



GABRIELE **RIGOLA**

La legge del desiderio: il cinema erotico di Tinto Brass. Stilemi, forme, discorsi



¹ Sull'erotismo nel sistema culturale e mediale italiano cfr. almeno le ricerche più recenti di Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, il Saggiatore, Milano 2022; Tomaso Subini, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier, Milano 2021. Sulle dinamiche del cinema popolare, Francesco Di Chiara, Gabriele Rigola (a cura di), *Voglie matte, merli maschi, peccati veniali. La questione sessuale nel cinema popolare italiano dal miracolo economico all'avvento del porno*, numero speciale di «Schermi», n. 9, 2021.

² Sul cinema di Brass cfr. Antonio Tentori, *Tinto Brass. Il senso dei sensi*, Falsopiano, Alessandria 1998; Stefano Iori, *Tinto Brass*, Gremese, Roma 2000; Carlo Calabrese, *La Chiave di lettura di Tinto Brass*, Edizioni Interculturali, Roma 2004; Caterina Varzi (a cura di), *Tinto Brass. Uno sguardo libero*, Gangemi, Roma 2016.

³ Tinto Brass (con Caterina Varzi), *Una passione libera. In forma di autobiografia*, Marsilio, Venezia 2021, p. 169.

Mi sono avvicinato all'erotismo con il candore e la curiosità di un entomologo che studia al microscopio i genitali degli insetti.

Tinto Brass

Nel cinema italiano del secondo dopoguerra l'opera di Tinto Brass rappresenta probabilmente, sia per la critica sia per l'opinione comune, il percorso che più nitidamente si può ricondurre alla sfera dell'erotismo e della sessualità. Com'è noto, Brass intraprende la strada del genere erotico dal film *La chiave* (1983), inscrevendo il suo cinema in griglie e consuetudini ben definite nella cinematografia nostrana e nel sistema culturale e mediale dell'epoca.¹ Eppure l'intero suo percorso, come più volte esplicitato dallo stesso autore, rappresenta un corpus sicuramente disomogeneo e diversificato, ma sostenuto da una coerenza e una riconoscibilità che hanno garantito, al di là del risultato delle singole pellicole, una continuità di temi e forme rappresentative per almeno sessant'anni.² A nostro avviso non ha dunque particolare rilevanza l'operazione portata avanti da diversi critici e commentatori, che ha voluto "compartimentare" la carriera di Brass in cicli e fasi, interpretando il periodo erotico come una vera e propria svolta nella sua filmografia. Pur nelle evidenti differenze che intercorrono tra i film di inizio carriera, come *Chi lavora è perduto (In capo al mondo)* (1963) o *Nerosubianco* (1969), quelli degli anni '70 come *Dropout* (1970) o *La vacanza* (1971), e quelli successivi a *La chiave*, è per noi opportuno – e metodologicamente più incisivo – intendere l'opera di Brass come un corpus diversificato ma dalle tematiche ricorrenti e ben definite. L'erotismo, già ampiamente presente nei film dei decenni '60 e '70 ed espresso come materia libera da *La chiave* in poi, è in definitiva la tematica essenziale di tutto l'universo di Brass, manifestata con diverse risultanze nel suo cinema precedente. In queste pagine ci concentreremo sul cinema degli anni '80 e '90, soprattutto da *La chiave* a *Monella* (1998), dove il lavoro del regista diviene una sorta di catalogo tematico e visivo di corpi, natiche, seni, effusioni erotiche, storie di trasgressioni o tradimenti, esperienze sessuali. Da questo punto di vista interrogare la produzione erotica di Brass significa a nostro avviso guardare l'intera sua produzione ricercando un marchio Brass (o "Touch of Brass" come lo definisce lui stesso),³ uno stile di raffigurazione e messa in scena che si accompagna a un'esplorazione consapevole di temi, discorsi e questioni. Potremmo dire che la parabola erotica del regista rappresenta a tutti gli effetti il compimento di un percorso ideologico e persino politico, che vede nell'approccio alla tematica sessuale (o più specificatamente all'eros) la concretizzazione narrativa e stilistica di una traiettoria artistica ma anche esistenziale. Riflettere sulla produzione erotica di Brass significa inoltrarsi in un intricato labirinto di immagini e immaginazioni riguardanti l'eros, che mostrano molto ma che molto lasciano anche fuori campo, descrivendo desideri, ossessioni, sogni, riflessi, onirismi, fantasie più o meno lecite. Al contempo, significa anche mettersi in relazione con la costruzione dell'immagine che lo stesso Brass, attraverso i suoi film, crea di sé, la quale ha spesso condizionato l'accoglienza dei suoi progetti filmici e la sua incidenza nello scenario del cinema d'autore italiano. Per ricostruire con precisione le tematiche dell'erotismo e della sessualità in Brass, fin dalle origini del suo cinema, sarebbe indispensabile tenere insieme il suo

