



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

IL FILONE EROTICO PORNO PEPLUM ITALIANO A PARTIRE DAGLI ANNI SETTANTA

Tesi di laurea in
STUDI DI GENERE NEI MEDIA

Relatore

Prof. Claudio Bioni

Presentata da

Luca Spica

Correlatore

Tristan Venturi

III Appello

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1	3
1.1 <i>Il contesto storico e cinematografico degli anni '70 (1969-1979)</i>	3
CAPITOLO 2	11
2.1 <i>Il filone del peplum erotico: caratteristiche e sviluppo</i>	11
2.2 <i>Il corpo dell'eroe e la figura della donna</i>	17
2.3 <i>La componente erotica</i>	19
CAPITOLO 3	24
3.1 <i>I film.....</i>	24
3.2 <i>La componente pornografica.....</i>	36
CONCLUSIONI.....	39
BIBLIOGRAFIA.....	40
FILMOGRAFIA	42

INTRODUZIONE

L'obiettivo di questa tesi è analizzare l'evoluzione del genere peplum erotico e la sua influenza nel panorama cinematografico italiano, con particolare attenzione agli anni Settanta. Questo studio nasce dalla volontà di approfondire un il sotto filone che, nonostante il successo commerciale, è stato spesso trascurato dalla critica accademica al contrario del più classico filone di riferimento principale il peplum che ormai si avvantaggia di numerosi studi¹. Attraverso un'analisi dettagliata del contesto storico e produttivo, l'intento è quello di comprendere le dinamiche che hanno portato alla nascita, allo sviluppo e alla successiva trasformazione di questo genere. Il cinema italiano degli anni Settanta ha rappresentato una fase di radicale trasformazione per l'industria cinematografica italiana, caratterizzata da un crescente affermarsi della componente erotica all'interno di numerosi generi filmici. L'eros non si limitava a essere un elemento narrativo secondario, ma divenne progressivamente un vero e proprio fattore di attrazione per il pubblico e uno strumento con cui il cinema rispondeva ai cambiamenti culturali e mediatici.

L'interesse per questo argomento deriva dalla necessità di colmare una lacuna negli studi sul cinema di genere italiano, offrendo una prospettiva nuova sulla sua evoluzione. Il peplum erotico, infatti, non è solo un sottogenere del cinema mitologico, ma rappresenta una risposta alle mutate esigenze del pubblico e alle trasformazioni sociali e culturali dell'epoca. Attraverso questa ricerca, si vuole dimostrare come il peplum erotico sia stato un fenomeno di messa in forma originale e di conflitti in grado di testimoniare i cambiamenti della società italiana e di anticipare le tendenze che avrebbero caratterizzato il cinema degli anni successivi.

Il primo capitolo fornisce un inquadramento storico e culturale del periodo, analizzando il contesto italiano tra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta con un focus particolare sull'affermazione dell'erotismo nel cinema italiano. In questa sezione vengono affrontati i cambiamenti sociali e politici che hanno influenzato il cinema, come l'onda lunga della contestazione sessantottina, la diffusione dei consumi di massa e l'ascesa della televisione come medium dominante. Si approfondisce, inoltre, il rapporto tra il cinema e la censura, evidenziando come le restrizioni abbiano determinato la nascita di nuove strategie narrative per aggirare i divieti. Viene esaminato il passaggio da una rappresentazione più velata della sessualità a una progressiva esplicitazione, determinata sia dall'evoluzione dei costumi sia dall'esigenza dell'industria cinematografica di rinnovarsi per mantenere il pubblico in sala. Si analizzano, inoltre, le dinamiche di produzione e distribuzione che hanno favorito la diffusione del peplum erotico.

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi dei generi cinematografici che hanno incorporato la componente erotica e si concentra sul genere del peplum erotico, delineandone le caratteristiche principali e il suo sviluppo nel corso del decennio. Viene analizzato il ruolo del corpo dell'eroe, la rappresentazione della figura femminile e la componente erotica, evidenziando come questi elementi abbiano contribuito alla definizione del genere. Attraverso l'analisi di alcune opere significative, si mettono in luce le strategie narrative e stilistiche adottate dai registi per attrarre il pubblico e differenziarsi dagli altri generi in voga.

¹ Solomon Jon, *The Muscleman Peplum*, in Bondanella Peter, *The italian cinema book*, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 163-171

O'Brien Daniel, *Hercules versus Hercules: Variation and Continuation in Two Generations of Heroic Masculinity*, in Bayman Louis, Rigoletto Sergio, *Popular Italian cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 183-199

Il terzo capitolo è dedicato ai film che hanno segnato l'evoluzione del peplum erotico, con un approfondimento sui personaggi ricorrenti come le Amazzoni, gli imperatori e le imperatrici. Si discute anche della ricezione di questi film da parte del pubblico e della critica, considerando sia le reazioni scandalizzate che quelle che hanno riconosciuto l'erotismo come un'espressione legittima dell'industria cinematografica. L'attenzione è riservata anche alla componente pornografica che, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, ha iniziato a contaminare il genere, contribuendo al suo declino e alla sua trasformazione in altre forme cinematografiche.

Nelle conclusioni, si evidenzia il passaggio dal cinema alla televisione e l'impatto delle nuove tecnologie sugli anni Ottanta, analizzando come queste innovazioni abbiano modificato le modalità di fruizione del cinema erotico e abbiano contribuito alla scomparsa del peplum erotico dalle sale cinematografiche. Si riflette, infine, sull'eredità di questo genere e sulla sua influenza nel panorama cinematografico contemporaneo.

In conclusione, questa tesi si propone di dimostrare come l'erotismo nel cinema italiano degli anni Settanta non sia stato solo un fenomeno commerciale, ma anche un indicatore del cambiamento dei costumi e delle dinamiche sociali. L'inserimento progressivo di contenuti sempre più audaci rispondeva a una domanda crescente da parte del pubblico², ma rifletteva anche una trasformazione culturale più ampia, che coinvolgeva il rapporto tra sessualità, spettacolo e libertà di espressione. Il cinema ha saputo adattarsi ai mutamenti della società, sperimentando nuove forme narrative e contribuendo alla ridefinizione del confine tra ciò che era considerato lecito e ciò che era ritenuto trasgressivo. Attraverso questo studio, si intende offrire una panoramica esaustiva su un periodo cruciale della storia del cinema italiano, mettendo in luce l'interazione tra industria cinematografica, cultura popolare e trasformazioni sociali.

² Si è spesso dato per scontato il basso valore artistico del genere storico-mitologico. Tuttavia, questi film vengono visti, apprezzati e amati da milioni di persone, rendendoli quindi meritevoli di un'analisi che non cerchi di "nobilitarli" attribuendo loro, in modo forzato, una valenza libertaria o rivoluzionaria, ma piuttosto di individuarne con precisione il ruolo culturale. L'uso indiscriminato dell'etichetta "cinema d'evasione" tende a cancellare tutte le distinzioni che, invece, sarebbe legittimo fare: la storia del cinema popolare, se osservata attentamente, risulta altrettanto dinamica e complessa di quella del cinema d'autore. In Spinazzola Vittorio, *Ercole alla conquista degli schermi*, in *Film 1963. Il cinema è diventato maggiorenne*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 106

CAPITOLO 1

1.1 Il contesto storico e cinematografico degli anni '70 (1969-1979)

In questi anni il tema dell'erotismo permea progressivamente tutti i generi cinematografici. Nei primi anni Sessanta, solo il 20% dei film prodotti in Italia affronta tematiche erotiche o sessuali. Questi film, inizialmente privi di ambizioni narrative o spettacolari e senza insistere troppo sull'attrazione fisica fungono da prima alfabetizzazione sessuale. Si parte dalla semplice esposizione del corpo femminile per poi esplorare le perversioni e le psicopatologie sessuali. L'aumento dei temi erotici in questo periodo non è soltanto una strategia dei produttori, ma risponde anche ai cambiamenti del mercato, dove l'incontro tra una domanda in crescita e un'offerta sempre più mirata cerca di eccedere nel soddisfare i nuovi bisogni³. In un decennio, la produzione, che negli anni Cinquanta si rivolgeva principalmente al pubblico familiare, inizia a segmentare gli spettatori, riconoscendo e rispondendo a esigenze diverse. Tutti i generi e le produzioni nazionali, seppure vincolati ancora dalla censura, partecipano in misura variabile all'ascesa dell'erotismo. Tuttavia, quanto più l'erotismo si diffonde e diventa centrale, aspirando a configurarsi come genere autonomo, tanto più il pubblico si restringe, selezionandosi per numero, sesso, cultura e fascia d'età⁴. Generi come la commedia, il dramma e il thriller accolgono l'erotismo come componente essenziale, mentre "germi erotici" iniziano a contaminare anche generi meno predisposti, come la fantascienza, dove il sesso appare improbabile o di difficile applicazione⁵. Ma la nascita del cosiddetto filone sexy del cinema italiano non dipende esclusivamente dalla chiusura dei bordelli con la legge Merlin. Nel 1959 una porzione considerevole della popolazione aveva accesso regolare alla programmazione televisiva e si prevedeva che la maggioranza delle famiglie si sarebbe dotata di un apparecchio televisivo entro pochi anni. L'industria cinematografica, consapevole della necessità di confrontarsi con il nuovo mezzo, cercava disperatamente elementi che rendessero il cinema in sala competitivo rispetto all'audiovisivo domestico. Se le innovazioni tecniche come l'uso del colore, il grande schermo e gli effetti speciali rappresentavano un chiaro vantaggio, l'inclusione dell'erotismo sembrava offrire un'opportunità ancora più incisiva: già alla fine degli anni Cinquanta, l'erotismo emergeva sia come prodotto che come catalizzatore delle trasformazioni del sistema mediatico. È proprio il cinema a rappresentare l'altro fulcro della liberalizzazione dell'eros in Italia che a partire dalla fine degli anni Cinquanta, come già evidenziato, diversi sottogeneri si impegnano a esplorare sistematicamente i limiti del

³ Tra i film realizzati con budget ridotti, il genere erotico emerge immediatamente come quello più redditizio, grazie sia alla presenza di un pubblico costante, sia alla possibilità di espandere ulteriormente il bacino di spettatori. In periodi di crisi, quando le sale cinematografiche si svuotano, produttori, distributori ed esercenti cercano di arginare le perdite offrendo contenuti trasgressivi e sensazioni sempre più intense. In Brunetta Gian Piero, *Dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1993*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 421

⁴ Produttori ed esercenti si adoperavano per richiamare spettatori, adottando strategie che seguissero le trasgressioni sessuali più capaci di catturare l'attenzione del pubblico maschile giovane. Ricerche e sondaggi evidenziano come i giovani uomini rappresentassero il principale segmento demografico di spettatori nell'Italia del dopoguerra, un dato che si mantenne stabile nei decenni successivi. In Bayman Louis, Rigoletto Sergio, *Popular Italian cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 101

⁵ «Negli anni '60, i generi furono influenzati dall'emergere sempre più popolare del genere erotico, o del documentario sexy [...]. Questo sviluppo portò all'erotizzazione di ogni genere del cinema italiano a partire circa dalla metà degli anni '60, nelle frenetiche manovre dell'industria per riconquistare il pubblico [...]. Si tratta di una considerazione importante, in particolare per il genere horror, già intrinsecamente sessuale prima di qualsiasi sovrapposizione erotica contemporanea, così come per il peplum, la commedia all'italiana e alcuni spaghetti western. Il mercato dell'erotismo è sempre stato tradizionalmente maschile [...]. Ciò solleva la questione della composizione del pubblico in termini di genere, topografia, classe e preferenze di visione». In Günsberg Maggie, *Italian Cinema. Gender and Genre*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 12-13

rappresentabile, con l'obiettivo di sottrarre pubblico alla televisione. Tra questi, spiccano il pseudo documentario *Europa di notte*⁶.

Dopo un decennio di rigida chiusura e controllo ossessivo dall'alto, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, quindi il cinema avvia una travolgente scalata al sesso, anticipando la progressiva caduta dei tabù sull'osceno in uno dei Paesi occidentali fino ad allora più blindati contro ogni forma di rappresentazione o pubblicazione sessualmente esplicita.

Giacomo Manzoli suggerisce di considerare il periodo tra il 1958 e il 1976 come il secondo grande stadio della modernizzazione culturale italiana, suddiviso in due fasi: una iniziale caratterizzata dall'accesso ai consumi (1958-66), e una successiva (1967-76). Questa periodizzazione si allinea con l'idea di un progresso omogeneo o costante dei consumi, ma suggerisce anche un'ipotesi: che gli anni Settanta si sarebbero conclusi nel 1977, rendendo il decennio non "più lungo" rispetto agli altri.

Una periodizzazione che fa invece Subini riguarda il duplice movimento di sessualizzazione del cinema istituzionale e di istituzionalizzazione della pornografia. Nel 1958 i film sexy intraprendono consapevolmente la strada della pornografia; nel 1966 le riviste e i fumetti pornografici si aprono, più o meno stabilmente, una nicchia di mercato non clandestino; nel 1977 il Majestic di Milano si converte stabilmente all'erotismo, gettando le basi del futuro circuito di sale "a luce rossa"; nel 1986 una sentenza della Corte di cassazione legalizza il circuito di sale a luce rossa.

Tra il 1961 e il 1965⁷, in Italia vennero proiettati più film italiani che produzioni di Hollywood, un fenomeno decisamente insolito. Con fortune alterne, i film peplum, gli spaghetti western, la commedia all'italiana, i gialli thriller, i film horror, le pellicole spionistiche ispirate a James Bond e i pseudo-documentari esotico-sexy come *Mondo cane* continuarono a generare enormi profitti per l'industria cinematografica italiana⁸. Questi generi di successo rispondevano ai grandi cambiamenti sociali, politici e ideologici che stavano caratterizzando l'Italia in quel decennio. L'Italia si stava allontanando da un'eredità politica, ideologica e culturale pesante, quella del fascismo, per entrare in un periodo caotico che sarebbe poi stato definito come la "crisi delle ideologie".

