hardcore è una delle voci principali, se non la principale), anche se le sue ricadute mediatiche (con Moana e Cicciolina, tra TV e politica) dureranno ancora a lungo.

È, insomma, il momento ideale per un «cinema a luci rosa», come si legge su quotidiani e settimanali d'opinione, generosi nel provare a definire e spiegare il fenomeno, dopo l'exploit di *La chiave* e l'approdo in sala di sempre nuovi titoli, al punto che nel presentare la stagione di cinema italia-

¹⁴ Così in Nevio Boni, "Buttiamo Vanzina sul fuoco!", «Stampa Sera», 16 giugno 1986, p. 6.

¹⁵ Cfr. Stefano Reggiani, "Quattro gradi per l'erotismo", «La Stampa», 14 giugno 1986, p. 3.

¹⁶ Come sistematizza Omar Calabrese, "Ecco il cinema a luci rosa", «L'Unità», 20 marzo 1985, p. 13.

¹⁷ Una rapida verifica su www.italiataglia.com e www.cinecensura.com rivela che la maggior parte dei film dell'erotico italiano anni '80, almeno quelli tali in senso stretto, ricevono il V.M.18, quasi per una sorta di automatismo della censura, con poche eccezioni (tra i V.M14, *La Venexiana*, *Sensi*, *Fatal Temptation*, *La cintura*), ma anche quasi senza casi davvero travagliati (*La Bonne*, respinto in primo grado).

¹⁸ C'è chi ironizza sul passaggio dalla sodomia subita da Maria Schneider in *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci a quella inflitta con una bottiglia da Serena Grandi a un amante occasionale in *La signora della notte* (Cfr. S. Reggiani, *op. cit.*)

¹⁹ Nell'erotico italiano anni '80 gli uomini ci sono, ovvio, ma non alimentano un vero e proprio divismo, neppure nel cinema brassiano; piuttosto sono puramente funzionali, con qualche ricorrenza per i volti nuovi o quasi (su tutti Marzio C. Honorato, oggi pilastro di *Un posto al sole*, all'epoca maschio rude e violento del Sud, in *Una donna allo specchio*, *Senza scrupoli*, *Tentazione*) e alcuni recuperi, non solo dai generi in declino (Marino Masè,

no 1986-1987 più d'uno parla di tre filoni dominanti: la nuova commedia comica, il biopic e, appunto, l'erotico.¹⁴ Anche il neo-mensile berlusconiano di cinema «Ciak» ha da subito una rubrica fissa, «Ciak proibito», dove sfilano i titoli erotici italiani in uscita. C'è chi cerca di sistematizzare la nuova emergenza produttiva dentro una ricorrenza ciclica e una scala decrescente di gradi di prurigne, dove il primo è quello irredimibile delle luci rosse e l'ultimo quello rimpianto come ormai perduto dell'erotismo d'autore (da Pasolini a Oshima, passando per Bertolucci), in mezzo l'erotico italiano onanista e nostalgico di Brass-Samperi e quello glamour sofisticato à la *9½ Weeks*, per yuppie e coppie moderne in vena di leggere trasgressioni.¹⁵ C'è chi individua il neo cinema erotico italiano come via di fuga dalla specializzazione monouso del porno, superando con un colpo d'anca la strettoia delle malizie da commedia sexy in declino e dell'eros rivoluzionario d'autore verso un tertium datur, dove si legittima finalmente la sessualità al cinema, anche se si richiede sempre una giustificazione narrativa (meglio se d'origine letteraria alta) o almeno un'eleganza nella confezione.¹⁶ Quasi a prospettare un cinema erotico per tutti, o, almeno, mainstream, sempre al di qua del sesso esplicito e non simulato.¹⁷ La stessa etichetta ricorrente di "cinema a luci rosa", nel suggerire un'attenuazione pastello rispetto alle luci rosse, rende bene il sogno (im)possibile di un erotismo borghese, patinato, lievemente trasgressivo, in fuga dagli eccessi in un senso o nell'altro, pur sfiorandoli, suscettibile di un consumo di coppia (e, se solitario, non frustrante e ghetizzante), "elegante e di buon gusto", che proprio sull'indubbia erotizzazione del corpo femminile delle sue dive gioca una partita astuta.¹⁸ Laddove, appunto, combina voyeurismo e femminismo light nell'eleggere a protagoniste (quasi) assolute donne attive e dominatrici di fronte a uomini spesso imbelli e succubi,¹⁹ anche e soprattutto quando si rievoca un passato maschilista e sessuofobico. Un compromesso (erotico), insomma, che procede con il vento in poppa nel triennio 1985-1987, prima di un inesorabile (e rapido) declino.

