



FEDERICO PAGELLO

Tra cinema ed editoria popolare: erotismo, attrazioni e serialità nel giallo all'italiana



¹ Cfr. Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2013; Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura di), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, numero speciale di «Cinergie», n. 5, 2014; Laura Busetta, Federico Vitella (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, numero speciale di «Schermi», n. 8, 2020; Tomaso Subini, *La via italiana alla pornografia. Catolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier, Firenze 2021.

² Cfr. Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, ETS, Pisa 2018; Giovanna Maina, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

³ Cfr. Giovanna Maina, «Lucertole con la pelle di donna. Mostrosità e mancanze del femminile nel thriller italiano degli anni Settanta», in Lucia Cardone, Chiara Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2016, pp. 121-130; Giovanni Memola, «Visto, si stupri. Sesso e terrore nelle immagini di violenza sulle donne nel cinema italiano degli anni Settanta, tra finzione e realtà», «Schermi», n. 11, 2022, pp. 93-115.

numerosi studi recentemente dedicati alla sessualità e all'erotismo nel cinema italiano del dopoguerra – e specialmente degli anni '60 e '70 – hanno sottolineato la centralità di questi temi in un ampio catalogo di generi, mettendone in evidenza anche il ruolo centrale in una complessa rete di relazioni intermediali.¹ In particolare, i lavori di Giovanna Maina hanno dimostrato come in questo periodo l'uso dell'erotismo nel campo dell'editoria popolare proceda in parallelo al suo sfruttamento nel settore cinematografico, dando nuova linfa a linguaggi come il fumetto, il foto- e il cine-romanzo, che lo utilizzarono per raggiungere nuove tipologie di pubblico.² Inoltre, la reciproca influenza tra cinema ed editoria – ad esempio attraverso la ripresa dell'immaginario erotico introdotto dal film thriller e horror in una serie di pubblicazioni popolari – indica l'esistenza di strategie comuni ai due media, che saranno l'oggetto di questo breve saggio.

Prendendo in considerazione proprio quell'ampia costellazione di film e pubblicazioni al confine tra giallo, thriller e horror che caratterizzano la cultura popolare italiana tra gli anni '60 e i primi anni '70, si esamineranno qui elementi generici e linguistici legati all'uso dell'erotismo in questo contesto, discutendo alcune strategie testuali e intertestuali mobilitate nei film riconducibili al cosiddetto “giallo all'italiana”. Piuttosto che interrogarsi sul tema, già ampiamente dibattuto, della rappresentazione del corpo femminile e della violenza inflitta su di esso,³ il saggio esaminerà quindi alcuni dei tratti principali di questo filone, particolarmente rilevante nei primi anni '70, evidenziandone il rapporto con altri prodotti cinematografici ed editoriali del decennio precedente. L'obiettivo è sottolineare due aspetti caratteristici di questa produzione: da un lato, l'enfasi su una specifica logica attrazionale, basata su una peculiare combinazione di erotismo e violenza e capace di elaborare un'estetica ben riconoscibile; dall'altro, i richiami a una logica seriale, evidenti sia nelle strategie produttive che nelle forme e nei contenuti dei film e delle pubblicazioni in questione.

Entrambi gli aspetti sottolineano la relazione tra il ruolo dell'erotismo nella cultura popolare e il processo di modernizzazione delle industrie culturali italiane in quel determinato momento storico, caratterizzato da una diversificazione dell'offerta e della domanda in seguito a mutamenti storici, sociali e mediali, inclusa una nuova apertura verso i mercati internazionali, ad esempio attraverso la pratica delle coproduzioni. Il ruolo dell'erotismo nell'horror-thriller degli anni '60 e il suo utilizzo nel filone del giallo all'italiana dei primi anni '70 sono visti quindi come un'espressione sintomatica delle strategie adottate in questo periodo da due industrie culturali ormai “tradizionali” di fonte alla competizione di nuovi media, linguaggi e culture.