A partire dal 1964, ogni genere cinematografico registra un aumento del contenuto erotico. L'erotismo si afferma anche attraverso il discorso sulla liberazione sessuale e la caduta dei tabù, trovando un'accoglienza sempre più entusiastica da parte del pubblico, che per tutti gli anni

⁶ Con *Europa di notte* di Alessandro Blasetti e il suo straordinario successo, prendeva avvio il fenomeno dei cosiddetti *sexy movies*. Questi film segnalavano l'esistenza di un mercato potenziale capace di esercitare una forte pressione sulla censura, la cui diffusione implicava almeno un parziale allentamento delle regole. Paradossalmente, l'Italia si affermava così come un grande esportatore di prodotti osceni o al limite dell'oscenità. Va sottolineato che la principale attrattiva di quei film, sul mercato italiano, risiedeva nel mostrare (o meglio, nel giocare tra il mostrare parzialmente e il non mostrare del tutto, in un espediente per aggirare i veti censori) spettacoli che in altri paesi europei erano relativamente comuni, ma che in Italia risultavano ancora estremamente osé. L'Italia, infatti, si configurava come un paese eccezionalmente rigido proprio mentre si cominciavano a mettere alla prova i confini di tale rigidità. In Ortoleva Peppino, *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 154

⁷ Già nel 1961, Indro Montanelli rilevava: «[Il fenomeno] dell'erotismo, certo, non si può contestare. C'è. È diventato anzi il marchio di fabbrica [del cinema] nazionale, ed è difficile dire quanto accrediti i nostri prodotti e quanto li discrediti. Ad ogni modo li caratterizza». E sempre da destra, nel 1965, si denunciava: «Il cinematografo italiano è diventato in tutto il mondo il simbolo dell'erotismo, spesso della pornografia». In Subini Tomaso, *La via italiana alla pornografia: cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Firenze, Le Monnier Università, 2021, pp. 2-3

⁸ Bondanella ha riconosciuto che la popolarità dei film mondo, con il loro contenuto sessuale esagerato, "attesta cambiamenti profondi nei costumi sessuali italiani". Una delle eredità dubbie dei film mondo è l'esplosione dell'uso delle immagini pornografiche nel cinema, nelle riviste e, successivamente, in televisione. In Bayman Louis, Rigoletto Sergio, *Popular Italian cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 234

Sessanta e Settanta mostra crescente interesse verso i film a contenuto erotico⁹. Così presero forma quelli che sono generalmente considerati i principali filoni del cinema italiano. Meno spesso riconosciuto è il fatto che, dopo i peplum, gli spaghetti western, i “documentari” del mondo, i film sull’Africa e la varietà notturna, i polizieschi, i gialli, gli horror e gli splatter, e persino i film con suore nude e SS, l’Italia divenne una grande produttrice ed esportatrice di film erotici. Questi film, spesso realizzati come hard porn, venivano successivamente tagliati in soft porn per la distribuzione nel circuito della seconda visione in Italia e all’estero. Si potrebbe sostenere che il finanziamento, la produzione, la distribuzione e la proiezione della pornografia costituiscano un settore del cinema che si avvicina più a una struttura commerciale “popolare” rispetto ad altri, tanto che, tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli Ottanta, questo settore potrebbe essere legittimamente definito come “cinema popolare italiano”. L’erotico potrebbe essere interpretato più come una “funzione” che come un genere narrativo autonomo. Questi filoni, distinti dai generi per la loro durata più breve nel tempo, ottennero un ampio successo sia in Italia che all’estero, contribuendo a fare del periodo 1950-1970 un’epoca in cui il mercato interno italiano si distaccò parzialmente dall’egemonia dei film americani. Come osserva Christopher Wagstaff¹⁰, in quegli anni l’Italia divenne un esportatore di film di genere popolare più che mai. La circolazione internazionale delle prestigiose produzioni neorealiste venne rapidamente superata, in termini di incassi, dai kolossal mitologici come i film *sword and sandal*, seguiti poi dagli spaghetti western.

Nel 1969, in Danimarca viene introdotta una svolta significativa: la completa liberalizzazione delle immagini pornografiche. Le riviste danesi con nudi espliciti e i primi filmati hard raggiungono rapidamente l’Italia, portando con sé una vera rivoluzione. Un cambiamento culturale che richiama *La Rivoluzione Sessuale*, il famoso saggio di Wilhelm Reich, tradotto idealmente sul grande schermo già nel 1968 da Riccardo Ghione. Nel 1969 non c’è un produttore italiano che non abbia pronto un progetto di film erotico. “1969: l’anno che cambiò tutto” recitava il titolo di una mostra bolognese dedicata ai dodici mesi che conclusero gli anni Sessanta. Lo stesso anno veniva definito “l’unico pornoanno di questo secolo” in una pubblicità sull’*Intrepido* per i celebri “occhiali a raggi-X” invenzione che prometteva agli adolescenti italiani la capacità di spogliare le donne con lo sguardo: una promessa trasposta al cinema nell’ultimo episodio della commedia *Vedo nudo* di Dino Risi. Punto di svolta tra due decenni che avviano e celebrano il processo di radicale sessualizzazione della società, il 1969 rappresenta un anno chiave per esaminare i legami tra erotismo e industria culturale. Nel suo libro del 1969 *La scalata al sesso*, dedicato alla diffusione dell’erotismo sugli schermi italiani negli anni Sessanta, Callisto Cosulich analizzava criticamente la relazione tra la “liberalizzazione” sessuale del cinema e le trasformazioni sociali dell’epoca. Secondo l’autore, il cinema avrebbe accolto in modo acritico il cambiamento dei

⁹ Fausto Colombo osserva che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, si è assistito a una crescente erotizzazione dei media: «Il fumetto e il cinema, in particolare, senza dimenticare la stampa periodica, iniziavano a superare barriere che fino a poco tempo prima sembravano invalicabili. La rappresentazione del corpo femminile, spesso associata a performance descritte con esplicitzza, superava di gran lunga il modello di erotismo implicito o casalingo, già presente nel cinema seriale e nel fumetto d’avventura». In Bioni Claudio, *Gli anni affollati, la cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Roma, Carocci, 2009, p. 58

¹⁰ Chris Wagstaff definisce un filone come un film formulaico. Un filone si configura come una serie di film simili, piuttosto che come un vero e proprio genere. I produttori italiani si distinguevano per la loro capacità di intercettare nuove tendenze, individuando segnali di successo nei soggetti, nei nomi, nei temi e nelle star, e producendo rapidamente film analoghi finché l’interesse del pubblico non calava, costringendoli a sperimentare nuove varianti. Questa oscillazione tra ripetizione e innovazione divenne una cifra distintiva dell’industria cinematografica italiana. Il genere mitologico peplum, per esempio, si frammentò in filoni che includevano eroi di epoche diverse, talvolta combinati nello stesso film. I film ad alto budget miravano a un rapido ritorno economico nei circuiti di prima visione, ovvero nei cinema situati nei centri città. Al contrario, i film di genere a basso costo, prodotti in grandi quantità, potevano recuperare gli investimenti più lentamente, attraverso un lungo sfruttamento nei cinema periferici, provinciali, nelle sale parrocchiali e nei luoghi stagionali. Questa estesa catena distributiva spiega la sovrapposizione dei filoni: il declino del ciclo dei peplum epici coesisteva, ad esempio, con l’emergere e lo sviluppo dello spaghetti western sul mercato. In Bondanella Peter, *The italian cinema book*, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 303

costumi sessuali conseguente al boom economico, senza interrogarsi a fondo sulle implicazioni di questa presunta “modernizzazione”. Nel 1969, grandi autori come Fellini¹¹ e Visconti guardano all’erotismo anzitutto attraverso lo stratagemma culturale di una riflessione storica sulla decadenza. Tuttavia, la decadenza onirica del basso impero del *Satyricon* e quella teatrale e melodrammatica della Germania hitleriano-viscontiana del *La caduta degli dei* si riverberano ben presto ai piani bassi, dando vita a una pleora di “calde notti di Poppea”, “vergini dell’impero”, “gladiatrici” e bordelli delle SS nei campi di concentramento.

Nel 1970 si apre il caso giudiziario contro il *Satyricon* di Gianluigi Polidoro, accusato di oscenità. Per il regista e il produttore Alfredo Bini si ipotizzano otto mesi di reclusione e la distruzione del film. Alla fine, si arriva a un compromesso: si riconosce che l’opera è solo parzialmente oscena. Dopo numerosi tagli, il film ottiene l’autorizzazione per essere distribuito, ma non prima del 18 marzo 1970. È troppo tardi. Il 21 gennaio, infatti, era già uscita *Satiricosissimo*, la parodia realizzata da Franco Franchi e Ciccio Ingrassia sotto la direzione di Mariano Laurenti, che diventerà una figura di spicco nella commedia sexy. Ormai, sia il *Fellini Satyricon* che il suo sfortunato “gemello” sembrano aver esaurito il tema.

Archiviati i *Satyricon*, il 1971 si apre con due eventi destinati a scuotere il panorama cinematografico: l’uscita de *Il Decameron* di Pier Paolo Pasolini e lo scandalo provocato da *I diavoli* di Ken Russell. *Il Decameron* di Pasolini esce ufficialmente il 25 agosto 1971, segnando l’inizio di uno dei sottogeneri più prolifici della commedia sexy: il decamerotico, che produrrà ben 31 film nel 1972 e altri 13 nel 1973. Questo film influenzerà profondamente il decennio: Pasolini propone una visione del sesso lontana da moralismi, repressioni o voyeurismo cattolico. Una prospettiva che ha scardinato gli stereotipi del sesso voyeuristico, diffusi sia nella commedia popolare che nel cinema d’autore. Il film di Russell, invece, ispirerà una serie di *tonaca-movie*, più interessati a spogliare personaggi religiosi che a esplorare i legami tra Chiesa e potere¹². Nel 1971-1972 arrivarono le prime pubblicazioni hardcore sia nel campo delle riviste fotografiche sia a fumetti: parallelamente, proprio nel 1972, con l’uscita nelle sale americane di *Deep Throat*, l’hardcore otteneva sostanziale legittimazione anche nelle grandi metropoli statunitensi. L’Italia era a questo punto sostanzialmente allineata ai paesi meno “repressivi” e presto li avrebbe addirittura scavalcati. Il 1972 è dominato dal successo travolgente di *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci, affiancato da una proliferazione incontrollata di film decamerotici, prodotti a ritmo frenetico per superare la concorrenza. L’anno vede anche l’uscita del nuovo lavoro di Pier Paolo Pasolini, *I racconti di Canterbury*, e l’inarrestabile popolarità di Lando Buzzanca. La censura, nel bene e nel male, assume un ruolo centrale nel sistema cinematografico: può distruggere un film, ma al tempo stesso trasformarlo in un fenomeno di culto, amplificandone il successo¹³. A livello internazionale, il momento di maggior confusione e instabilità è raggiunto a cavallo tra il 1972 e il 1973, quando a distanza di poche settimane è possibile trovare nelle medesime sale di New York

¹¹ «Il cinema erotico degli anni settanta, almeno da noi, non sarebbe concepibile se non ci fosse stato il passaggio di *La dolce vita*; la scalata di questi ultimi anni sarebbe impossibile senza quell’essenziale gradino. In principio, insomma, fu Fellini: un autore individualista, chiuso sopra i suoi fantasmi, sino a sfiorare l’egotismo, che con *La dolce vita*, non a caso, ci diede l’unica opera parzialmente estroversa della sua ormai ricca filmografia. Almeno fino al *Satyricon*». In Cosulich Callisto, *La scalata al sesso*, Genova, Immordino, 1969

¹² In un articolo de *Il Messaggero* dell’11 settembre 1973, firmato da Gregorio Zappi, si legge: «Nasce un nuovo filone cinematografico: le dive, dopo i decameroni, si vestono da suore». In Giusti Marco, *Dizionario STRACULT della Commedia Sexy*, Milano, Bloodbuster, 2019, p. 29

¹³ Nella recensione di *Ultimo tango a Parigi*, Carlo Felice Venegoni scrive: «Nessuna analisi seria di un film come *Ultimo tango a Parigi* può prescindere da alcune considerazioni sul ruolo che l’erotismo gioca nella civiltà contemporanea. Stiamo, infatti, vivendo un’epoca in cui l’erotismo, dopo essere stato a lungo relegato tra i tabù, sta di nuovo giocando un ruolo di primo piano nella vita e nel costume di tutti i giorni. Tra l’epoca in cui il sesso era oggetto della più severa repressione e oggi, si è verificata la rivoluzione culturale della psicanalisi». In Bioni Claudio, *Gli anni affollati, la cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Roma, Carocci, 2009, p. 57

Ultimo tango a Parigi di Bernardo Bertolucci, emblema del cinema istituzionale sessualizzato e *Deep Throat* di Gerard Damiano, emblema del primo cinema hardcore non clandestino¹⁴. Il 1972 si conclude con il primo sequestro di *Ultimo tango a Parigi*, segnando l'inizio di una battaglia ideologica condotta dai censori e dai politici democristiani contro la libertà di espressione del cinema d'autore. Parallelamente, il genere decamerotico mostra segni di stanchezza, ormai vicino all'esaurimento. Non a caso, il pubblico presto si sposterà verso nuovi generi, pur mantenendo un'attrazione per temi di sesso, morte e ogni tipo di eccesso, che continueranno a dominare la scena cinematografica della stagione successiva.