EROSTOP!

Pur non segnandone la fine, come si è detto, il 1989 è un anno-soglia che mostra bene l'inabissarsi di questa produzione, ormai quasi definitivamente relegata ai piani più bassi, lontana dai clamori del box office, anzi, persino invisibile in sala, pronta a prendere la strada direttamente dell'home video. Va detto che i risultati al botteghino dei titoli erotici del 1988 sono stati poco lusinghieri, tra qualche fallito lancio sexy (in particolare dell'annunciatrice-conduttrice TV Eleonora Brigliadori in versione lievemente sadomaso in *La cintura*, con conseguente esclusione dallo Zecchino d'Oro) e il deludente excursus ero-noir ("solo" V.M. 14) di Brass con *Snack Bar Budapest* (76° nel 1988/1989, un disastro per la coppia Juso/Bertolucci che l'ha prodotto insieme a Reteitalia). Inoltre, le maggiori dive del filone sono ormai passate altrove, chiudendo una parentesi (Guerritore)²⁰ o smussando i loro ardori in generi più tranquilli e per tutti, più facili da smerciare poi sul piccolo schermo. Come fa Serena Grandi nelle commedie patrocinate da Reteitalia (e distribuite da Medusa), in primis *Rimini Rimini* (1987) di Sergio Corbucci, dove sembra quasi ricamare sulla propria carriera, diva sexy perseguitata dal pretore d'assalto Paolo Villaggio.²¹ La verità è che non sono neppure nate nuove dive: né Marina Suma, giocando

Antonio Marsina, Al Cliver/Pierluigi Conti, Gabriele Tinti), accanto a convocazioni anche curiose dall'estero (dal Jason Connery, figlio di Sean, di *La Venexiana* all'ex-godardiano Johan Leysen di *Desiderando Giulia*).

²⁰ Anche gli incassi, ridotti di due terzi tra *Scandalosa Gilda* (35° nel 1985/1986 con 1.197.804.000) e *Sensi* (93° nel 1986/1987 con 482.536.000), impongono alla coppia Guerritore-Lavia di non perseverare nell'erotico.

²¹ L'unico suo nuovo titolo riconducibile all'erotico, l'invisibile *L'insegnante di violoncello* (1989), attribuito, con molti dubbi, a Lorenzo Onorati/Lawrence Webber, è probabilmente un rimontaggio frettoloso di materiale girato anni prima per un altro film (o due?).