⁴ Cfr. Carlo Calabrese, *La Chiave di lettura di Tinto Brass*, cit.; Antonio Tentori, *Tinto Brass. Il senso dei sensi*, cit.

⁵ Tinto Brass (con Caterina Varzi), *Una passione libera*, cit., p. 146.

⁶ *La chiave* è tratto dal romanzo omonimo di Jun'ichirō Tanizaki; *Miranda* è ispirato a *La locandiera* di Carlo Goldoni; *Capriccio* è ispirato a *Lettere da Capri* di Mario Soldati; *Paprika* è tratto dal romanzo settecentesco *Memorie di una donna di piacere* di John Cleland (alla sceneggiatura collabora anche Bernardino Zapponi); *Così fan tutte* è chiaramente ispirato all'opera di Da Ponte; *L'uomo che guarda* è tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia; *Senso '45* si ispira alla novella *Senso* di Camillo Boito, e così via.

⁷ Tinto Brass (con Caterina Varzi), *Una passione libera*, cit., p. 11.

⁸ Sulla retrodatazione dei film di Brass, e sull'erotizzazione della storia italiana, lavora il recente libro di Alberto Zambenedetti, *The Bad Maestro. Tinto Brass and the Eroticization of (Film) History*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

stile, la sua visione del cinema e della vita, la costruzione orientata del suo “personaggio”, con l'istituzione censoria, i procedimenti giudiziari, i rapporti con la censura e la critica, che ne hanno condizionato da sempre la ricezione in tutti gli ambiti dell'industria culturale.⁴

Per orientarci in questo percorso scegliamo di limitarci a due questioni, fortemente intrecciate tra loro, con l'obiettivo di proporre una sintesi interpretativa del mondo erotico dell'autore: anzitutto vogliamo interrogarci su quale erotismo corrisponde al cinema brassiano dagli anni '80 in poi, quale corpo viene messo in scena e quali stilemi, modelli, forme ricorrenti vengono presentati e messi in risalto, in una specie di grande ritornello visivo e tematico che costituisce un *unicum* particolarmente effervescente. In secondo luogo, vorremmo interrogare questa produzione in rapporto ad alcuni micro-percorsi divistici che sono scaturiti dai film di Tinto Brass o che si sono sviluppati parallelamente in chiave sessualizzata e sotto il segno dell'erotizzazione. Entrambe le questioni saranno ricondotte nell'alveo del più generale riassetto dell'industria del cinema italiano degli anni '80, da un punto di vista della ridefinizione dell'erotismo nel cinema e nei media, del sistema dell'*entertainment* e delle nuove forme di divismo che vengono a riconfigurarsi nel nostro sistema mediale.