L'industria cinematografica italiana produsse circa 100 film con trame incentrate sui vizi sessuali o sulle imbarazzanti verità nascoste all'interno delle famiglie, con un picco di produzione durante gli anni Settanta. Le opere spaziavano da produzioni a basso e alto budget e comprendevano commedie e drammi. Negli anni Settanta, in un clima di censura sempre più rilassata, l'argomento divenne più prominente nelle sale cinematografiche nella stagione 1973/4, guidato da Samperi e dalla sua casa di produzione Clesi Cinematografica. Il 1973 segna l'apice della commedia sexy all'italiana con *Malizia* di Salvatore Samperi, che vede Laura Antonelli protagonista in un perfetto equilibrio tra commedia popolare siciliana e ambizioni autoriali. È anche l'anno degli eccessi con *La grande abbuffata* di Marco Ferreri, una feroce satira su cibo e sesso che scuote pubblico e critica. Non si tratta più solo di una corsa al nudo, ormai onnipresente nel cinema italiano, ma di un fenomeno di massa che supera i confini nazionali. Con la fine del filone decamerotico, l'erotismo cinematografico cerca nuove forme e generi per esprimere desideri repressi da anni di moralismo cattolico. Se nell'agosto del 1972 il mercato era invaso da decamerotici, nell'agosto del 1973 l'attenzione si sposta sulla commedia sexy, segno di un'evoluzione del gusto del pubblico. Il cinema erotico diventa anche oggetto di riflessione culturale infatti dal 15 al 17 dicembre, Bologna ospita il primo "Convegno sul cinema erotico", un evento che riunisce figure di spicco come Pier Paolo Pasolini, Ado Kyrrou, Félix Guattari, Callisto Cosulich e Gianni Scalia, confermando l'importanza di analizzare questo fenomeno nel suo contesto sociale e culturale.

Nel 1974, la "sorpresa" del referendum sul divorzio, vinto dal fronte laico non era in realtà che la conferma di un processo già ampiamente consolidato.

Nel 1975, l'anno di *Salò* di Pasolini, si può considerare raggiunto il periodo di massima erotizzazione del sistema e forse il punto di rottura oltre il quale verrà l'era delle luci rosse¹⁵. Ma già il colorarsi di rosso di una gran parte del territorio cinematografico agli inizi degli anni Ottanta sarà un segno di inizio. Questo significa il raggiungimento di una diversa maturità e consapevolezza del pubblico nei confronti dei problemi sessuali: è chiaro che nel giro di poco più di una quindicina d'anni è avvenuta una modificazione in profondità nella domanda e nei bisogni degli spettatori. L'erotismo non è più un frutto proibito, ma una componente accettata e alla portata di tutti. In forme goliardiche, volgari o nobilitate dallo sguardo di piccoli o grandi maestri, ma di fatto le possibilità di scelta nella gamma dei prodotti si sono arricchite e moltiplicate, e l'immissione di questa componente va comunque salutata come un fattore di crescita e maturazione del pubblico. Lo

¹⁴ Williams descrive il 1972 come l'"anno mirabile della rappresentazione del sesso" perché, durante quel periodo, si trasformano profondamente «le attese degli spettatori cinematografici riguardo al tipo di sensazioni sessuali che avrebbero potuto vivere durante la visione in sala», grazie a questi due film. Con ragione, Williams collega le due opere considerando l'esperienza del pubblico medio che, per la prima volta, si confronta con «non semplicemente una scena di sesso occasionale in un film sporadico, ma pellicole interamente incentrate sul sesso dall'inizio alla fine». Tuttavia, ciò che Williams non evidenzia è, accanto ai nuovi "sentimenti sessuali" ora accessibili al pubblico della classe media, il parallelo spaesamento di quest'ultimo, causato dalla confusa sovrapposizione tra l'hard in cerca di legittimazione e il cinema d'autore che si avvicina alla pornografia. In Subini Tomaso, *La via italiana alla pornografia: cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Firenze, Le Monnier Università, 2021, p. 200

¹⁵ Nella stagione 1975-76 l'industria italiana fa registrare ancora quasi 300 titoli; tale cifra si dimezza nel giro di un paio d'anni (145-165 film l'anno del quadriennio 1977-80) e si riduce progressivamente a un terzo (100-110 nel successivo periodo (1981-84). In Bisoni Claudio, *Gli anni affollati, la cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Roma, Carocci, 2009, p. 20

spettatore ha raggiunto una sua autonoma capacità di giudizio e di scelta, il limite del cosiddetto senso comune del pudore è notevolmente mutato, e la scelta di film a contenuto erotico è divenuta una possibilità “tra le tante”.

Dall'insieme dei dati si deve riconoscere che l'erotismo si presenta come una componente onnipresente e omogenizzante di tutte le ricette narrative operanti sul mercato. La diffusione delle sale a luce rossa ha contribuito a far considerare in termini diversi, sul piano censorio, morale e giuridico, i problemi del cosiddetto “comune senso del pudore” e a riconoscere all'individuo maturo e maggiorenne la possibilità di autodeterminazione individuale di questi confini. Benché la produzione a carattere pornografico circoli solo in determinate sale, gli effetti di questo diverso piano di rappresentazione si sono fatti sentire anche nella produzione destinata alle normali sale di prima visione. Il successo di film come *La chiave* e *Miranda* di Tinto Brass¹⁶ (ma già in precedenza c'erano stati alcuni film di Samperi che avevano aperto la strada) pone dei quesiti non solo di tipo merceologico sull'aumento della domanda di opere in cui i confini tra erotismo e pornografia diventino sempre più sottili e difficilmente definibili¹⁷. Le possibilità di scelta nella gamma dei prodotti si sono arricchite e moltiplicate, e l'immissione di questa componente nella produzione normale va comunque salutata come un fattore di crescita e maturazione del pubblico.

Con il 1977 inizia la crisi del cinema italiano, per molti preannunciata dall'avvento delle tv private che, nella fase primordiale, riempiono i palinsesti di film, soprattutto di genere, con particolare predilezione per il comico, la commedia erotica e i film di kung-fu. Mentre la produzione mainstream risulta dominata perlopiù dai generi (il poliziesco con le sue varianti e il comico, specie con venature erotiche, con qualche acuto terminale del thriller), la produzione italiana del periodo propone tuttavia un cospicuo numero di opere invisibili, marginali o emarginate. Il cinema cosiddetto d'autore, invece, arranca, affrontando difficoltà nel mantenere la propria centralità, mentre i generi più popolari sembrano soddisfare maggiormente le aspettative di un pubblico che si orienta sempre di più verso produzioni di intrattenimento. Il genere erotico del 1977, con tutti i suoi filoni consolidati, presenta una novità significativa: una crescente inclinazione verso il sesso esplicito. Tuttavia, questa tendenza all'hardizzazione dell'erotismo, ispirata da modelli esteri redditizi, deve fare i conti con l'opposizione di un gruppo di magistrati ultraconservatori impegnati a difendere il tradizionale comune senso del pudore. Se da un lato, come osserva Gianni Rondolino, il pubblico appassionato del genere è «insoddisfatto di quanto gli si offre e cerca qualcosa di più “forte”», dall'altro, figure come Donato Massimo Bartolomei e i suoi seguaci emettono ordinanze di sequestro contro qualsiasi film, sia di genere che d'autore, che contenga

¹⁶ Mentre Brass esplora l'eros e le sue molteplici espressioni, che spaziano dai banchetti dell'impero romano ai campi di concentramento nazisti, dalle case chiuse di Trieste proprio prima dell'entrata in vigore della legge Merlin, Salvatore Samperi rappresenta forse il regista più introverso e domestico del cinema italiano, sicuramente il più apprezzato dalle agenzie immobiliari per l'occupazione prolungata di appartamenti piccolo borghesi. Anche Samperi segue un percorso che dai temi vicini a quelli di Bellocchio (*Grazie zia*), all'incrocio con la contestazione e il film politico (*Cuore di mamma*), lo porta a muoversi lungo i confini dell'erotismo e a oltrepassarli per esplorare i territori del comico-grottesco (*Un'anguilla da 300 milioni*, *Sturmtruppen*). Il grande successo di *Malizia* nel 1973 (quasi sei miliardi di incassi) gli spalanca definitivamente la via del Kammerspiel erotico o dell'erotismo familiare e accessibile a tutti. In Brunetta Gian Piero, *Dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1993*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 418

¹⁷ Il legame tra la sessualizzazione del cinema e l'affermazione della pornografia è di natura consequenziale, in particolare in Italia, dove l'hard-core, privo di una legittimazione istituzionale, deve conquistare spazio attraverso un processo di legittimazione di fatto. In questo contesto, i due fenomeni risultano talmente interconnessi che, a un certo punto, il secondo sembra emergere direttamente dal primo: «Il porno in Italia nasce così: tramite l'inserimento in film erotici di spezzoni porno». Questo processo, nel giro di pochi decenni, porta dalla rappresentazione non ipocrita, ma ancora allusiva, di una sessualità orientata esclusivamente al piacere, all'esibizione esplicita della stessa attraverso atti non simulati, passando per una serie di fasi intermedie. Queste non solo spingono le istituzioni più restie, come la censura e la magistratura, ad adattarsi, ma accompagnano anche il pubblico lungo un percorso di stimoli di crescente e irreversibile intensità. Dalla Dolce vita al Decameron, dal Decameron ai decamerotici, dai decamerotici all'hard-core. In Subini Tomaso, *La via italiana alla pornografia: cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Firenze, Le Monnier Università, 2021, p. 194

scene considerate oscene. Per evitare problemi legali, i produttori e i distributori, in alcuni casi, riducono autonomamente l'eroticismo previsto dai contratti. La produzione cinematografica, tra le richieste contrapposte del pubblico e dei magistrati, oscilla tra la riproposizione di filoni di successo ma a basso tasso erotico (come la commedia erotica), la continuazione di filoni ad alto tasso di erotismo (come il nazierotico), e il riciclaggio di filoni ormai marginali (come l'esotico-erotico e il giallo a luce rosa). Tutti questi filoni, anche i più datati, sono legati da un sottile filo rosso, come la luce che presto caratterizzerà le sale di film pornografici. Un filo robusto che collega produttori, registi e attori del genere, i quali, dopo aver trattato con versioni esplicitamente sessuali per il mercato estero, si sono convertiti al genere hard. Le nuove proposte, come quelle di Maria Baxa (*Per amore di Poppea* di Mariano Laurenti), Annela Di Lorenzo (*Messalina, Messalina!* di Bruno Corbucci) e Patrizia De Rossi (*Le calde notti di Caligola* e *La sorprendente eredità del tontodimammà*, entrambi diretti da Roberto Bianchi), non riescono a rivitalizzare il filone peplum ormai in declino. La motivazione che spinge molti uomini di cinema a convertirsi alla pornografia non è "ideologica", ma esclusivamente economica. Tra la confusione provocata dalle prime televisioni private, che trasmettono gratuitamente e a qualsiasi ora una grande quantità di film spesso erotici e la pressione di un'industria americana ormai specializzata in prodotti difficilmente replicabili localmente, l'unica soluzione realistica per evitare un drastico ridimensionamento del settore cinematografico nazionale è investire nel cinema a luci rosse. Investire poco per guadagnare tanto: questa è la filosofia che porta produttori, distributori indipendenti regionali e proprietari di stabilimenti di sviluppo e stampa a scommettere sul genere hard¹⁸. I distributori sono i primi a comprendere quanto sia più conveniente produrre un film hard direttamente piuttosto che importarlo, doppiarlo e stamparlo. I registi e gli attori, dal canto loro, seppur non sempre volentieri, si adeguano. Il 1977 è un anno cruciale, poiché precede di un anno l'apertura dei primi cinema a luce rossa e di due anni la distribuzione in sala del primo film genuinamente hard.

Nel 1978 infatti viene inaugurato il primo locale per adulti di Roma, l'Ambasciatori, che segue la via aperta l'anno precedente dal Majestic di Milano. Da quel momento, non si tratta più di inviare occasionalmente all'estero qualche inquadratura in più, ma di avviare un processo sistematico di manipolazione dei testi per rifornire regolarmente un intero circuito. L'hardcore entra quindi sugli schermi italiani, a partire dal 1979, sotto forma di brevi, talvolta brevissimi, inserti all'interno di film erotici softcore, provvisti di regolare nulla osta. Le modifiche venivano effettuate a livello di distribuzione regionale: si aggiungevano spezzoni anziché rimuoverli, ripristinando poi la versione originaria prima di rimetterla nelle sale normali.