di sponda con il thriller e il noir, prima in *Una donna da scoprire* (1986) di Riccardo Sesani, poi in *Dark Bar* (1989) di Stelio Fiorenza, né Pamela Prati in *Io Gilda* (1989) di Andrea Bianchi, tirando per i capelli il fantasma di Rita Hayworth (già evocata per il lancio della sua presunta pro-nipotina Tinì Cansino, nel 1989 riciclata come sexy killer con parrucca alla Louise Brooks in *Arabella l'angelo nero* di Stelvio Massi). Piuttosto, più d'una ex-promessa è finita (male) nel porno, con strascichi giudiziari e dolorose vicende private (da Karin Schubert a Paola Senatore, passando per Lilli Carati soprattutto). Peraltro, la tangenza esibita con l'hardcore dimostra di non attirare affatto il pubblico dell'erotico mainstream, almeno non in sala: passa, infatti, inosservata Moana Pozzi, la diva del porno italiano numero uno all'epoca, protagonista soft di *Provocazione* (1988) di Piero Vivarelli, un tardo succedaneo di *Malizia* con l'ex-bellocciano Marino Masè in balia di due lolite terribili (e della loro zia), e insieme di un pretenziosissimo film hard-arty come *Ecstasy* (1989) di Luca Ronchi, l'uno e l'altro prodotti dalla Film Cometa87 di Angiolo Stella (che, nello stesso periodo, distribuisce pure titoli d'essai di Cassavetes, Herzog e Fassbinder). Si costruisce una sua micro-nicchia, in attesa di approdare al sesso esplicito, Valentine Demy, che passa impunemente da Sergio Bergonzelli a Mario Gariazzo; e le ruotano attorno altre divette più o meno tutte collegate a Riccardo Schicchi e alla sua Diva Futura, inclusa quella Virna Aloisio Bonino (Barbarella), protagonista di un sequel apocrifo come *Senza Scrupoli 2* (1989) di Carlo Ausino, che nulla ha a che fare con il primo film. Impazzano i registi come Lorenzo Onorati, Andrea Bianchi, Bruno Mattei, Luigi Russo, Bruno Gaburro, abili ad adattarsi alle produzioni "pronti... via", spesso in bilico sull'hard, appannaggio delle distribuzioni minori, un occhio volenteroso a certi modelli soprattutto hollywoodiani, da Adrian Lyne a Zalman King, passando per Brian De Palma. Per la verità, chi si muove con un certo agio, e persino con l'eleganza di un indubbio mestiere, nell'imitazione low budget d'oltreoceano, è la Filmirage dell'infaticabile Massaccesi (sotto una selva di nom de plume), capace di confezionare rip off di buona esportabilità dei successi americani, erotici e non (da *9½ Weeks* fino a *Basic Instinct*, *Basic Instinct*, 1992, di Paul Verhoeven). In quest'affastellarsi di film, il gioco è al ribasso fin dai titoli, allusivi, furbetti, maliziosi, nelle omofonie (*Hard Car-Desiderio sfrenato di piacere*, 1990, di Giovanni Amadei), nelle memorie che evocano (*Lolita 2000*, 1990, di Claudio Papalia, o *Malizia oggi*, 1990, di Sergio Bergonzelli), nelle strizzate d'occhio (*Qualcosa in più*, 1990, di Andrea Bianchi, o *Sapore di donna*, 1991, di Mario Gariazzo). Persa definitivamente la partita dello sdoganamento verso l'alto, restano le pratiche basse, anzi, bassissime, e maneggione, come l'ennesima operazione taglia e cuci dell'infaticabile Pino Buricchi che, con Bruno Gaburro, a cavallo tra '80 e '90, confeziona un terzo film di recupero (*Rose rosse per una squillo*, 1993) da due precedenti, starring Dalila Di Lazzaro, prima dark lady (*Spogliando Valeria*, 1989), poi coinvolta nei soliti intrighi in famiglia (*Alcune signore per bene*, 1990).

Soprattutto, impazza il porno che ha assorbito molte energie dell'erotico italiano, dai registi ai cast tecnici e artistici, ponendosi come consumo specialistico e perfettamente funzionale, oltretutto in una dimensione domestica che l'ha reso sempre più conveniente e facile per tutti. I film erotici nostrani sono ormai superati a destra e sinistra da quelli degli altri, più al passo con i tempi (da *Las edades de Lulù*, *Le età di Lulù*, 1990, di Bigas

Luna, a *Bitter Moon*, *Luna di fele*, 1992, di Roman Polanski), a dispetto di qualche irriducibile che non si rassegna, prima di un ultimo fuoco di paglia nella seconda metà del decennio, di nuovo con la diva (TV) di turno da spogliare (*Bambola*, 1996, di Bigas Luna; *Il macellaio*, 1998, di Aurelio Grimaldi). Se ne rende conto anche il recidivo Angiolo Stella che prova a distribuire al cinema (come V.M. 14) *Bassi istinti*, la versione soft di un hard italiano *de luxe* (in 35MM) da *export* con cast italo-americano di star (da Rocco Siffredi a Teri Wiegel e Raven), *Masquerade* (1992) di Frank Simon/Silvio Bandinelli. Ma non basta più. Non ci si può più accontentare del “vorrei ma non posso” dell’erotico, quando ormai c’è il “se si può, perché non volerlo?” dell’hard.

ABSTRACT

Squeezed between the rising tide of hard-core cinema, important also for the boom of home video, and the undertow of growing transgressions of television, an Italian erotic cinema comes to life in the 1980s, after eroticism contaminated every film genre in the former decade. This popular genre takes shape from imitation of national and international prototypes (from Brass’s sex flicks to *9½ Weeks*) and develops through massive exploitation of cinema and TV female divas (Grandi, Sandrelli, Guerin, Guerritore, Brigliadori, Michelsen, Grimaldi, Senatore, etc.) and spicy cinematic adaptations of literary masterpieces (from Genet to Fogazzaro!), within productions of every kind, from medium-big budget ones (Bertolucci, Juso) to very low ones (Massaccesi/D’Amato, Buricchi, Angioli, Gallo).