LE REGOLE DELL'ATTRAZIONE

Allusive sequenze di nudo femminile; lunghe scene di sesso; elaborate coreografie di cruenti omicidi, quasi sempre di giovani donne, più o meno discinte; inquadrature e piani-sequenza dal punto di vista dell'assassino che osserva le sue vittime (solitamente, le giovani di cui sopra); immagini distorte e montaggi rapidissimi, che visualizzano le allucinazioni e premonizioni di potenziali vittime (ancora una volta quasi sempre donne, spesso oggetto di visioni di natura più o meno sessuale): questo elenco di immagini sensazionali, incentrate sulla rappresentazione di una collezione di sedu-

⁴ *La ragazza che sapeva troppo* (1963), *Sei donne per l'assassino* (1964).

⁵ *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), *Il gatto a nove code* (1970) e *4 mosche di velluto grigio* (1971).

⁶ A partire da *Orgasmo* (1968).

⁷ A partire da *Una lucertola con la pelle di donna* (1971).

⁸ A partire da *Lo strano vizio della signora Wardh* (1972).

⁹ A partire da *La corta notte delle bambole di vetro* (1971).

¹⁰ Fra le decine di titoli del filone, apparsi soprattutto tra il 1970 e il 1975, citiamo solo *La morte cammina con i tacchi alti* (1971) di Luciano Ercoli, *Cosa avete fatto a Solange* (1972) di Massimo Dallamano, *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (1972) di Giuliano Carnimeo, *La tarantola dal ventre nero* (1972) di Paolo Cavara.

¹¹ Cfr. Gary Needham, «Playing with Genre: An Introduction to the Italian giallo», «Kinoeye», n. 11, 2002; Mikel J. Koven, *La dolce morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, Lanham 2006.

¹² Cfr. Francesco Pitasso, «L'orribile segreto dell'horror italiano», in Giacomo Manzoli, Guglielmo Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio. Stile e tecnologia*, Carocci, Roma 2005, pp. 31-41; Francesco Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, Unife Press, Ferrara 2009; Stefano Baschiera, Francesco Di Chiara, «Once Upon a Time in Italy:

centi corpi femminili e sull'atto ossessivo di guardare l'oggetto delle proprie o altrui (violente) pulsioni sessuali, indica alcuni degli ingredienti essenziali del giallo all'italiana tra quelli maggiormente pertinenti alla prospettiva adottata in questo saggio.

Dai primi esperimenti da parte di Mario Bava⁴ alla trilogia d'esordio di Dario Argento,⁵ dai numerosi film thriller, erotici o horror diretti da registi come Umberto Lenzi,⁶ Lucio Fulci,⁷ Sergio Martino⁸ e Aldo Lado⁹ fino alle decine di loro imitazioni e variazioni più o meno riuscite,¹⁰ il cosiddetto giallo all'italiana ha elaborato una lunga serie di elementi semantici e sintattici che uniscono agli aspetti ricavati dai generi di riferimento (il giallo, il thriller, l'horror) un sempre più ricco elenco di attrazioni (audio)visive incentrate sulla combinazione di sesso e violenza.¹¹ Tuttavia, come sottolineato anche dalla letteratura accademica che si è occupata di questo fenomeno negli ultimi anni,¹² il lascito del filone non fu quello di una nuova struttura di genere, quanto piuttosto di un catalogo di ingredienti ripresi in seguito da altri generi – in particolare, dallo *slasher film*. Gli stessi studi, inoltre, hanno mostrato come le pellicole riconducibili al giallo all'italiana siano costruite intorno a scene madri incentrate su una serie di omicidi a sfondo sessuale, la cui logica attrazionale rivela forti analogie con l'immaginario e il linguaggio adottato dalle collane editoriali e riviste popolari dell'epoca, dai romanzi horror ai fumetti e ai fotoromanzi «neri».