Il quarto di secolo successivo alla metà degli anni Settanta non ha registrato cambiamenti significativi, quanto piuttosto il consolidarsi della pornografia nel consumo di massa e nel mercato mediatico. Si è presto instaurata, e da allora è rimasta, una più chiara suddivisione tra diversi modelli di fruizione e livelli di trasgressione delle norme tradizionali. Da un lato, il filone dei film sexy "all'italiana", o softcore, rivolto a un pubblico relativamente ampio e presto approdato alla televisione, diventando un chiaro segnale del crollo dei tabù. Dall'altro lato, l'emergere del cinema a luci rosse, l'espansione del mercato home video e dei sexy shop, fino al boom delle hot line negli anni Novanta. Nello stesso periodo, furono introdotte alcune normative sul nudo nelle edicole e sulla trasmissione di contenuti erotici nelle reti televisive in chiaro. Continuarono anche i conflitti tra le associazioni, principalmente cattoliche, che cercavano di limitare la rappresentazione erotica nei mezzi di comunicazione più accessibili (soprattutto la televisione), e il mondo laico, generalmente contrario a ogni forma di censura. Rispetto agli anni Settanta, caratterizzati da un approccio più anarchico, si delineò un mercato meglio strutturato e con confini più definiti. Tuttavia, proprio gli interventi normativi contribuirono a stabilizzare il sistema, attenuando gli

¹⁸ «Nel 1953 [...] l'Italia era uno dei Paesi più blindati dell'Occidente contro ogni forma di pubblicazione e più in generale di comunicazione oscena. [...] Meno di venticinque anni dopo, nel 1977, l'Italia era oggetto di commenti sulla stampa internazionale per la diffusione della stampa pornografica anche hard-core a livelli di visibilità (in particolare negli spazi espositivi delle edicole) e di accessibilità ai minori, che non avevano eguali in Occidente». In Ortoleva Peppino, *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009, pp.167-168

eccessi della fase precedente. Dalla metà degli anni Ottanta, l'Italia si è allineata e continua ad allinearsi, in questo ambito, alla maggior parte dei paesi occidentali. A partire dagli anni Settanta è venuta meno quella che fino ad allora era stata una delle caratteristiche distintive dell'universo erotico nella comunicazione mediatica: la sua marginalità e il suo confinamento in circuiti clandestini di spettacolo. Da oggetto di consumo raro e spesso legato a ossessioni individuali, isolato dal resto dei media, la pornografia si è rapidamente trasformata in un contenuto transmediale, ampiamente diffuso nella società e riconosciuto come legittimo. Ancor prima dell'aumento del consumo, la vera novità è stata la sua normalizzazione, con la diffusione di prodotti esplicitamente osceni in tutti i settori della cultura di massa. Al posto di confini etici e istituzionali che per secoli erano stati invalicabili, si è instaurata una sorta di limite mobile e negoziabile, basato più su regole di costume o di gusto che su principi morali. Così, alla fase di esplosione pubblica del porno negli anni Settanta, quando il superamento dei tabù era percepito anche come politicamente liberatorio, è seguita una fase di consumo privato, favorita dalla diffusione del video domestico (prima con le videocassette, poi con i DVD) e successivamente da Internet. A guidare il cambiamento è stato piuttosto il modello di sviluppo economico e sociale adottato dall'Italia nel dopoguerra, rispetto al quale né la Santa Sede né la dirigenza democristiana sono riuscite a opporsi efficacemente. Il cattolicesimo ha avuto un ruolo cruciale nel definire le modalità di questo cambiamento, indirizzando i processi di superamento dei tabù legati all'osceno lungo un percorso unico nel panorama occidentale, percorso che si è concluso con una sentenza del 1986, ormai fuori tempo massimo. L'anno successivo, l'ingresso di Ilona Staller, la principale pornostar italiana dell'epoca, in Parlamento come deputata del Partito Radicale, sancisce definitivamente il passaggio dell'Italia da Paese conservatore a Paese in cui la pornografia è pienamente integrata nella cultura di massa.

CAPITOLO 2

2.1 Il filone del *peplum* erotico: caratteristiche e sviluppo

Dopo quasi cinquant'anni, anche gli statunitensi hanno adottato questo termine per descrivere quel particolare genere cinematografico. Tuttavia, all'epoca, ovvero dalla seconda metà degli anni Cinquanta fino alla prima metà degli anni Sessanta, negli Stati Uniti si usava il termine *sword & sandal*, senza distinguere tra questi film e le normali pellicole storiche. I francesi, invece, veri e propri inventori del termine, utilizzavano già *péplum*¹⁹. Questa parola ha origine dalla tradizione critica francese, che, molto prima dei più altezzosi critici italiani, aveva saputo riconoscere con chiarezza sia i pregi che i limiti fondamentali del genere. In Italia, invece, il genere veniva chiamato in modo più popolare e pittoresco "sandaloni", per via dei calzari indossati dagli attori e dalle comparse. In tempi più recenti, quando la critica italiana più giovane ha rivalutato queste opere, il genere è stato ribattezzato "film muscolotici", sebbene questa definizione sia limitativa e faccia riferimento soprattutto al sottogenere del *peplum* muscolare, dedicato agli eroi forzuti come Ercole, Maciste, Ursus, Golia e Sansone, rappresentanti del *muscle power*.

Il cinema mitologico rappresenta un caso emblematico di paradosso critico: se da un lato viene considerato parte integrante della storia del cinema, al suo interno si sono sviluppate gerarchie tra autori e classificazioni legate ai diversi sottogeneri. I due approcci principali con cui viene analizzato sono, da un lato, la compressione fenomenologica, definita da Goffredo Fofi come "l'ultimo cinema sottoproletario e contadino"²⁰ e, dall'altro, un'esaltazione che lo pone in antitesi rispetto al cinema moderno, che nello stesso periodo stava conquistando l'Europa. Questo genere di film, seguito da milioni di spettatori, non aveva ancora stimolato una vera analisi critica in Italia. Sui quotidiani, le recensioni erano spesso affidate a giornalisti di secondo piano, che si limitavano a scriverne poche righe, con un tono sarcastico e sprezzante. Sulle riviste specializzate, questi film venivano considerati appena degni di qualche breve osservazione. Questo atteggiamento rifletteva il solito disprezzo degli intellettuali italiani verso i prodotti popolari, ritenuti privi di valore artistico e destinati esclusivamente al grande pubblico²¹. I film su Ercole e Maciste, però, ricevevano una certa tolleranza da parte della stampa conservatrice, che li considerava una forma di intrattenimento per il

¹⁹ Fu il periodo del boom di quel filone cinematografico nato in Italia e che la critica francese aveva da poco denominato "peplum". Questo termine, in breve tempo, si sarebbe diffuso così ampiamente da essere applicato retroattivamente anche a produzioni in costume non italiane, ambientate in «una varietà di universi narrativi riconducibili, in modo generico, all'antichità: dalla mitologia greca all'Antico e Nuovo Testamento, dall'Egitto faraonico alla Roma imperiale». L'unico elemento comune a queste ambientazioni così eterogenee era proprio l'indumento che aveva inizialmente spinto l'industria cinematografica italiana a definire questi film "sandaloni". Allo stesso modo, nei paesi anglofoni, il genere veniva identificato come *sword and sandal*. In Landrini Gabriele, Maina Giovanna, Zecca Federico, *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano n. 18, 2022, p. 64

²⁰ In Della Casa Steve, Giusti Marco, *Il grande libro di Ercole: il cinema mitologico in Italia*, Sabinae, Roma, 2013, p. 11

²¹ «Questo tipo di cinema, spesso considerato un sottoprodotto, ha il pregio di dare una forma, generalmente ingenua, stilizzata, sensazionalistica e organizzata attraverso schemi apparentemente semplici, alle questioni più complesse e intricate dei processi sociali, colti proprio nel momento del loro svolgimento. Si rivolge a un pubblico che reagisce in modo diretto e adotta un approccio estremamente concreto, nel senso che Pierre Bourdieu attribuisce solitamente a questo termine. Se questo pubblico si riconosce in ciò che il film rappresenta, in modo chiaro ed efficace, lo accetta; diversamente, lo respinge. Non è raro, inoltre, che la complessità dei discorsi espressi attraverso queste opere non sia affatto inferiore a quella che, con maggiore consapevolezza e padronanza espressiva, caratterizza il cinema d'autore più celebrato». In Manzoli Giacomo, *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012, pp. 102-103

popolo, simile agli antichi *panem et circenses* e ancora meglio se garantivano ottimi incassi²². Al contrario, i critici democratici tendevano a ignorare questi film, senza nemmeno considerarli degni di analisi. Questa chiusura mentale, che impediva una reale comprensione del fenomeno, era dovuta principalmente a due fattori: il legame con l'idea che il neorealismo fosse l'unico modello cinematografico valido e l'influenza delle teorie sul romanzo storico, secondo cui ogni narrazione avrebbe dovuto rispettare la realtà per offrire un messaggio morale. Questi film, invece di essere giudicati per il loro valore intrinseco, venivano spesso criticati per la loro scarsa fedeltà storica o mitologica. Per esempio, opere come *Le fatiche di Ercole* venivano accusate di stravolgere i miti antichi, che avrebbero dovuto essere rappresentati con maggiore accuratezza per trasmettere il loro significato autentico²³.

Tuttavia, erano ben più forti gli stimoli provenienti dall'antichità classica: storia e letteratura si mescolavano, moltiplicando l'impatto sul pubblico. Il cinema aveva a disposizione una vasta fonte di ispirazione, attingendo a un patrimonio culturale ampiamente condiviso dalla gente, in cui le storie, i miti e le leggende della classicità erano radicati da secoli, grazie a una continua e ininterrotta produzione letteraria.

La critica italiana dell'epoca, insieme a quella internazionale emersa negli anni Novanta nell'ambito degli studi culturali, ha focalizzato l'attenzione su tre aspetti principali del *peplum*: la dimensione politica sia esplicita che implicita del genere, la rappresentazione del corpo maschile e il legame con le dinamiche del consumo. Questi tre elementi sono strettamente interconnessi, poiché lo sviluppo del *peplum* coincide con un periodo di grande trasformazione nelle strutture economiche, sociali e culturali del paese, ovvero il periodo del "boom"²⁴. Come già accaduto per i generi popolari del decennio precedente, in particolare per il melodramma e la commedia, l'interesse della critica di orientamento marxista, dominante nel dibattito culturale, oscilla tra la noncuranza e l'ostilità aperta. In primo luogo, il *peplum* degli anni Sessanta raccoglie l'eredità del cinema muscolare degli anni Dieci e Venti, mantenendo una struttura narrativa in cui un superuomo, caratterizzato da straordinarie capacità fisiche, si pone come difensore dei più deboli, minacciati da un tiranno. Questa visione dei rapporti sociali è conservatrice, in quanto gli oppressi sono rappresentati come una massa indistinta, che, anche quando si ribella attraverso un'azione

²² Ormai il terreno era stato conquistato: numerosi produttori si affollavano su un filone che si stava rivelando estremamente fruttuoso. La corsa al film storico-mitologico accelerò ulteriormente quando si adottarono metodi di lavorazione "a catena": fondali, costumi e altri elementi scenici potevano essere facilmente riutilizzati, con poche modifiche, da un film all'altro, abbattendo così significativamente i costi di produzione. In Spinazzola Vittorio, *Ercole alla conquista degli schermi*, in *Film 1963. Il cinema è diventato maggiorenne*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 80

²³ Indicativa è la presa di posizione assunta da Anna Banti: plaudendo alle rinnovate fortune del romanzo storico, e constatando come invece il film storico si fosse "volto interamente alla produzione di consumo", la scrittrice avanzava un suggerimento agli uomini di cinema italiani: «Un tipo di film storico che, a sfondo di figure eroiche e leggendarie, ponesse le reazioni, i pensieri, i sentimenti dell'uomo comune con il suo volto e i suoi panni, così poco diversi da quelli di oggi (i poveri vestono sempre, suppergiù, alla stessa maniera, anche se non sono straccioni) dovrebbe tentare qual». In Spinazzola Vittorio, *Ercole alla conquista degli schermi*, in *Film 1963. Il cinema è diventato maggiorenne*, Feltrinelli, Milano, 1963, pp. 94-95

²⁴ «I film di Ercole, quelli con Buzzanca, la comicità di Fantozzi, i "decamerotici", gli sganassoni-western di Terence Hill e Bud Spencer, i tortilla-western di Franco Solinas e tanti altri esempi simili, sono pellicole che hanno saputo rappresentare con grande sintesi, spesso sottile e ambigua, e a volte irresistibile, un profondo cambiamento sociale. Lo riflettono con una lente che a tratti distorce la realtà, ma che altre volte riesce a restituirla con sorprendente chiarezza. Inoltre, molti di questi film raccontano storie che possono essere interpretate come una vera e propria lotta di classe e, soprattutto, intorno a questi film si è svolto, anche se in modo a volte nascosto e ambiguo, un conflitto sociale legato all'affermazione di culture di gusto e alla legittimazione di un consumo culturale che non dipende dalle convenzioni estetiche tradizionali. Tutti questi aspetti contribuiscono a definire la cultura popolare in una società di massa, dove la cultura è in gran parte cultura registrata, mediatica, industriale, ma pur sempre cultura, disponibile per i diversi usi che i destinatari decideranno di farne attraverso un processo simbolico e pratico di decodifica e appropriazione». In Manzoli Giacomo, *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012, p. 13

organizzata, si dimostra comunque inefficace o addirittura impotente. Il cambiamento promosso dall'eroe si concretizza nella cacciata dell'usurpatore e nel ripristino dell'ordine tradizionale. Il pubblico popolare è meno interessato a vedere sullo schermo il pioniere, l'avventuriero o il fuorilegge, e preferisce piuttosto il Capo, quella grande personalità capace di infiammare e trascinare le masse, suscitando odi intensi e passioni travolgenti. La verosimiglianza storica non è la sua priorità: ciò che lo affascina è la grandezza epica della narrazione, l'eccezionalità degli eventi e la sacralità dei gesti del protagonista. Che si tratti di Annibale, Giulio Cesare, Costantino, o di Cleopatra, Teodora, Messalina, questi personaggi condividono tutti un tratto di ascendenza byroniana. Altri dominatori dell'umanità spingono al sublime sebbene in una versione popolare, talvolta sfiorando il ridicolo, le loro passioni, la forza d'animo, l'audacia e la sete di potere, tutte qualità derivanti dalla natura. Nel tentativo di caratterizzare sempre meglio queste figure leggendarie, si è inevitabilmente giunti al mito. La figura di Ercole sembrava quasi pronta ad essere esplorata: a Francisci va il merito di averla individuata come quella che meglio rispondeva ai desideri del pubblico di massa. Dotato di una forza straordinaria ma non sovrumana, Ercole rappresenta l'eroe "positivo" per eccellenza; da un lato, si pone sulla stessa linea di imperatori e condottieri, ma dall'altro ne capovolge la natura, sostituendo la regalità distante con una bonomia serena e, al posto del fasto e della pomposità, una semplicità disarmante. L'eroe ultra-positivo Maciste diventa il protagonista di una mitologia variegata e complessa, caratterizzata da una psicologia semplice e da un contenuto paternalistico, in cui si riflettono le aspirazioni e le fughe di un pubblico che si è sempre più definito come costituito da masse contadine, sottoproletarie, analfabete e semianalfabete. In altre parole, è un eroe pensato per il Terzo Mondo, come dimostrano le statistiche sugli incassi e le vendite internazionali²⁵. I film di Maciste e di Ercole, acquistati senza riserve nel mondo arabo, in Asia, in Spagna e in America Latina, trovano in Italia il loro pubblico principale nel sud, nelle borgate e nei quartieri d'immigrazione delle città industriali²⁶. In questo contesto, non è del tutto paradossale fare un parallelo con James Bond: in Maciste si incarnano le evasioni di un pubblico contadino insoddisfatto, mentre in Bond quelle di un pubblico molto più massificato, con repressioni più complesse e severe. Il pubblico in seguito avrebbe voluto eroi come 007 e Ringo, che si trovano tra la realtà e l'avventura estrema²⁷. Tuttavia, alla fine degli anni