LO STILE BRASS

L'universo erotico di Tinto Brass si nutre di un eclettico immaginario che comprende ricordi, elementi autobiografici, sensazioni, episodi e racconti, in una miscela che identifica nella espressione libera della sessualità e nel predominio dell'eros il più grande antidoto alla morale borghese, l'apice della ridiscussione dei valori stabiliti. Fin dai suoi esordi è evidente in Brass il tentativo, anche attraverso la tematica erotica, di sovvertire valori come la famiglia, il lavoro, la fedeltà, la maternità, di porsi in una condizione oppositiva rispetto ai retaggi cattolici e fascisti della sua famiglia e del contesto in cui è nato e cresciuto. Film come *Nerosubianco*, *Dropout* e *L'urlo* (1968) pongono al centro la rivolta verso la società borghese anche attraverso l'emancipazione femminile e la liberazione sessuale, ancorandosi agli umori contestatari del momento. Secondo diversi commentatori la tematica erotica era fino a quel momento filtrata da torture e abusi, usata come “metafora delle aberrazioni del Potere”⁵ soprattutto in film come *Salon Kitty* (1976): da *La chiave*, pur resistendo un forte ancoraggio alle vicende storiche e alle ambientazioni legate al passato, emerge una descrizione solare dell'eros, della corporeità e delle vicende erotiche, improntata sulla scoperta del desiderio e del piacere come inno alla pienezza della vita e alla libertà.

Nello specifico lo *stile Brass* si riscontra anzitutto nelle vicende narrate (molto spesso tratte da romanzi o da ispirazioni letterarie e teatrali, completamente trasfigurati dalla sceneggiatura, curata quasi sempre da Brass),⁶ ma soprattutto nella composizione delle immagini, nello stile di ripresa, nelle rappresentazioni femminili e nelle stereotipie che si rincorrono da film a film. Come ha avuto modo di dire Brass stesso, “cosa racconta un film mi interessa poco, anzi, per niente. Sono affascinato dal *come*. Il contenuto salta fuori dalla forma”⁷. Il gusto stilistico brassiano è fondato sul *rétro*, come vero e proprio marchio di fabbrica: le vicende sono quasi tutte retrodate e ambientate tra gli anni del fascismo e gli anni '60⁸ (*La chiave*,

⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰ Cfr. i riferimenti alle influenze pittoriche e artistiche nella costruzione delle immagini citati in Carlo Calabrese, *La Chiave di lettura di Tinto Brass*, cit.

¹¹ Cfr. il pamphlet Tinto Brass, *Elogio del culo*, Pironi, Napoli 2006.

¹² Il ballo rappresenta una componente decisiva dei *topoi* brassiani, che si esplicita a seconda delle ambientazioni e del periodo storico trattato. Tra i vari possiamo citare il *refrain* del mambo, presente in particolare in due sequenze rispettivamente di *Miranda* e *Monella*: Serena Grandi e Anna Ammirati ballano sulle note di *Mambo italiano* (già colonna sonora di un celebre mambo tra Sophia Loren e Vittorio De Sica in *Pane, amore e...*, 1955, di Dino Risi).

¹³ Su questo aspetto, in relazione soprattutto alla commedia, cfr. Giovanna Maina, Federico Zecca, "Let Me Hear Your Body Talk. Commedia e dinamiche di genere nella 'società somatica'", «Bianco e Nero», n. 585, 2016, pp. 29-41.

Miranda, 1985, *Paprika*, 1991, *Monella*, 1998, *Senso '45*, 2002, ecc.), in un simbolico recupero nostalgico di un periodo esemplare per la generazione di Brass in funzione della scoperta dell'eros e della sessualità.