Il filone trova infatti le sue origini nelle influenze reciproche tra cinema ed editoria popolare nel campo del genere horror tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60.¹³ Com'è ben noto, la particolare combinazione di erotismo e violenza tipica del giallo all'italiana dei primi anni '70 vede i suoi più diretti precursori nei film gotici diretti da registi come Riccardo Freda,¹⁴ Mario Bava¹⁵ e Antonio Margheriti,¹⁶ nel dittico dello stesso Bava (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963; *Sei donne per l'assassino*, 1964), nelle illustrazioni delle copertine delle collane «KKK – I Classici dell'orrore» e «I racconti di Dracula», editi a partire dal 1959 dalle Edizioni Periodici Italiani, e, ancora, nei fotoromanzi della rivista «Malìa – I fotoromanzi del brivido», pubblicata dal 1961 dall'editore Nova. Tutti questi prodotti combinavano atmosfere orrorifiche con un immaginario erotico, secondo la stessa strategia che sarà propria del giallo all'italiana, enfatizzando meno la coerenza narrativa del singolo testo piuttosto che episodi specifici e scene ricorrenti concepite esplicitamente per catturare l'attenzione e la fantasia del pubblico. La simultanea comparsa di questi film e pubblicazioni, non a caso, portò anche a qualche intersezione tra cinema ed editoria sul piano industriale, ad esempio attraverso l'attività di Marco Vicario, editore delle due collane citate e produttore dell'horror gotico *La vergine di Norimberga*. Il film, diretto da Antonio Margheriti nel 1963, era basato sull'omonimo romanzo di Frank Bogart (pseudonimo di Maddalena Guy), pubblicato dalla collana «KKK» nel 1960 e oggetto di un cineromanzo pubblicato sul n. 51 della rivista «Malìa» nel 1965.

Come già detto, anche il contesto internazionale gioca un ruolo fondamentale. La produzione di cicli di film di genere dal mercato immaginario erotico comincia infatti nel cinema americano e inglese, in particolare grazie a una serie di titoli ispirati a classici moderni o contemporanei della letteratura horror e gialla: dai film di Roger Corman – che ottengono un successo commerciale e critico grazie alla serie di film tratti da Poe – a quelli della Hammer – che serializzano le figure di Dracula e Frankenstein

Transnational Features of Genre Production 1960s-1970s”, «Film International», n. 6, 2010, pp. 30-39; Francesco Di Chiara, “Modes of Production of the 1960s Italian Horror Film”, in Stefano Baschiera, Russ Hunter (eds.), *Italian Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, pp. 30-44; Alexia Kannas, *Giallo! Genre, Modernity, and Detection in Italian Horror Cinema*, SUNY Press, Albany 2021.

¹³ Cfr. Francesco Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit.; Leon Hunt, “Kings of Terror, Geniuses of Crime: Giallo Cinema and Fumetti Neri”, in Stefano Baschiera, Russ Hunter (eds.), *op. cit.*, pp. 145-159; Simone Venturini, *Horror italiano*, Donzelli, Roma 2015; Leon Hunt, *Danger: Diabolik*, Columbia University Press, New York 2018.

¹⁴ A partire da *I vampiri* (1957).

¹⁵ A partire da *La maschera del demonio* (1960).

¹⁶ A partire da *La vergine di Norimberga* (1963).

¹⁷ Da *L'etrusco uccide ancora*, diretto da Armando Crispino nel 1972, a *Cosa avete fatto a Solange*, realizzato da Massimo Dallamano nello stesso anno. Quest'ultimo era una co-produzione italo-tedesca, parte dell'influente ciclo di *krimi film* adattati dai romanzi di Edgar Wallace dalla casa di produzione Rialto: cfr. Nicholas G. Schlegel, *German Popular Cinema and the Rialto Krimi Phenomenon*, Lexington Books, Lanham 2022.

e sono i primi ad introdurre significative dosi di erotismo – fino alle serie di *krimi* tedeschi, che si impongono grazie a una serie di adattamenti, veri o presunti, dei romanzi *crime* di Edgar Wallace, autore di enorme successo in Germania come in Italia, dove i suoi lavori erano continuamente ristampati nei Gialli Mondadori. Classici o contemporanei, rispettosi o meno, basati su fonti letterarie o attribuiti ad esse in modo truffaldino (succederà anche a più di un giallo all'italiana),¹⁷ questi cicli cinematografici enfatizzavano i propri legami con la narrativa popolare come elemento di attrazione, iniziando a utilizzare quell'immaginario erotico che verrà ulteriormente sviluppato dal cosiddetto giallo all'italiana.