²⁵ «Il successo di un film può dipendere o dalle prime proiezioni nelle grandi città o dall'immensa provincia. Per questo motivo, una delle caratteristiche costanti della produzione cinematografica italiana è stata, e lo è tuttora, la netta divisione tra film di alto livello o con grandi ambizioni culturali e film di nicchia, che talvolta nemmeno arrivano nei cinema più eleganti dei centri cittadini. Il genere storico-mitologico nacque proprio per soddisfare questa seconda tipologia di produzioni [...] Di solito, i film storico-mitologici hanno costi contenuti: tra i 180 e i 200 milioni, o anche meno. Dal punto di vista produttivo, ciò significa aver trovato la formula per creare film spettacolari a basso costo, un obiettivo ambito da chi investe nel cinema». In Spinazzola Vittorio, *Ercole alla conquista degli schermi*, in *Film 1963. Il cinema è diventato maggiorenne*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 79

²⁶ Esaminando i motivi del successo di questi personaggi, Adelfi evidenziava come essi soddisfacessero il bisogno di un pubblico meno sofisticato di ritrovare valori tradizionali, messi in crisi dalle sfide di un mondo sempre più complesso e imprevedibile: «Più rapido e audace si fa il ritmo della tecnologia, meno controllabili diventano le conseguenze del progresso scientifico, e più gli uomini tendono a chiudersi in sé stessi. Si rifugiano nel passato remoto, tra stupore e sgomento». Il desiderio di innocenza attribuito a questo pubblico, composto quasi interamente da uomini, sia in Italia che a livello internazionale, si scontra però con l'esibizione di corpi nudi, elemento considerato dal giornalista come imprescindibile per il genere e profondamente innovativo rispetto al cinema del passato. In Landrini Gabriele, Maina Giovanna, Zecca Federico, *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano n. 18, 2022, p. 64

²⁷ In un certo senso, l'avvento dello spaghetti western, decisamente più spregiudicato rispetto ai suoi prototipi americani, può essere interpretato come la definitiva perdita dell'innocenza del cinema italiano. Come osserva Steve Della Casa: «I nuovi generi segnano di fatto il licenziamento dei culturisti nostrani e d'oltreoceano, che spariscono dagli schermi o devono adattarsi a ruoli minori. L'Italia, diventata ormai metropolitana, ha concetti di bellezza e di forza fisica completamente differenti, e ama vedere al cinema storie in cui i valori sono più sfumati, più contraddittori. La famosa battuta di Sergio Leone "quando un uomo con il fucile incontra un uomo con la pistola, l'uomo con la pistola è un uomo morto" mostra un cinismo e un culto per la tecnologia che segnano il definitivo tramonto della semplicità

Cinquanta, c'era il desiderio di un'evasione più semplice e totale, quella che veniva dal mondo delle fiabe, con personaggi come Maciste e Ercole, per un pubblico che era forse meno sofisticato ma ancora legato a miti e storie tradizionali contadine. In quegli anni, in Italia, la società stava cambiando velocemente e con violenza, tra il "miracolo" e il "boom" economico, e doveva superare un periodo di incertezze e disorientamento prima di trovare un primo equilibrio. I legami tra i due filoni "realistici" si facevano più evidenti: la consapevolezza di una nuova realtà arrivò dopo che la tradizione neorealista, che era progressista e populista, venne messa in discussione, e si sviluppò un cinema più flessibile che prestava attenzione ai cambiamenti sociali, anche se in modo superficiale ma costante, come nella commedia. In questo ambito, si possono distinguere film che cercavano di analizzare consapevolmente il passato della società, anche quello più lontano, da quelli che trattavano nuove situazioni e problemi, o il contrasto tra il nuovo e ciò che resisteva dal passato.

Riprendendo una distinzione proposta da Spinazzola, si può affermare che queste produzioni si concentrano principalmente su due modelli di base. Il primo riguarda il peplum storico, che si rifà alle strutture utilizzate nei film degli anni cinquanta, con personaggi femminili, scene di massa e una struttura narrativa che richiama il melodramma, sebbene aggiornato per adattarsi ai canoni spettacolari introdotti da *Le fatiche di Ercole*. Il secondo modello è quello del film mitologico, più affine al prototipo ideato da Francisci, in cui l'eroe culturista è protagonista di prove di forza. Sebbene questi film si costruiscano attorno al corpo del protagonista maschile, non danno vita a un fenomeno divistico vero e proprio, dato che gli attori risultano essere sostanzialmente intercambiabili²⁸. Oltre alla distinzione tra film storici e mitologici, che possono attingere sia dalla tradizione greco-romana che biblica, entrambi i sottogeneri si fondano su una struttura comune, derivante dalla ripresa di moduli consolidati nel cinema dei forzuti del primo dopoguerra, ma reinterpretati in un contesto narrativo che caratterizza il cinema popolare italiano del secondo dopoguerra, con una struttura narrativa modulare a blocchi giustapposti. Questo modello è evidente nei film con protagonisti culturisti, dove la trama riprende schemi tipici dei feuilleton, con uno scontro tra l'eroe e l'antagonista che usa l'inganno, spesso alleato con una donna malvagia che seduce l'eroe, facendogli perdere la memoria o il controllo della missione che deve compiere. La narrazione segue solitamente tappe obbligate, come l'arrivo dell'eroe, che si presenta con una straordinaria prova di forza, la sua cattura da parte dell'antagonista e la sua liberazione finale, con il ristabilimento dell'ordine. In molte sequenze, una folla inferocita, seppur incapace, cerca di ribellarsi all'usurpatore. Ogni passaggio narrativo è scandito da momenti spettacolari, come lotte con animali, la rottura di sbarre di prigione, l'azione di una macina di mulino o il rompere catene con la sola forza fisica. Le esibizioni dell'eroe, che introducono pause nella narrazione, sono enfatizzate da lunghe inquadrature dei suoi muscoli in azione, con musiche che le accompagnano, quasi come performance circensi inserite nel contesto del film. Accanto a queste, ci sono anche sequenze di carattere erotico, come esibizioni di danza, che sono un elemento ricorrente in ogni film del genere.

Gli scenari narrativi si collocano prevalentemente in contesti desertici o in civiltà perdute, con una predilezione per l'Impero romano, l'Egitto dei faraoni, Israele nell'epoca biblica e il mondo arabo classico. Tuttavia, non mancano ambientazioni più eterogenee come la Spagna del Cid, la Scozia seicentesca, l'Amazzonia primitiva con i suoi nativi, l'Africa nera, la leggendaria Atlantide o

manichea e della prevalenza della forza fisica, che sono invece tratti tipici del cinema mitologico». In Della Casa Steve, *L'estetica povera del peplum*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1960-1964*, vol. X, Venezia, Marsilio, 2001, p. 317

²⁸ La relativa stabilità dei costi di produzione del peplum negli anni Sessanta, nonostante l'inflazione crescente del decennio, può essere attribuita a una serie di fattori strategici. Un elemento fondamentale riguarda il drastico contenimento del budget destinato ai cachet degli attori. Questa scelta riflette una tendenza diffusa, già evidente anche nelle commedie successive alla crisi del 1956, di utilizzare giovani interpreti poco conosciuti, spesso di origine statunitense, ma lontani dall'essere considerati star nei loro Paesi d'origine. Accanto a questi volti nuovi, trovano spazio attori più affermati, ma relegati a ruoli di secondo piano. In Di Chiara Francesco, *Peplum: il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Roma, Donzelli, Centro Sperimentale di Cinematografia Cineteca Nazionale, 2016, p. 62

l'epoca dei Comuni italiani. Tra i personaggi secondari, spiccano figure ricorrenti: usurpatori, consiglieri malvagi, maghe seduttrici, dèi olimpici come Marte, Giove e Vulcano perché particolarmente vivaci e pittoreschi, giovani principi e principesse innocenti in pericolo, creature fantastiche degne dell'immaginazione borgesiana, un nano e un fedele aiutante dell'eroe, spesso di origini africane, caratterizzato da una lealtà incondizionata, pur con un'intelligenza limitata. Il protagonista è invariabilmente Maciste, Ercole, Ursus, Thaur, Teseo o Golia. Come osservato da Spinazzola nel suo studio sul film mitologico, questi personaggi si distinguono dagli eroi tipici della tradizione byroniana per una "tranquilla bonomia" e un rifiuto di ogni retorica. In alcune interpretazioni, come quella di Reg Park nell'Ercole di Cottafavi, questi tratti si spingono fino a rivelare una certa pigrizia e un atteggiamento rilassato, lontano dall'austerità²⁹. In generale, però, Maciste si presenta come un eroe più "normale" rispetto ai superuomini della tradizione classica, un individuo dotato di una forza straordinaria, concentrata nei possenti bicipiti, sempre votato al bene, incorruttibile e pronto a intraprendere nuove imprese, spesso ispirate a ideali legittimisti. Questo personaggio incarna le aspirazioni delle masse rurali oppresse, che cercano un capo alla loro portata, capace di restaurare un governo tradizionale e giusto. Le sue avventure si basano su strutture narrative classiche, come il tema della ricerca o, più frequentemente, il superamento di prove per ripristinare la giustizia, la pace e un ordine normale. Tra questi, il tema delle prove ha dato agli sceneggiatori l'opportunità di sviluppare combinazioni narrative straordinarie³⁰. Due elementi fondamentali per il successo di Maciste presso il pubblico sono l'erotismo e il sadismo. L'erotismo si esprime solitamente in maniera semplice e schematica, con una netta distinzione tra la figura della donna virtuosa, rassicurante, e quella della femme fatale, pericolosa e tentatrice, capace di mettere l'eroe in situazioni critiche. Il sadismo, d'altra parte, rappresenta una fonte inesauribile di emozioni forti, offrendo momenti centrali di interesse e dimostrando l'abilità creativa degli autori³¹.

²⁹ «Il film di Cottafavi rappresenta il modello più classico e raffinato del genere, ma la sua maestria e l'ampia gamma di riferimenti "colti" che propone lo distinguono già dal tipico Maciste. In questo caso, infatti, Ercole si configura come un eroe non convenzionale: pigro, riluttante a intervenire se non in situazioni senza alternative, e alle prese con minacce di sapore decisamente moderno, come l'atomica e il nazismo. Questi flagelli contemporanei trovano una rappresentazione simbolica nei temi dell'"occhio di Saturno" e dell'esercito di automi ariani, biondi e spietati, che fungono da nemici chiaramente identificabili». In Fofi Goffredo, *Maciste sugli schermi*, in Rondolino Gianni (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*, numero 1, vol. II, *Tutti i film dal 1945 al 1965*, Giulio Bolaffi, Torino, 1979

³⁰ Nel mito classico, le imprese dell'eroe e le sue vendette simboleggiano generalmente una vittoria sulla morte e la fondazione di una nuova stirpe o di una nuova città, nate da azioni memorabili e legami divini. Nei film, invece, le imprese difficili hanno il compito di testimoniare il valore dell'uomo forte e di ristabilire un principio di giustizia basato sull'equità sociale. I tiranni, gli usurpatori, le maghe e i malvagi appartengono alle classi nobili, antiche e depravate; il reggente buono, la principessa e l'erede al trono ingiustamente defraudato, pur essendo regnanti, appartengono però al "popolo": sono monarchi costituzionali. Quando Ercole, Maciste o Sansone li rimettono sul trono, il film non celebra il prestigio della monarchia restaurata, ma piuttosto il popolo festante che ha riconquistato il proprio diritto alla religione dei padri, alla rappresentatività e, in termini moderni, al voto. Il popolo, infatti, appare incapace di affermarsi da solo e invoca l'aiuto dell'"eroe", che rappresenta uno di loro, ma elevato alla potenza. Maciste, Ursus e Sansone, oltre a essere campioni, incarnano l'Uomo Qualunque più forte del mondo. La democraticità elementare dei film mitologici è l'equivalente della loro fiabesca sessualità. In Giordano Michele, Pulici Davide (a cura di), *Dossier Nocturno*, n. 33, *La forza del mito: dei ed eroi del cinema peplum italiano*, Milano, Nocturno Edizioni, apr. 2005