Il regista ambienta e gira le sue storie in luoghi sempre simili, luoghi d'acqua (a partire dalla Venezia della *Chiave*, di *Paprika* o di *Così fan tutte*, 1992, "città che esalta, deprime, eccita, confonde"⁹), località marittime, paesi di provincia o di campagna, soprattutto nella Pianura Padana (il ferrarese rurale di *Miranda*). Il paesaggio è fortemente evocativo e funziona come incubatore dei sensi e delle pulsioni dei personaggi; eppure molto spesso la ricostruzione degli ambienti, curata da Brass insieme alla prima moglie Carla Cipriani, risulta patinata e poco verosimile. Gli ambienti sono volutamente posticci perché a interessare Brass è l'atmosfera che l'ambiente interno, in accordo con il paesaggio e il luogo esterni, è in grado di suscitare, per innescare il desiderio e l'impulso erotico. L'immagine costruita da Brass è spesso nebulosa, sognante, rarefatta, funge da ulteriore serbatoio di percezioni sensuali per mettere in scena un erotismo carnale, vivido e terreno, ma anche evocativo e immaginifico. Si tratta di un'immagine rarefatta che si lega molto spesso a influenze pittoriche e artistiche.¹⁰ I *topoi* rappresentativi si correlano a questa necessità di descrizione dell'eros, a questa dicotomia tra una carnalità esplicita e un erotismo tutto sommato più fantasioso e segreto che non sbandierato.

Lo stile Brass si compone di ritornelli visivi, stereotipie, motivi, *refrain* che includono ambienti, luoghi e contesti (camere da letto, bagni, spiagge, bar, locali da ballo, feste); oggetti e arredi (specchi nelle stanze, jukebox, *lingerie* femminile, soprattutto collant, mutandine di pizzo, *guêpière*, reggicalze, sottovesti); inquadrature e posizionamenti della macchina da presa (le centinaia di riprese del fondoschiena femminile che da sole producono un campionario dell'estetica brassiana,¹¹ i raddoppiamenti del corpo allo specchio, la visione ravvicinata del pube); azioni e maniere per innescare l'eros (le mani intente a solleticare il sesso femminile, la minzione spiata, il ballo come motore seduttivo,¹² le gonne sollevate); i camei dell'autore, e così via.

Anche il corpo femminile diviene un vero e proprio *topos* rappresentativo nella poetica del regista: si tratta della *forma* per eccellenza, osservata, mostrata, spiata, messa in dialogo con ambienti e paesaggi grazie al lavoro di montaggio cui Brass si dedica da sempre con grande attenzione. Una fisicità popolare, materna, abbondante, con caratteri fisici ricorrenti (il pube folto, le ascelle non depilate, il seno prosperoso), con delle eccezioni significative negli anni 2000 (ad esempio la protagonista di *Tra(sgre)dire*, 2000, Julija Majarčuk, alta, snella e biondissima). Gli esigui studi su Brass si sono abbondantemente soffermati sulla fisicità delle sue protagoniste, ma forse non sufficientemente sulle caratteristiche della loro rappresentazione, e soprattutto sui modelli di femminilità che – anche grazie alla corporeità – veicolano e propongono. Le protagoniste dei film di Brass rispondono a una rappresentazione subordinata alla visione del loro autore, a livello fisico ed esperienziale, e dunque sottostanno a una visione prettamente maschile del comportamento della donna, del suo interagire con il mondo, della sua funzione simbolica all'interno dell'opera. Allo stesso tempo questi personaggi femminili sembrano procedere indipendenti rispetto alle tendenze e alle istanze del cinema degli anni '80 e '90:¹³ Brass, come detto, esprime anche nella configurazione dei personaggi un mondo *rétro* che si configura

¹⁴ Alcune considerazioni qui presentate sono già state avanzate dall'autore in altra sede, riformulate nel presente saggio in maniera inedita: si veda Gabriele Rigola, "Stardom, aging e corporeità nel cinema italiano dei primi anni Ottanta. La ricezione di Stefania Sandrelli in *La chiave* di Tinto Brass", «Schermi», n. 10, 2021, pp. 49-63.