Lo stesso nome utilizzato per battezzare quest'ultimo filone segnala sia il richiamo alla narrativa straniera che la sua mediazione da parte dell'editoria nazionale. Nonostante il riferimento diretto alla collana della Mondadori – esempio di una parziale indigenizzazione di una tradizione che rimarrà comunque per molti tempo associata al mondo anglosassone – sono però le già citate copertine di «KKK» e «I racconti di Dracula» ad essere più vicine all'immaginario del filone cinematografico,¹⁸ non soltanto per l'utilizzo di richiami erotici e una rappresentazione più esplicita della violenza, ma proprio per l'evidente valorizzazione dell'immagine e della singola sequenza spettacolare rispetto al testo scritto e alla concatenazione narrativa, adottando così una strategia tipica della *pulp fiction* statunitense. Da questo punto di vista, non è forse così strano che il riferimento al “giallo” nell'omonimo filone cinematografico non si riferisca a una trasposizione cinematografica del “giallo” letterario – solitamente basato sulla ben più stringente logica narrativa del poliziesco e dalla struttura razionale della *detection* – ma piuttosto a uno sviluppo dei temi, delle atmosfere e di elementi iconografici dei film e delle pubblicazioni horror citati in precedenza, nei quali la dimensione visiva ed emozionale prende nettamente il sopravvento anche attraverso i frequenti richiami erotici.

Grazie al linguaggio del fotoromanzo e del fumetto, la stampa popolare supera inoltre il limite strutturale della singola illustrazione: l'impossibilità di scomporre e ricomporre il movimento. Il fotoromanzo e il fumetto si basano al contrario proprio sulla moltiplicazione delle immagini, strategia che risulta particolarmente efficace per la rappresentazione di scene erotiche e/o violente. Non a caso, critici e studiosi hanno frequentemente inserito il giallo all'italiana nel fenomeno dei cosiddetti “fumetti neri”, un nuovo genere di fumetti lanciato dal successo di «Diabolik» nel 1962 e proseguito con decine di altre pubblicazioni come «Kriminal», «Satanik», «Demoniak», «Sadik», «Jnferral», ecc., tutte serie a fumetti che per la prima volta in Italia si rivolgevano a un pubblico adulto.¹⁹ Nella sua analisi parallela della già menzionato *Sei donne per l'assassino* e di un celebre fascicolo della serie «Kriminal»²⁰, Leon Hunt dimostra infatti che nei fumetti neri si trova la stessa approfondita espressione dell'immaginario sadico al centro anche del giallo all'italiana inaugurato proprio dal film di Bava negli stessi anni.²¹

Il saggio più attento al particolare utilizzo del medium in questo genere rimane forse quello di Vittorio Spinazzola, “Da «Grand Hotel» a «Diabolik»”²², pubblicato per la prima volta nel 1995. Paragonandoli al fumetto italiano precedente, lo studioso osserva come

la tecnica grafica è più moderna [...] non tende alla descrizione puntuale di gesti figure atteggiamenti; ricorre spesso al gioco dei particolari significanti,

¹⁸ Cfr. Francesco Di Chiara, "Modes of Production of the 1960s Italian Horror Film", cit., p. 42.

¹⁹ Cfr. Mikel J. Koven, op. cit.; Francesco Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit.; Alexia Kannas, op. cit.