³¹ Nelle scene di battaglia, il sangue scorre copioso, impregnando la terra e arrossando l'acqua; i combattenti sono calpestati dai cavalli, arsi vivi, precipitati dai dirupi, annegati nel fango, trafitti da frecce e lance che lo spettatore ha la sensazione di vedere penetrare nella carne. Le scene di tortura sono ancora più significative, in cui la fantasia del regista si esprime liberamente. Protagonista, spesso, è una donna bellissima, che può essere o la vittima o la carnefice: nuda e sospesa per i polsi, flagellata a morte, oltraggiata davanti all'amato, accecata con spade roventi oppure impassibile e soddisfatta spettatrice di spietati interrogatori e vendette inumane. Il gusto popolare predilige i contrasti forti, dove alla tensione emotiva provocata dalla crudeltà fa riscontro il rilassamento causato dalla punizione dell'ingiusto persecutore. Tuttavia, nei film analizzati, l'elemento sadico ha una presenza quantitativa e un'intensità che la narrativa popolare sembrava aver rinunciato a esplorare, soprattutto in Italia, dove le correnti lugubri e demoniche del romanticismo sono state scarsamente sviluppate e il decadentismo si è concentrato su una crudeltà psicologica, più interiore. In questi film, quasi nessun dettaglio viene risparmiato. I registi moderni rappresentano questi orridi spettacoli con oggettività, senza

La qualità di un film dipende spesso dall'originalità e dall'elaborazione delle prove a cui l'eroe viene sottoposto. Va inoltre sottolineato che queste prove, affidate alla forza fisica piuttosto che all'intelligenza del protagonista, suscitano una simpatia particolare nel pubblico, diversa dalla ricerca di sensazioni fine a se stesse, tipica di altri generi cinematografici. In film come quelli di James Bond o dei western all'italiana con personaggi come Ringo, il sadismo appare gratuito; nei film di Maciste, invece, il pubblico si schiera emotivamente con i buoni e trova una sorta di catarsi nella sconfitta finale del cattivo, dove si scarica la tensione accumulata durante le sequenze di prova.

concedere spazio alla sensibilità romantica. Dopo aver seguito le varie fasi del supplizio, si passa ad altro, senza soffermarsi a commentare o a compiangere. In Spinazzola Vittorio, *Ercole alla conquista degli schermi*, in *Film 1963. Il cinema è diventato maggiorenne*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 104

2.2 Il corpo dell'eroe e la figura della donna

I corpi rappresentati nel peplum possono essere considerati, in certa misura, come “prodotti industriali” che mascherano o ignorano le circostanze della loro realizzazione, rimandando a una concezione preindustriale della forza fisica maschile e dei valori a essa collegati. Tuttavia, questa apparente naturalità, derivante da una costruzione artificiale, non si oppone alla modernizzazione, ma rappresenta una conseguenza diretta della società dei consumi. Quest'ultima, grazie a una crescente disponibilità economica e a un maggiore tempo libero, ha reso accessibile a un pubblico sempre più ampio attività come il bodybuilding, incentrate sulla cura del corpo³². Giacomo Manzoli, analizzando la sequenza iniziale de *Le fatiche di Ercole*, sottolinea come “gli Ercole e i Maciste propongano allo spettatore italiano un universo completamente nuovo [dove] la malnutrizione e la povertà non hanno più diritto di cittadinanza, e non sarà più possibile immaginare il corpo maschile attraente come ricoperto da muscoli sottili e nervosi e peli trascurati, comodamente contenuti da canottiere stazzonate, come il Massimo Girotti di *Ossessione*. Ma gli attori che interpretano Ercole, Maciste, Ursus, Sansone e gli altri colleghi forzuti sono figure altrettanto mitologiche degli eroi che essi interpretano: figurazioni immaginarie che cercano di dar conto di una verità psicologica”³³. Di conseguenza, questi film non si oppongono ai nuovi valori introdotti dal boom economico, ma fondano una vera e propria “mitologia modernista”. In essa, l'eroe si inserisce perfettamente in un mondo naturale attraverso una dieta equilibrata e “tecniche ginniche scientificamente studiate”, che celebrano una dimensione moderna e scientifica della fisicità. Il fulcro dello scandalo risiede, quindi, nel ruolo dell'eroe, o meglio, nell'enorme valorizzazione che il suo corpo assume all'interno delle scelte registiche del film, corpo che si distingue da quello dei comuni mortali poiché modellato artificialmente attraverso la pratica del bodybuilding e nella sua virilità. A tal proposito, Richard Dyer³⁴, mette in evidenza la contraddizione intrinseca all'inserimento dei culturisti in questi film. I loro corpi, scolpiti dall'allenamento e perfettamente abbronzati, richiamano la cultura del corpo californiano, mentre le loro acconciature, spesso caratterizzate dal tipico “ciuffo” di capelli, ricordano l'assimilazione della cultura americana da parte dell'Italia durante gli anni cinquanta. Questo fenomeno è dovuto all'occupazione angloamericana che seguì la Liberazione, ma anche alla convergenza tra la Democrazia Cristiana e la politica americana dopo il Piano Marshall del 1947. Non è un caso che, come sottolinea Dyer, i culturisti americani scritturati per questi film, a partire da *Le fatiche di Ercole*, interpretino quasi sempre il ruolo del liberatore, un personaggio che la cultura italiana associò storicamente all'esercito statunitense, riconoscendogli il merito di aver combattuto contro il nazifascismo. La ragione di questa fascinazione, secondo Dyer, risiede nei profondi cambiamenti che l'Italia stava vivendo durante il boom economico. Il paese stava evolvendo da una realtà agricola a una potenza industriale, mettendo in difficoltà una parte della forza lavoro, priva di competenze specifiche. L'esaltazione del corpo maschile, a volte contrapposto a macchinari incredibilmente complessi, diventa così una forma di compensazione nei confronti delle masse di lavoratori del Sud Italia. Il fascino del peplum sulle platee popolari risiede quindi nel fatto che

³² «Il peplum è un territorio mitologico in cui il concetto di superomismo assume in maniera spettacolare la forma plastica e iperbolica del benessere fatto corpo, attraverso una foucaultiana cura di se. La commedia erotica o decamerotica è un territorio frastagliato in cui si rinegoziano i rapporti di genere e si sancisce morbosamente la disfatta della nevrotica mascolinità tradizionale o si dispiegano strategie di compromesso per neutralizzare gli effetti dirompenti dell'emancipazione femminile». In Manzoli Giacomo, *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012, p. 104

³³ In Manzoli Giacomo, *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012, p. 110

³⁴ In Dyer Richard, *White: Essays on Race and Culture*, London-New York, Routledge, luglio 1997, p. 174

questi film rappresentano simbolicamente una forma di resistenza alla modernizzazione. Maggie Günsberg osserva che questo aspetto influenza anche i rapporti tra i sessi nel genere, e che potrebbe spiegare la forte enfasi sulla rappresentazione del corpo maschile³⁵. Il peplum sarebbe il primo fenomeno popolare del cinema italiano del dopoguerra a spostare l'attenzione dalle protagoniste femminili, che dominavano i generi degli anni cinquanta, come nel melodramma e nel neorealismo rosa, ai protagonisti maschili, che saranno i nuovi eroi del western e della commedia all'italiana. Le avventure dell'eroe si svolgono, infatti, all'interno di un contesto quasi esclusivamente maschile, che è dominato dal cameratismo o dalla lotta eroica contro un avversario dello stesso sesso, ma proveniente magari da un'altra etnia.

Il peplum è un genere che celebra il dominio del corpo, mettendo in mostra fisici scolpiti e proporzioni esagerate per gli uomini, mentre per le donne esalta forme sensuali e armoniose. Questo approccio richiama la tradizione rinascimentale e l'ideale classico dell'Antichità, ma reinterpretato attraverso un'estetica costruita in palestra, alimentata da interventi chimici come ormoni e anabolizzanti. Non si tratta di rappresentare un modello futuristico, bensì di riproporre un archetipo ideale ispirato al superuomo del passato. La centralità del corpo rende il peplum un genere vistosamente esibizionista, dove chi guarda, nell'oscurità della sala cinematografica, può trovare il personaggio che più lo affascina. Questa esibizione è costante e attraversa l'intera narrazione. Per giustificare la messa in scena dei corpi, si ricorre a vari pretesti narrativi: combattimenti, danze, momenti romantici, scene di tortura o prove di forza. Il corpo stesso diventa espressione di personalità: l'eroe possiede un fisico spropositato, la donna antagonista si distingue per una bellezza magnetica ma inquietante, spesso associata a un serpente, mentre il villain maschile è ritratto come magro e scaltro. Le posture fisiche assumono poi significati specifici: l'eroe è dinamico e vigoroso, la donna emana languore, il cattivo magro si avvolge nel silenzio, gli schiavi si mostrano sottomessi, mentre i ribelli si ergono con fierezza. Numerosi campi medi e inquadrature a figura intera o piani americani sottolineano dettagli del corpo: le cosce muscolose, i pettorali scolpiti o le scollature generose delle donne. La cinepresa indugia sui dettagli dei costumi, seguendone i contorni per poi spingersi oltre, lasciando spazio all'immaginazione dello spettatore³⁶. Questo focus sul corpo rende il peplum una celebrazione dell'individualismo. L'eroe, con le sue azioni, sovrasta la massa indistinta dei comprimari, riducendoli a semplici comparse. Non vi sono filtri tra il protagonista e l'obiettivo della cinepresa: la pelle e i muscoli raccontano la supremazia dell'individuo, capace di trionfare su ogni avversità.

Il genere peplum sarebbe incompleto senza la sua carica erotica, portata sullo schermo in diversi momenti della trama. Uno di questi riguarda la figura della donna antagonista: solitamente una rivale dell'eroe e un'opposizione diretta al personaggio femminile positivo, che spesso rappresenta una figura umile, come una schiava o una cristiana perseguitata³⁷. L'antagonista,

³⁵ In Günsberg Maggie, *Italian Cinema. Gender and Genre*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 119

³⁶ «Vesti straordinariamente succinte per l'epoca, con gonne molto più simili a mutandine che a vestiti schiene nude di belle ragazze spesso disponibili alle frustate, muscoli sempre bene oliati e lucenti hanno fatto fortuna del genere». In Bernardi Sandro, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 28

³⁷ Nel peplum, la dimensione della ginosocialità viene annullata attraverso un confronto diretto tra due modelli femminili: la consorte legittima dell'eroe e la malvagia tentatrice. Questo dualismo, mutuato dal melodramma, instaura una competizione diretta tra le eroine, eliminando forme di alleanza femminile simili a quelle esistenti tra i personaggi maschili. Come osserva Günsberg, questa complessa rete di relazioni tra i sessi riflette i cambiamenti nei rapporti di genere introdotti dal boom economico italiano e dalle nuove dinamiche sociali legate al nascente femminismo degli anni Sessanta. In questo contesto, il peplum si configura come una reazione conservatrice alle trasformazioni sociali, modellata per rispondere alle esigenze simboliche del pubblico maschile. I film storico-mitologici degli anni Sessanta offrono uno svago che rappresenta una fuga nel mondo della fantasia, fornendo al contempo un compenso simbolico agli spettatori maschili provenienti da ambienti sociali ancora arretrati, il cui sistema di valori si trova in crisi a causa del processo di modernizzazione. In Günsberg Maggie, *Italian Cinema. Gender and Genre*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 70

invece, appartiene sempre alle classi dominanti, ricoprendo ruoli di potere come quello di regina o sacerdotessa. È un personaggio che combina bellezza, intelligenza e ambizione, con un'attenzione ossessiva al proprio aspetto fisico. Spesso manipola arti magiche, veleni e pozioni, possiede schiavi e intrattiene relazioni amorose complesse, comprese quelle con amanti ed ex-amanti. Visivamente, si distingue per costumi audaci: tessuti trasparenti, abiti aderenti, profonde scollature e acconciature elaborate. I suoi atteggiamenti sono studiati per risultare sensuali, attirando tanto gli altri personaggi quanto gli spettatori. Tra le sue vittime ci sono spesso gli eroi muscolosi, che riesce a manipolare con il proprio fascino. Tuttavia, nonostante il suo atteggiamento da collezionista di amanti e il suo disprezzo per il vero amore, alla fine cede ai sentimenti, bruciando d'amore per l'eroe. Il suo destino, però, è segnato: il suo comportamento viene immancabilmente punito³⁸. Questi personaggi sono una continua fonte di seduzione, invitando lo spettatore a partecipare a un gioco di complicità che supera i confini della narrazione, diventando una fantasia erotica. Rappresentano una tentazione per l'eroe e per il pubblico, mettendo alla prova la resistenza morale del protagonista. L'eroe, per mantenere la propria purezza e integrità, deve resistere a queste prove, spesso difficili, poiché le donne fatali incarnano il pericolo della perdizione. Nel peplum, l'eroe può fingere di innamorarsi di queste donne per raggiungere un obiettivo superiore, come salvare compagni o liberare prigionieri. A volte il suo coinvolgimento è il risultato di un filtro d'amore, ma generalmente riesce a respingere la tentazione. La bellezza e l'erotismo della donna malvagia sono spesso legati alla crudeltà: il personaggio assume tratti sadomasochisti e si presenta come una dominatrice, un premio e una punizione insieme per l'eroe palestrato. Il suo corpo e la sua mente sono strumenti per soddisfare desideri e ottenere potere. La figura della donna fatale si contrappone a quella dell'eroina positiva, che conquista l'eroe grazie ai suoi valori morali e alla sua purezza. La donna antagonista, invece, utilizza cerimonie elaborate di seduzione che avvengono nei suoi spazi privati: camere riccamente decorate, letti sontuosi, schiavi che la servono, musica sensuale, cibo e vino. Come il vino, lei stessa è inebriante e può persino far impazzire l'eroe. Tuttavia, la seduzione non viene mai completata, poiché l'eroe, puro e razionale, resiste al fascino della donna, aiutato talvolta da consigli esterni o dal ricordo della donna positiva. L'erotismo trova spazio anche nelle scene di danza e nei balli. Questi momenti, prevalentemente femminili, mettono in risalto i corpi semi-nudi che si muovono al ritmo della musica. Anche se vi sono partecipazioni maschili in danze atletiche o con armi, il focus rimane sull'esibizione sensuale delle ballerine. I balli suggeriscono un mondo governato da élite pigre e dedite a rituali cerimoniosi. Dopo i balli, spesso si passa a scene di orge, il rito prediletto dei personaggi malvagi. Questi momenti rappresentano piaceri effimeri: cibo, vino e sesso senza controllo, contrapposti ai valori duraturi incarnati dall'eroe. Per i cattivi, l'orgia è il corrispettivo delle cerimonie cristiane nelle catacombe, un contrasto tra corruzione e purezza. A partire dagli anni Sessanta, le rappresentazioni di orge e violenza diventano più esplicite, culminando in film come *Caligola* di Tinto Brass e altri lavori che accentuano il contenuto erotico, talvolta sfociando nel pornografico. L'erotismo si mescola alla violenza in scene di torture, supplizi ai cristiani e dimostrazioni di forza fisica. Questi momenti, accompagnati da gemiti, grida e corpi esposti, creano un'estetica che combina sensualità e sofferenza. L'esibizione dei corpi diventa un elemento coreografico, una rappresentazione precisa e studiata per stimolare l'immaginazione dello spettatore.