¹⁵ Su tali questioni, qui solo accennate, si rimanda nuovamente a Gabriele Rigola, "Stardom, aging e corporeità nel cinema italiano dei primi anni Ottanta", cit.

quasi come un apologo, nel quale le vicende erotiche e il corpo esposto delle protagoniste servono a porre in evidenza questioni ataviche come la coppia, la fedeltà, la relazione tra i sessi, il matrimonio. Anche nella rappresentazione dei personaggi femminili rimane intatta quella supremazia del desiderio che fa da sfondo all'intero lavoro del regista: figure come Teresa (*La chiave*), Miranda, Lola (*Monella*) o Mimma (*Paprika*) veicolano un modello che potremmo definire pre-femminista ma che ugualmente è in grado di restituire umori e istanze di rinnovamento.¹⁴ Personaggi femminili liberi, giocosi, privi del timore di divenire oggetto dello sguardo maschile, con uno spiccato intento seduttivo che mette al centro il proprio protagonismo sessuale, iscritti in una cornice storica del passato che rende al contempo più nostalgico e più eversivo il lato emancipatorio delle loro esperienze erotiche (la guerra, gli anni '50, la chiusura delle case di tolleranza dopo la Legge Merlin ecc.). In definitiva però la chiave del loro percorso e del loro modello di emancipazione è ritrovabile proprio nel desiderio, in un'ottica di libertà trasgressiva che vede nel corpo l'unico termometro per misurare la propria autodeterminazione, la propria libertà e il proprio ruolo sociale.

Possiamo citare due elementi che ci sembrano interessanti in questa prospettiva. Il primo riguarda il lavoro che Brass compie nel rappresentare il corpo di una diva come Stefania Sandrelli in *La chiave*: il suo corpo viene investito di un significato che oltrepassa il ruolo e il personaggio di Teresa, sia per la *persona* di Sandrelli (unica diva che Brass sceglie come protagonista nella sua "fase" erotica), sia per le modalità di ripresa e messa in scena che Brass le dedica. In particolare a risaltare è il lavoro sulla corporeità "matura" della star, che permette di ricostruire questioni complesse relative allo *stardom* maturo delle dive e all'invecchiamento del corpo divistico nel contesto del cinema degli anni '80, e non solo.¹⁵

Il secondo elemento riguarda la presentazione del personaggio di Miranda (Serena Grandi) nell'omonimo film, che permette di aggiungere alcune considerazioni al nostro discorso. Dopo i titoli di testa la prima inquadratura di *Miranda* indugia sul pube della protagonista mentre si sta sistemando i collant, sdraiata sul letto a gambe semi-aperte, dopo un rapporto sessuale. Il suo amante è in piedi nella stanza da bagno, intento a lavarsi i genitali, mentre la macchina lo inquadra da dietro in posizione ravvicinata. Miranda osserva l'uomo intento a lavarsi e pronuncia la prima battuta del film: "C'è una cosa che non potrò mai fare: prendere il tuo culo come te lo prenderebbe un uomo", per poi alzarsi dal letto e raggiungere l'amante ora in piedi alla finestra, e iniziare una serie di effusioni erotiche legate alla fantasia di possederlo. L'incipit del film, oltre a presentare un *topos* visivo già ricordato della filmografia di Brass (il pube ripreso da vicino), ci mostra il personaggio principale in una posizione simbolica peculiare, non anomala in Brass: una posizione privilegiata di osservazione dell'uomo, amplificata dal soddisfacimento successivo al coito. È l'uomo ad essere oggetto dello sguardo femminile, e dunque del desiderio, e al contempo è l'uomo ad essere protagonista passivo delle fantasie di penetrazione della donna, che è dunque in piena posizione dominante non soltanto attraverso gesti, atti o comportamenti, quanto perché governa ed esercita con consapevolezza la sua autonomia erotica.