²⁰ *Omicidio al riformatorio*, «Kriminal», n. 5, 1964.

²¹ Cfr. Leon Hunt, "Kings of Terror, Geniuses of Crime: Giallo Cinema and Fumetti Neri", cit.

²² Vittorio Spinazzola, "Da «Grand Hotel» a «Diabolik»", ora in Vittorio Spinazzola, *L'immaginazione divertente. Il giallo, il rosa, il porno e il fumetto*, goWare, Firenze 2018, p. 93-94.

²³ *Ibid.*, p. 95.

²⁴ Cfr. Giovanna Maina, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, cit., ebook.

all'allusione, al discorso indiretto, all'ellissi; non rifugge da elementi simbolici, e di deformazione espressionistica.

Così nella trama, dove una volta avevamo la complicazione dell'intreccio ora vediamo la linearità dell'azione narrativa; l'effetto ritardante è sostituito dall'accelerazione dei tempi di racconto. A sua volta il dialogo vuole avere un taglio secco, veloce; predominano le forme parlate [...] Le didascalie sono quasi abolite; frequentissimo è il ricorso alle onomatopee.²³

Con questo approccio al fumetto ci troviamo cioè di fronte a una modernizzazione del linguaggio della stampa popolare, caratterizzato da un uso più diretto e spettacolare delle immagini e della loro grammatica. Qualcosa di simile si può dire per un altro elemento fondamentale del linguaggio dei "neri", forse meno discusso dagli studiosi: la combinazione del loro piccolo formato pocket (circa 12x17cm) con l'utilizzo di una struttura della tavola basata quasi esclusivamente su due vignette di identica dimensione e larghe entrambe come l'intera pagina. Il ritmo accelerato descritto da Spinazzola, infatti, è reso ancora più rapido grazie a questa semplicissima struttura grafica che rimanda in modo marcato alla logica del cinema, con le sue immagini rettangolari che si susseguono una dopo l'altra scandite sempre con lo stesso ritmo. Questo particolare approccio al linguaggio del fumetto rinforza ulteriormente la logica attrazionale di questi albi e influenza direttamente i fumetti erotici e pornografici, che negli anni successivi ne adottano linguaggio e formato.²⁴

UN IMMAGINARIO SERIALE

Nei fumetti neri si manifesta inoltre nel modo più compiuto la logica seriale che, più implicitamente, contribuisce a dare forma all'immaginario del giallo/horror italiano, anche per quanto riguarda la sua dimensione erotica. Non è infatti una coincidenza che «Diabolik» rappresenti ancora oggi un caso esemplare di serialità di successo nel contesto del fumetto italiano, esempio perfetto di un testo basato sulla continua riproposizione degli stessi elementi attrazionali e su una struttura modulare che opera continue variazioni sulla stessa "partitura", costruita intorno a ripetizioni delle stesse sequenze-chiave (le rapine, le spiegazioni – a posteriori – della loro dinamica, gli omicidi ecc.) che veicolano sempre gli stessi temi, dalla rappresentazione della violenza a un sottile erotismo.

E se «Diabolik» è in effetti il meno erotico dei fumetti neri, la sua longevità in quanto prodotto seriale è sicuramente legata al rapporto scopertamente feticistico che instaura con il proprio pubblico. Non a caso, furono gli anteroi dei fumetti neri a portare in primo piano nella cultura popolare italiana un altro elemento che caratterizzerà anche il giallo all'italiana: la figura (e le "performance") del killer mascherato, al tempo stesso terrorizzante e seducente, personificazione di una pulsione insopprimibile che lo spinge alla ripetizione compulsiva delle stesse azioni violente, dalla matrice esplicitamente o implicitamente sessuale. Già alla metà degli anni '60, i fumetti neri permisero di serializzare l'immaginario erotico descritto in precedenza attraverso questa figura, dando forma a una galleria di affascinanti (serial) killer, al centro anche del giallo all'italiana. Guidati soltanto da un desiderio di ricchezza, sesso e violenza, figure come Diabolik, Kriminal e Satanik (così come i loro omologhi nei fotoromanzi «Genius» e «Killing», pubblicati a partire dal 1966 da Furio Viano Editore e Pino Pon-