2.3 La componente erotica

³⁸ Nel film mitologico, la donna incarna due principi opposti: uno positivo, di salvezza, che la rende simile alla figura della Madonna, e uno negativo, di feroce antagonismo e sete di potere demoniaca. La donna malvagia, infatti, è sempre lussuriosa. Tuttavia, come nel film noir, la redenzione per queste donne fatali resta un sogno irrealizzabile. Maciste, ad esempio, che sotto l'influsso di un incantesimo si concede alla tentazione, alla fine si risveglia dalla sua condizione e abbandona la bella adescatrice al suo destino. In Giordano Michele, Pulici Davide (a cura di), *Dossier Nocturno*, n. 33, *La forza del mito: dei ed eroi del cinema peplum italiano*, Milano, Nocturno Edizioni, apr. 2005

Sebbene la critica abbia da sempre relegato il cinema erotico tra i generi minori, ritenendolo per lo più indegno di attenzione, è innegabile che la produzione erotica realizzata in Italia abbia avuto un ruolo significativo sia nel panorama cinematografico nazionale che internazionale. Non solo diversi registi hanno impiegato l'erotismo per rendere più accessibili le tematiche affrontate nei loro film, ma già dalla fine degli anni Sessanta emerge nel nostro paese una spinta a introdurre contenuti legati alla sessualità. In quel periodo, generi come il thriller, l'horror, il dramma e il cinema di denuncia venivano sfruttati per aggirare la censura e portare sullo schermo immagini e argomenti considerati provocatori o controversi. Successivamente, negli anni Settanta, il cinema erotico si afferma sempre più come un genere autonomo, osteggiato dalla censura e dalla consueta critica accademica, ma al tempo stesso impossibile da estirpare, tanto da sviluppare al suo interno una molteplicità di filoni e sottogeneri.

Negli anni Settanta, la società italiana attraversa un processo di crescente erotizzazione, che si manifesta soprattutto nei media e trasforma il paese da una delle nazioni più arretrate nella rappresentazione della sessualità a una delle più prive di regolamentazione. Prima ancora della diffusione del cinema esplicitamente pornografico, l'erotizzazione dei generi cinematografici popolari rappresenta il principale motore di trasformazione e ampliamento del mercato. Interi filoni come il mondo movie e il decamerotico, entrambi affermatosi nella prima metà del decennio, si diffondono fino a saturare il mercato grazie all'inserimento del sesso come elemento centrale. La sessualità, inoltre, diventa un fattore unificante tra diverse tipologie di produzioni, dando origine a una molteplicità di sottogeneri e ibridazioni secondo logiche di specializzazione che, in seguito, caratterizzeranno anche l'hard-core. Si può inoltre ipotizzare che l'erotizzazione svolga una funzione di equilibrio nel sistema produttivo cinematografico, ad esempio smorzando gli eccessi di alcuni generi e creando un punto di contatto tra diversi registri espressivi. La commedia erotica, in particolare, può essere vista sia come un punto d'incontro tra il comico e l'erotico, sia come uno strumento per contenere e rendere più accettabili desideri e tensioni sessuali che trovano libero sfogo nel soft-core e nel porno. Nonostante l'andamento del mercato, l'offerta cinematografica di tipo culturale cresce. Si diffonde l'illusione di una "culturalizzazione del mercato"³⁹, in cui il protagonista sarebbe un nuovo spettatore, in grado di esprimere una domanda collettiva di cinema non più esclusivamente commerciale⁴⁰. Più in generale, proprio mentre il settore entra in una crisi irreversibile dal punto di vista industriale, la sua tradizione viene assorbita e integrata nella società in modo capillare.

Negli anni Settanta, il cinema italiano attraversa una profonda crisi, spingendo produttori, registi e attori a concentrarsi sul genere erotico. Questo filone, praticamente inesauribile, permette a molti professionisti del settore di restare a galla in un periodo particolarmente difficile⁴¹. Il cinema erotico italiano conosce un enorme successo, dominando le sale soprattutto tra gli anni Settanta e i primi Ottanta. Il genere attinge ispirazione da molteplici fonti, dando vita a filoni distinti: dal decamerotico agli scandali di provincia, dalle iniziazioni sessuali alle commedie scolastiche, fino a

³⁹ In Bisoni Claudio, *Gli anni affollati, la cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Roma, Carocci, 2009, p. 21

⁴⁰ Il cinema erotico italiano è un universo in cui si intrecciano generi anche molto diversi tra loro, accomunati però da un costante richiamo al sesso, sia attraverso il linguaggio che per mezzo delle immagini. Come accade spesso in vari ambiti, fu il pubblico a decretare la fine della tradizionale malizia all'italiana: il semplice accenno all'amplesso, l'ambiguità lasciata all'immaginazione e le situazioni cariche di tensione ma mai del tutto esplicite non erano più sufficienti. Gli spettatori desideravano contenuti più audaci, e così anche in Italia fece la sua comparsa il cinema pornografico. In Buttasi Vanni, D'Agostino Patrizia, *Dizionario del cinema hard*, Gremese, Roma, 2000, p. 8

⁴¹ Professionisti del settore, intellettuali e critici manifestano un atteggiamento ambivalente: da un lato, riconoscono la crisi dell'industria cinematografica, ne osservano il declino e esprimono preoccupazione per l'aumento della rappresentazione di violenza e sesso sul grande schermo; dall'altro, condannano interi segmenti della produzione senza coglierne gli aspetti più significativi. In Bisoni Claudio, *Gli anni affollati, la cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Roma, Carocci, 2009, p. 22

storie ambientate nell'antica Roma, nelle carceri femminili, nel mondo del nazi-porno, delle Emanuelle italiane, dell'esotico e persino delle vicende di Pierino. Un panorama variegato, il cui obiettivo principale è intrattenere il pubblico e, al tempo stesso, garantire buoni incassi ai produttori⁴². Il mercato cinematografico dell'epoca viene letteralmente sommerso da centinaia di pellicole di vario grado di erotismo. Osservando l'andamento generale del sistema, si può affermare che tutti i generi finiscono inevitabilmente per essere attratti prima dall'erotismo e poi dalla pornografia, con il risultato che gran parte della produzione popolare vi si arena. L'ascesa del sesso diventa una parola d'ordine ripetuta in varie forme, rappresentando al tempo stesso una risorsa e un passaggio obbligato. Indipendentemente dagli effetti emancipatori o repressivi sul pubblico, il tema della sessualità assume un ruolo centrale nel dramma, nella commedia, nell'horror e nel melodramma, affermandosi come la merce più ricercata e redditizia per i produttori, sia consolidati che emergenti. La mancata costruzione di un sistema divistico femminile negli anni Settanta si spiega anche con la vasta disponibilità di corpi femminili sul mercato, che ne favorisce un utilizzo puramente commerciale, rendendo la concorrenza elevata e abbattendo i costi d'ingaggio.

Il primo erotismo italiano, timido, velato e appena accennato, si manifesta in questi film, nei quali il regista sfrutta i costumi storici per mostrare un angolo di coscia, uno scollo provocante o una caviglia suggestiva. È proprio in questo tipo di pellicole che il pubblico italiano ha potuto intravedere i primi frammenti di carne femminile. Sarà però con la nascita del film mitologico, il peplum, che attrici come Gianna Maria Canale, le sorelle Orfei o Sylva Koscina potranno esibire le loro bellezze femminili al massimo. Sebbene siamo ancora lontani dalla visione esplicita del capezzolo, il cammino è già tracciato. Il genere abbonda di ombelichi esposti, seni che sfuggono da abiti aderenti, cosce scolpite e lucidate con oli pregiati, tutte protette da eroi muscolosi che sconfiggono mostri, vampiri, ciclopi e tiranni. La morale di giustizia, libertà e pace funge da copertura per la trasgressione che si nasconde negli sguardi languidi, spesso velati da tradimenti e inganni, ma che promettono in cambio momenti di amore e passione. Il peplum, sfruttando la ricchezza del repertorio storico latino e greco, si permette numerose licenze storiche per colpire lo spettatore. Luoghi incantevoli, creature mostruose, storie fantasiose e, soprattutto, donne seminude e semidivine capaci di amore travolgente ma anche crudeli dispensatrici di morte o vendetta, sono gli ingredienti principali di questo genere, con l'aspetto sessuale che ne fa parte integrante. Praticamente ogni film del peplum presenta situazioni che contengono un elemento erotico.

A partire dal 1965, il genere "peplum" entra in una fase di evidente declino, con un drastico calo nella produzione cinematografica rispetto all'anno precedente. Non esiste una singola causa che possa spiegare questo fenomeno, ma diversi fattori devono essere presi in considerazione. Il principale è la crescita di altri generi che progressivamente prendono il posto del "peplum" nel gusto del pubblico. Tra questi, il western di produzione europea, che raggiunge il suo apice con la celebre trilogia di Sergio Leone, e, successivamente, il cinema di arti marziali, che conquista un vasto seguito. Un aspetto fondamentale riguarda l'evoluzione della rappresentazione della violenza e dell'erotismo, elementi cardine del "peplum". Nel corso degli anni, la violenza sullo schermo diventa più esplicita e realistica, grazie sia alla diffusione delle immagini di conflitti e crimini nei notiziari televisivi, sia ai progressi nelle tecniche cinematografiche, come l'impiego del rallentatore per enfatizzare ogni dettaglio cruento. Di conseguenza, la rappresentazione della violenza nel "peplum", fatta di esibizioni muscolari, combattimenti con bastoni, cadute spettacolari e scenografie distrutte, appare ormai ingenua e superata⁴³. Lo stesso destino tocca all'erotismo tipico del genere,

⁴² Tra le produzioni a basso costo, il filone erotico si rivela fin da subito il più redditizio, sia per la presenza di un pubblico fedele, sia per le opportunità ancora inesplorate di espansione. In ogni fase di crisi, man mano che le sale si svuotano, produttori, distributori ed esercenti cercano di arginare il declino puntando su spettacoli proibiti e sensazioni sempre più intense. In Brunetta Gian Piero, *Dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1993*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 421

⁴³ Se l'esaltazione del nudo maschile rappresenta l'unica autentica trasgressione introdotta dal peplum, la normalizzazione della violenza segna invece il traguardo del genere che lo sostituirà rapidamente nel giro di pochi anni:

messo in discussione dai mutamenti culturali degli anni Sessanta. La rivoluzione sessuale rende obsolete le figure femminili tradizionali del "peplum": l'eroina remissiva in attesa del suo salvatore e la femme fatale destinata alla punizione finale rispecchiano schemi morali ormai sorpassati e poco in sintonia con la società del tempo. Anche la produzione americana segna un punto di svolta: il 1965 rappresenta la fine dell'epoca delle grandi pellicole storiche ambientate nell'Antichità, complici i deludenti risultati di *Cleopatra* di Mankiewicz e *The Fall of the Roman Empire* di Mann. Pur appartenendo a una categoria diversa dal "peplum" europeo, questi kolossal, caratterizzati da imponenti scenografie, cast stellari e budget elevati, testimoniano un generale cambiamento nei gusti del pubblico e nell'industria cinematografica, segnando il tramonto di un'epoca⁴⁴.