¹⁶ Il lavoro con gli attori e le attrici ha da sempre caratterizzato il percorso registico dell'autore: basti citare figure come Franco Nero, Vanessa Redgrave, Tina Aumont, Gigi Proietti, Alberto Sordi, Silvana Mangano, Helmut Berger, Adriana Asti, oltre al composito gruppo internazionale di *Caligola* (1979), che dimostrano la capacità del regista di spaziare nella scelta dei suoi protagonisti da grandi star a icone del cinema italiano, da interpreti teatrali a grandi nomi del panorama internazionale. Dopo *La chiave* emerge la necessità di scoprire figure nuove, soprattutto femminili, spesso lanciate come nuovi sex symbol.

¹⁷ Per ulteriori approfondimenti cfr. Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016; Chiara Tognolotti, "Corpi di donne. Declinazioni dell'eccesso nell'immagine divistica di Stefania Sandrelli", «L'Avventura», n. 1, 2018, pp. 125-145.

CORPI FEMMINILI E PERCORSI DIVISTICI

Un secondo livello di interpretazione del cinema erotico di Tinto Brass può scaturire dall'analisi di alcuni percorsi attoriali (e in taluni casi proto-divistici) che si sviluppano parallelamente o successivamente ai film del regista. Questo fenomeno, che si inaugura con Stefania Sandrelli, è connesso alla peculiarità di lavoro di Brass ma anche a un più generale contesto culturale e produttivo del cinema italiano.

Se diamo uno sguardo alle tendenze del cinema italiano negli anni '80 possiamo intuire come la parabola intensiva dell'erotizzazione cinematografica e mediale abbia in questi anni toccato il suo culmine, in sincronismo con la crisi del mercato cinematografico del periodo. La sessualizzazione del sistema dei media (stampa, editoria, rotocalcografia, cinema, televisione, radio, ecc.) va incontro a una saturazione del mercato, dopo le spinte produttive dai tardi anni '60 ai tardi anni '70. In parallelo, con lo sdoganamento della pornografia e l'apertura delle sale a luci rosse, il cinema sembra riarticolare la tematica sessuale verso due tendenze concomitanti: da un lato l'*art cinema* erotico, di cui Brass è probabilmente il rappresentante più emblematico; dall'altro lato, il riorientamento del genere della commedia dopo la stagione iper-produttiva del film sexy e della commedia erotica del decennio precedente. Brass sembra implicitamente accogliere entrambe le tendenze inaugurando un percorso di riflessione sull'erotismo che, pur non utilizzando codici e consuetudini della commedia, propone a un pubblico ormai avvezzo all'erotizzazione una formula innovativa che miscela stile personale a un racconto dell'eros popolare e accessibile.

In questo scenario il casting da parte di Brass acquista un peso determinante rispetto al successo delle pellicole e al richiamo dei film presso il pubblico: Brass non sceglie mai attrici casuali, richiede loro una disponibilità nel mostrarsi e nel conformarsi a un modello femminile distintivo; e soprattutto, da film a film, dimostra una urgenza nello scoprire volti e corpi nuovi che ben presto si stagliano nel panorama attoriale nostrano.¹⁶ Come già accennato, la direzione di Sandrelli in *La chiave* imposta una nuova modalità di gestione del corpo attoriale nel cinema di Brass, ma permette anche un nuovo riorientamento della carriera dell'attrice dopo un momento di oscuramento del suo successo; è interessante che il cinema italiano del periodo sfrutti l'occasione di presentare Sandrelli in ruoli compiutamente erotizzati che la mostrino, a quarant'anni, come rinnovato sex symbol italiano.¹⁷ In particolare ci riferiamo al "periodo erotico" della carriera dell'attrice, che si sviluppa dall'inizio degli anni '80 fino alla metà del decennio – con una coda significativa nell'interpretazione di *Jamón jamón* (*Prosciutto prosciutto*, 1992) di Bigas Luna – creando divisioni nell'opinione pubblica e giudizi contrastanti da parte della critica. Il primo film degno di interesse, *La disubbidienza* (1981) di Aldo Lado, è precedente anche a *La chiave*: tratto dall'omonimo romanzo di Moravia, e sceneggiato dal regista insieme a Barbara Alberti e Amedeo Pagani, *La disubbidienza* inserisce per la prima volta la figura di Sandrelli in un *côté* narrativo e rappresentativo inedito, dove il genere erotico d'autore viene combinato alle influenze letterarie in voga all'epoca. Dopo *La chiave* la nudità e la corporeità di Sandrelli vengono riproposte in *Una donna allo specchio* (1984) di Paolo Quaregna, di nuovo sceneggiato da Alberti (insieme a Fabio Carlini e al regista), e infine in *L'attenzione* (1985) di Giovanni Soldati. Quest'ultima pellicola vede alla