²⁵ Sull'importanza della distinzione tra genere e filone nel caso del giallo all'italiana cfr. Mikel J. Koven, *op. cit.*, pp. 5-10.

zioni Editore) diedero l'occasione a sceneggiatori e disegnatori di ricorrere continuamente agli stessi meccanismi, mettendo in scena le stesse pulsioni feticistiche, sadiche e autodistruttive dei personaggi al centro del filone cinematografico.

Se è certamente vero che il giallo all'italiana non svilupperà mai una vera serializzazione narrativa, chiudendosi sistematicamente nella formula del film autoconclusivo, la combinazione delle attrazioni del thriller e dell'horror cinematografico con una logica narrativa e temi simili a quelli dei fumetti neri conferisce al filone una forte impressione di serialità. Lo stesso concetto di filone, ovviamente, si distingue da quello di genere proprio per la stretta connessione tra i diversi elementi di una determinata serie di film, generati l'uno dall'altro riciclando, variando, moltiplicando e rilanciando innanzitutto dal punto di vista quantitativo le formule di successo di uno o più prototipi.²⁵ Nel giallo all'italiana questo effetto è così evidente che potrebbe non essere del tutto scorretto paragonare i film del filone ai volumi di una collana editoriale o ai fascicoli di una pubblicazione periodica. Sebbene manchi il fattore unificante fornito dalla presenza di una singola entità produttiva, il ripetersi delle stesse case di produzione, sceneggiatori, registi, attori e maestranze assicura una continuità che si manifesta in molti modi, innanzitutto a partire dal forte effetto di serialità che caratterizza i titoli stessi delle pellicole. Proprio come in una collana antologica di libri o fumetti dello stesso genere, i titoli di questi film danno forma a una catena di parole che si richiamano continuamente attraverso la ripetizione e la variazione degli stessi termini, a creare una catena di significanti dal significato piuttosto ambiguo, e che mirano piuttosto ad evocare immagini e atmosfere, molto spesso dall'esplicita connotazione erotica.

Nei titoli dei gialli all'italiana si moltiplicano così le ragazze (... *che sanno troppo*,... *assassinate* oppure ... *nude*), le donne (... *per l'assassino*), le femmine (...*insaziabili*, ovviamente). Più specificamente, si elencano una serie di nomi di donna – le *Deborah*, *Jennifer*, *Solange*, la *Signora Wardh* – come a dipingere una galleria di seducenti personaggi femminili, che affollano questo mondo immaginario con i loro corpi e i loro numerosi vizi. Un analogo effetto di serialità è dato dalla costante enumerazione e moltiplicazione dei soggetti al centro dei titoli (*Una sull'altra*, *4 mosche di velluto grigio*, *5 bambole per la luna d'agosto*, *Sei donne per l'assassino*, *Sette scialli di sete gialla*, *Sette note in nero*) così come dall'interminabile elenco di nomi di animali (*Una lucertola...*, *L'iguana...*, *La tarantola...*, *Uno scorpione...* e soprattutto i *gatti*, creature-feticcio per eccellenza, infinitamente moltiplicabili e intercambiabili). E, ancora, si utilizza un'intera tavolozza di colori (il *giallo*, il *rosso*, il *nero*, o addirittura **Tutti i colori del buio**) per alludere immediatamente alla dimensione spettacolare ed emozionale delle pellicole, come fanno anche i titoli composti da una sola parola o, viceversa, quelli lunghissimi, che descrivono un'intera situazione narrativa. Con questi giochi sulla struttura dei titoli, e in particolare attraverso la ripetizione e variazione sugli stessi temi, i film del giallo all'italiana sono associati a volte a una sensazione o uno stato mentale (*Orgasmo*, *Paranoia*), altre volte a una scena o una natura morta (*Ragazza tutta nuda assassinata nel parco*, *Sette orchidee macchiate di rosso*), altre ancora alla morte stessa (*La morte ha fatto l'uovo*, *La morte cammina con i tacchi alti*, *La morte accarezza a mezzanotte*); può accadere, inoltre, che pongano una drammatica domanda, sempre legata alla violenza sulle donne (*Chi*