¹⁸ La figura di Moravia è un tramite interessante nello scenario di scambi tra letteratura, media e tematica erotica in Italia: non dimentichiamo che *L'uomo che guarda* (1994) di Tinto Brass è nuovamente tratto dall'omonimo romanzo di Moravia, ultima opera dello scrittore ad essere adattata dal cinema italiano su grande schermo.

regia il compagno dell'attrice, che sceneggia – insieme a Leone Colonna e Rodolfo Sonego – una vicenda morbosa e voyeuristica nuovamente tratta da un romanzo di Moravia.¹⁸

Se Sandrelli aveva alle spalle molti anni di carriera e molti ruoli di rilievo, la protagonista di *Miranda* – Serena Grandi – a metà anni '80 era pressoché un'esordiente, malgrado avesse già lavorato in diversi film quasi sempre in ruoli sessualizzati. Il ruolo di Miranda apre alla Grandi un percorso proto-divistico di rilievo, permettendole di lavorare soprattutto su due fronti: da una parte commedie popolari anche di grande successo, e dall'altra un vero e proprio filone erotico che la vede protagonista almeno per tutti gli anni '80. Nel 1986 recita in *Desiderando Giulia* di Andrea Barzini (uno degli erotici italiani del periodo contraddistinti da un gerundio nel titolo), morbosa vicenda ispirata a *Senilità* di Svevo; nello stesso anno è protagonista di un film prodotto da Giovanni Bertolucci (produttore di quasi tutti i film erotici di Brass) e girato da Piero Schivazappa, *La signora della notte*. Il flano del film recitava: “*La chiave* ha aperto la porta, *Miranda* l'ha spalancata, *La signora della notte* vi invita ad entrare”, costruendo anche per gli spettatori un legame con i film di Brass, a cui si riconosce una evidente paternità. Anche Dino Risi sfrutta il successo di Grandi con *Teresa* (1987), nel quale interpreta una camionista; il 1987 è un anno chiave per la fortuna dell'attrice, che compare nelle commedie campioni d'incassi *Rimini Rimini* e *Roba da ricchi* di Sergio Corbucci, nel thriller erotico *Le foto di Gioia* di Lamberto Bava su soggetto di Luciano Martino, e soprattutto in *L'iniziazione* di Gianfranco Mingozzi, forse il progetto più ambizioso di questi anni, che vede come collaboratori alla sceneggiatura Jean-Claude Carrière e Peter Fleischmann. Non è da dimenticare il ruolo di Zaira che Brass affida a Grandi in *Monella*, ruolo della madre della protagonista Anna Ammirati, ormai matura ma nuovamente spogliata ed erotizzata, a tredici anni da *Miranda*.

L'attrice Francesca Dellerà ha una carriera sicuramente più ridotta ma il suo impatto nello stardom italiano non è per niente scontato: dopo aver recitato in *Capriccio* (1987) diviene una delle icone del decennio e viene scelta da Giuseppe Patroni Griffi per il ruolo di protagonista della miniserie televisiva *La romana* (dal romanzo di Moravia), accanto a Gina Lollobrigida. Il ruolo più importante per Dellerà viene però nel 1991, quando compare accanto a Sergio Castellitto in *La carne* di Marco Ferreri. Allo stesso modo la carriera di Debora Caprioglio viene lanciata dal ruolo di protagonista in *Paprika*, anche se il suo nome circolava da tempo nello spettacolo italiano per la sua chiacchierata relazione con Klaus Kinski e per la sua partecipazione in alcuni ruoli accanto all'attore (soprattutto in *Kinski Paganini*, 1989). Caprioglio risulta inserita in una rete di discorsi tra gossip, ruoli cinematografici, copertine di riviste popolari ed erotiche. Dopo *Paprika* l'attrice comparirà in *Spiando Marina* (1992) di Sergio Martino, thriller erotico dal sapore internazionale.