²⁶ Cfr. Stefano Baschiera, Elena Caoduro, "Giallo Nostalgia: Appropriations of Giallo Aesthetics in Contemporary Cinema", «Cinemas», n. 3, 2021, pp. 11-31.

l'ha vista morire?, Che cosa avete fatto a Solange?, Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?) oppure, al contrario, che presentino un'affermazione perentoria o brutale (*Non si sevizia un paperino, Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ho la chiave*).

In questo senso, nonostante il filone non dia luogo a una vera serializzazione narrativa, l'effetto seriale è evidente e rimanda immediatamente al modello dell'editoria popolare. In entrambi i contesti, l'effetto di continuità tra i singoli testi mira a incoraggiare un consumo seriale di questi prodotti, come dimostra fra l'altro il duraturo successo ottenuto dal giallo all'italiana nell'ambito della comunità cinefila, che si caratterizza per le sue pratiche di fruizione per molti aspetti simili a quelle del pubblico della serialità. Non è infatti un caso che proprio in questo contesto il filone abbia trovato la sua collocazione definitiva come oggetto di culto, assieme a tanti prodotti esplicitamente seriali.

Il giallo all'italiana porta insomma in primo piano un immaginario basato sull'uso dell'erotismo e della violenza come attrazioni spettacolari che si sviluppa nel corso degli anni '60 tanto nel settore cinematografico quanto in quello dell'editoria. I parallelismi e le intersezioni tra i due settori rispondono a più ampi fenomeni di trasformazione della cultura popolare a livello nazionale ed internazionale in risposta a mutamenti socio-culturali e nei rapporti tra i media, in primo luogo in conseguenza dell'arrivo della televisione. L'uso dell'erotismo per rinnovare generi preesistenti mostra come cinema ed editoria popolari puntarono sugli stessi contenuti "forti", impossibili da veicolare tramite i media mainstream, in particolare proprio attraverso la televisione.

La stessa breve vita del filone segnala tuttavia come le caratteristiche più durature del giallo all'italiana risiedessero probabilmente in altri elementi. Fra questi, la sua logica attrazionale e seriale che, non a caso, sono ancora oggi i cardini dell'erede più longevo del giallo all'italiana, lo *slasher film*. Lo sfruttamento dell'erotismo, al contrario, risulterà sempre meno fondamentale come elemento di attrazione man mano che il cinema pornografico diventerà più accessibile. Non a caso, i numerosi film contemporanei che rendono omaggio esplicitamente al giallo all'italiana (il fenomeno del cosiddetto *retro-giallo*)²⁶ enfatizzano meno la dimensione erotica del filone che le sue peculiarità tecniche ed estetiche, oggi percepite come un'espressione forse ancor più sintomatica della modernizzazione del cinema e della società italiani durante gli anni '60 e '70.

ABSTRACT

The article explores the role of eroticism in a network of Italian popular films, novels, comics and photo-novels of the 1960s and early 1970s. In particular, it discusses the peculiar erotic imagery of Italian giallo in relation to earlier thriller and horror movies and novels as well as so-called *fumetti neri*. The article examines a set of textual and intertextual features utilized in all these works, showing the use of a similar strategy in both cinema and popular publishing, which was based on the exploitation of sensational attractions (such as with sex and violence) and the adoption of a serial logic. This mix had a lasting impact on popular culture, in Italy and abroad, as proven by its enduring influence on the slasher film and the frequent revival of giallo aesthetics in contemporary cinema, when the interest in the erotic elements of the *filone* has long faded.