Il caso di Claudia Koll è per certi versi più atipico: *Così fan tutte*, il film di cui è protagonista a inizio anni '90 che la lancia come nuova *starlette* dell'erotico, rimane un caso unico, perché subito la sua carriera si porta verso un binario commedico di sicuro successo; interpreta il film *Cucciolo* (1998) di Neri Parenti, accanto a Massimo Boldi, prima di recitare per due stagioni nella miniserie *Linda e il brigadiere* (RAI, 1997-2000), insieme a Nino Manfredi. Negli anni successivi l'attrice si allontana dal mondo dello

¹⁹ Cfr. Giovanna Maina, *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

spettacolo compiendo un percorso religioso che la porta a rinnegare l'esordio brassiano e la mondanità cinematografica.

Tutti questi esempi, da Sandrelli a Grandi, da Caprioglio a Koll e Del-lera, concorrono a costruire – da Brass in poi – un vero e proprio “campionario erotico” cui registi, sceneggiatori e autori attingono per buona parte degli anni '80 e '90, sfruttando un immaginario in rapida trasformazione e usufruendo dei cambiamenti della tematica erotica che sta via via ampliandosi. Queste attrici divengono anche icone per audience diversificate che le osservano svestite al cinema ma anche su copertine di riviste come «Playmen», «Playboy», «Penthouse», «Gin Fizz», «Excelsior», «Blitz» ecc.,¹⁹ che si stanno convertendo in questi anni alla pornografia, per non parlare della possibilità di accrescimento della loro fama che offre il mercato delle videocassette, in rapida espansione.

Il cinema di Tinto Brass, in conclusione, pone agli studiosi molti più interrogativi di quanto i critici negli anni abbiano inteso e riconosciuto; sarebbe utile oggi applicare al caso Brass (quello della parabola erotica ma non solo) nuovi parametri d'indagine, che includano le acquisizioni più recenti nell'ambito dei *film studies*: una prospettiva culturale e istituzionale applicata ai suoi film, a partire dal rapporto con i produttori e la censura, gli studi sulla ricezione delle pellicole e dello stesso “personaggio Brass”, l'analisi dello stile, l'indagine più approfondita sul lavoro con attori e attrici, sia nel versante delle loro rappresentazioni sia in quello dei meccanismi simbolici che muovono, e così via, per comprenderne in modo più complesso l'originale influenza e impatto nella cultura cinematografica e visuale italiana.

ABSTRACT

This essay aims to interrogate the erotic production (between the 1980s and 1990s) of director Tinto Brass, examining recurrences and stereotypes mainly inherent in the sphere of sexuality, the exposed body, and the stylistic features representative of a libertarian eroticism. In particular, the essay will analyze part of Brassian production (from *La chiave*, 1983, to *Monella*, 1998) focusing on two orders of problems: on the one hand, what trajectories it constructs in the broader context of erotic cinema of the period, thematically, stylistically and industrially; on the other hand, what cultural resonances and dynamics of reception it constructs and activates.

In addition to a perspective of cultural reception of erotic forms in Brass's cinema, the contribution will propose an analysis – in a star and celebrity studies perspective – of some actresses' paths (from Serena Grandi to Debora Caprioglio) that spring from the author's cinema and orient themselves autonomously in coeval Italian cinema, under the sign of corporeality and exposure in a sexualized key.