Il genere mitologico, scomparso a metà degli anni Sessanta, ha continuato a vivere attraverso numerosi epigoni in forme differenti. Dopo aver rappresentato una fase primordiale del cinema, nella memoria collettiva del cinema italiano è stato idealizzato come un'età dell'oro, un periodo in cui era possibile realizzare film con risorse limitate e ottenere comunque buoni profitti. Allo stesso tempo, è stato considerato come un genere ormai defunto, dal quale si poteva ancora tentare di ricavare qualche guadagno residuo. In quest'ultima prospettiva vanno interpretati gli stock-shots che, anche in tempi successivi, sono stati riutilizzati in film erotici o hard-core diretti in momenti diversi da Aristide Massaccesi, Roberto Bianchi Montero e Bruno Mattei. Questo filone prende avvio con il film del 1969 *Le calde notti di Poppea*, che rielabora le situazioni tipiche del cinema mitologico trasponendole in chiave erotica, segnando così la fine del genere. Più che una vera e propria spinta nostalgica, la ricerca di un revival risponde all'aspirazione di trovare una formula vincente per realizzare film a basso costo con il massimo profitto. Diversi tentativi si susseguono, spesso con lo stesso interprete, Brad Harris, già attivo negli anni Sessanta e protagonista del citato *Le calde notti di Poppea*⁴⁵. Nel 1971 recita in *Il ritorno del gladiatore più forte del mondo*, in cui uno stile solenne tipico del peplum si alterna a situazioni ispirate alle imitazioni del *Decameron* di Pasolini. Negli anni Ottanta torna sullo schermo con *I magnifici dieci gladiatori* e *Hercules*, due produzioni che cercano di riproporre l'estetica del muscle man attraverso numerose imitazioni. In definitiva, del peplum non resta che la parodia: quando il cinema italiano riprende i sandali, sia nei film comici sia nei porno di Mattei, Onorato e D'Amato, che riutilizzano ampi spezzoni dei vecchi peplum, lo fa sempre per ridicolizzare gli eroi, gli ambienti, la moralità. I pochi continuisti del genere ottengono risultati modesti, anche nei tentativi più estremi e per questo memorabili. Anzi, il "continuismo serio" sembra dimostrare come, nel peplum, anche le singole individualità d'autore fossero inevitabilmente legate a un processo collettivo⁴⁶. Questi film riutilizzano personaggi minori dell'epoca d'oro, ma non riescono a individuare una nicchia di mercato che permetta di far proseguire l'esperienza del genere.

il western all'italiana. In Landrini Gabriele, Maina Giovanna, Zecca Federico, *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano n. 18, 2022, p. 67

⁴⁴ Proprio il cinema storico-mitologico fu tra i principali responsabili della crisi che colpì l'industria cinematografica italiana. Lanciatisi in una corsa sfrenata verso produzioni sempre più grandiose, i produttori finirono per esserne travolti; in un contesto economico complesso come quello del dopoguerra, mantenere una politica di costi elevati si rivelò una scelta autodistruttiva. In Spinazzola Vittorio, *Ercole alla conquista degli schermi*, in *Film 1963. Il cinema è diventato maggiorenne*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 86

⁴⁵ Quando il genere mitologico si allontana definitivamente dai kolossal, senza neppure tentare di imitarli, la parodia è ormai largamente diffusa. Anzi, essa diventa forse il filone più rappresentativo, al punto da generare i propri attori, come Franco e Ciccio, oltre a produttori e registi dedicati. La parodia finisce per coinvolgere anche alcuni culturisti particolarmente solenni che, dopo un debutto serio, si trovano inevitabilmente a confrontarsi con i principali comici del periodo. In Steve Della Casa, *Il mitologico peplum*, in Salizzato Claver, *Prima della rivoluzione*, Marsilio, Venezia, 1989, p. 92

⁴⁶ In Della Casa Steve, *Il mitologico peplum*, in Salizzato Claver, *Prima della rivoluzione*, Marsilio, Venezia, 1989, p. 92

CAPITOLO 3

3.1 I film

Come già accennato, il declino del *peplum* porta il genere a mescolarsi con altre tendenze cinematografiche, tra cui la commedia erotica. Uno dei primi esempi di questa fusione è il mediometraggio *Notti romane*, parte del film a episodi *L'amore attraverso i secoli* di Mauro Bolognini. La storia segue le vicende del console romano Flavio e di sua moglie Domitilla, il cui matrimonio sta attraversando un periodo di crisi. Una notte, Flavio decide di lasciare il talamo coniugale e finisce in un lupanare, dove scopre con sorpresa la presenza della moglie. In questo episodio, Mauro Bolognini, nel 1967, esplora in chiave soft il tema dell'erotismo all'interno di un contesto storico.

Le calde notti di Poppea

Guido Malatesta realizza quello che può essere considerato un precursore degli erotici in costume ambientati nell'antica Roma, *Le calde notti di Poppea* del 1969, con Olinka Berova nel ruolo principale e la futura icona sexy Femi Benussi. Il film, di qualità piuttosto modesta⁴⁷, racconta l'ascesa di Poppea da prostituta a moglie di Nerone, ma l'erotismo, coerente con il periodo, risulta contenuto e privo di reali elementi trasgressivi con una strizzatina d'occhio al voyerismo dello spettatore. Le coppie Messalina/Caligola e Poppea/Nerone prendono il posto di Cleopatra/Giulio Cesare e Cleopatra/Marco Antonio, che avevano dominato il cinema storico degli anni Sessanta e Settanta. L'elemento erotico legato a questi nuovi personaggi appare più orientato al mercato e più suggestivo, poiché in quel periodo la rappresentazione della sensualità sullo schermo era ormai una possibilità concreta⁴⁸. Secondo Taddei: "Ambientazione e personaggi storici sono soltanto un pretesto per una squallida rappresentazione di erotismo di bassa lega. Cattivo gusto, volgarità e oscenità caratterizzano l'intero arco del racconto, rendendo il film del tutto negativo"⁴⁹.

Satyricon

Le produzioni cinematografiche dell'epoca si muovevano con estrema rapidità: saputo che Grimaldi stava producendo, con grande sfarzo di mezzi, un film di Fellini tratto da Petronio, il produttore romano Alfredo Bini mise in cantiere il suo *Satyricon* nel 1968, riuscendo a farlo uscire prima del film felliniano e ad appropriarsi di quello che doveva essere il titolo originale. Diretto da Gianluigi

⁴⁷ «In un genere molto amato dagli italiani, ecco una nuova rilettura parodica della Storia, arricchita da donne discinte ma nei limiti del semplice comico licenzioso. Il film si basa quasi esclusivamente su una sceneggiatura terribilmente complicata e propone forme di umorismo non molto originali. Alcune trovate divertenti risultano comunque azzeccate, in particolare nelle sequenze ambientate nel tempio di Venere (la danza delle vestali attorno a un simbolo fallico)». In *Revue du Cinéma: la image et son*, 1972, n. 260, p. 137

⁴⁸ «Stravaganza assoluta per le produzioni Misiano agli sgoccioli. Un *peplum* apertamente erotico e comico, che mischia la stellina cecoslovacca Olinka Berova con il culturista Brad Harris e un cast di vecchie conoscenze, come Mimmo Poli, Silvio Bagolini e Alberto Sorrentino, che renderebbero incredibile qualsiasi film. Di scena, come da titolo, gli amori di Poppea-Berova, divisa tra Nerone e il bel fusto Claudio Valerio. Allora la Berova era una bomba, Misiano e le sue produzioni molto meno». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

⁴⁹ In Taddei Nazareno, *Schedario cinematografico. Enciclopedia a schede antologico-monografica del cinema degli anni '70*, EDAV, gennaio 1962

Polidoro su sceneggiatura di Rodolfo Sonego⁵⁰, il film subì numerose vicissitudini con la censura, sia per problemi di diritti sia per il suo evidente carattere di plagio. Ricco di scene di orge e nudi, il film riprende la trama dell'opera di Petronio, ma privo della capacità di indagine sulla società imperiale che Fellini avrebbe poi sviluppato, riallacciandosi in parte a *La dolce vita*. Polidoro, invece, vira tutto sul versante farsesco della commedia scollacciata, dove la volgarità prende il sopravvento sull'ironia e la frettolosa attualizzazione appiattisce la raffinata parodia dell'originale. Anche il tentativo di conferire un tono grave al finale risulta inefficace: la solitudine di Encolpio sulla spiaggia all'alba, pensata come una premonizione della coscienza cristiana, resta un motivo irrisolto, che Fellini riprenderà su tutt'altro livello nel suo *Satyricon*. Pietro Ammaturo descrive così il film: “I costumi, le movenze e certe enfattizzazioni del trucco sono non solo un chiaro riferimento al contesto storico-sociale coevo, ma soprattutto aumentano la fluidità che i personaggi dimostrano nei confronti del rapporto con la loro naturale sessualità, portandola spesso a ribaltarsi. Sono i due protagonisti principali, impersonati da Don Backy e Franco Fabrizi, a pagarne le conseguenze: rappresentanti di un universo totalmente succube di quello femminile, incapaci di prendere posizioni o difendersi dalle angherie inflittele dalle donne⁵¹”.

Fellini Satyricon

Il nuovo cinema erotico imperiale si discosta dalle caratteristiche del vecchio peplum, sostituendo i combattimenti e i duelli con scene umoristiche e situazioni comiche. Federico Fellini, con il suo *Fellini Satyricon* del 1969, giocò un ruolo fondamentale nel fornire l'impulso a molti studiosi e appassionati dell'erotismo a esplorare questa tematica nel cinema. Sebbene il regista romagnolo avesse già trattato le pulsioni sessuali in molte delle sue opere, fu con questa rivisitazione personale dell'opera di Petronio che l'erotismo divenne un elemento centrale. Con il suo cast internazionale, Fellini approcciò le nuove tematiche del cinema erotico, includendo nudità, accoppiamenti audaci e deviazioni sessuali. Il film cattura un'atmosfera di decadenza dell'epoca romana, ma lo fa con un tono ironico e sarcastico, tipico della sua visione del mondo⁵². Sebbene la sua regia sia sobria ed

⁵⁰ «Cosa dire? È uno dei film più imbarazzanti che si siano fatti in Italia. Lo avremmo dovuto vedere fuori dalla sua personale curiosa storia di *Satyricon* anti-Fellini con un cast, poi, di ex amici come Franco Fabrizi, o di incazzati come Ugo Tognazzi, che avrebbe dovuto girare il *Mastorna* col Maestro, progetto poi abbandonato ma che provocò la furia dell'attore. Di per sé non era male, Tognazzi è notevole come Trimalcione fra peti e rutti, Tina Aumont, che poi arriverà a Fellini per il *Casanova*, è una grande Circe, Mario Carotenuto è fantastico nel ruolo di Salvo Randone. Ma Don Backy e Franco Fabrizi sono una scelta un po' troppo trash anche per i cultori dell'assurdo. Tutto sembra irreale e troppo da cinemazzo romano, anche se la sceneggiatura porta la firma di Sonego. Ma il vero problema è che il *Satyricon* di Fellini, che uscirà poco dopo, sarà un capolavoro e del film di Polidoro non gliene importerà più niente a nessuno, anche se verrà sequestrato per le scene di orge e di sesso (ma io non me le ricordo così forti). Passato in tv, dopo tanti anni, è comunque gradevole. Che fine avrà fatto Francesco Pau? Frase di lancio: "Il film già famoso prima di essere proiettato!!!». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

⁵¹ In Landrini Gabriele, Maina Giovanna, Zecca Federico, *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano n. 18, 2022, p. 67

⁵² Fellini erompe sugli schermi con il suo *Fellini Satyricon* che rimette un po' le cose a posto (ma non tanto), e contemporaneamente realizza un'opera per certi versi fuori dal tempo. La Roma di Fellini non esiste se non nella fantasia del regista, i romani che popolano le scene, dal trucco disfatto, dalla noia con cui si abbandonano a banchetti e a consuetudini oscene, altro non fanno che esorcizzare la paura della morte, quella paura condivisa dal regista. Come lo stesso Fellini ha confidato a Dario Zanelli, giornalista che ha raccolto le sue parole per un volume edito da Cappelli, l'intento di *Fellini-Satyricon* era “rappresentare la vita dei romani come quella delle trote”. Per evitare di giudicare i protagonisti del *Satyricon* di Petronio attraverso una morale successiva, il regista ha cercato di mantenere il massimo distacco possibile. Ha operato scelte volutamente restrittive, selezionando attori volutamente poco empatici, come l'inglese Martin Potter e l'americano Hiram Keller, popolando il film di volti impassibili e richiedendo un doppiaggio talmente netto da risultare quasi tecnicamente errato. Ogni aspetto sembrava studiato per creare disagio nello spettatore, costringendolo ad assumere il punto di vista di un osservatore estraneo che assiste per la prima volta a scene di un mondo sconosciuto. Per questa ragione, Fellini ha definito il film come “un saggio di fantascienza ambientato nel

essenziale, l'eccesso e lo sfarzo che caratterizzano il film rispecchiano appieno l'atmosfera decadente del periodo. In questo modo, Fellini, come in altri lavori successivi, inaugurò un genere che sarebbe stato emulato da molti registi. Se ne *La dolce vita* l'erotismo si mescolava alla vita sociale, in Fellini *Satyricon* si consolidò un vero e proprio cinema picaresco, dove tragedia, farsa, sangue, morte, amore, sia sacro che profano, e figure mitologiche si intrecciano, definendo le linee guida per i sottogeneri del cinema erotico italiano.

Satiriconissimo

Nel 1969, Mariano Laurenti porta sul grande schermo *Satiricosissimo*, una commedia che gioca sul titolo del *Satyricon* di Petronio per evocare un riferimento culturale, pur mantenendo un tono leggero e farsesco. Il film si apre in un'epoca contemporanea, con una festa in maschera ispirata all'antica Roma. Due dei partecipanti, Franco e Ciccio, si ritrovano improvvisamente catapultati nella Roma neroniana, vivendo una serie di disavventure prima di tornare alla loro realtà, rivelando che tutto è stato il frutto della fantasia di Franco. La pellicola segue il consolidato schema comico del duo Franco e Ciccio, con Nerone tratteggiato come un imperatore capriccioso e infantile e una Poppea astuta ma guidata da intenti egoistici. Distribuito nel 1970, *Satiricosissimo* assume il ruolo di parodia del *Satyricon* felliniano, inserendo nel cast Edwige Fenech, il cui fascino prorompente segna una svolta per Laurenti. L'incontro tra il regista e l'attrice anticipa una nuova fase del cinema popolare italiano, orientata verso una commedia più audace e ricca di allusioni erotiche, capace di incontrare i favori di un pubblico maschile dell'epoca, nonostante le restrizioni della censura. Proprio da queste premesse nasce negli anni Settanta il filone della cosiddetta commedia sexy all'italiana, caratterizzata dalla presenza, seppur parziale, di nudità femminili inserite in contesti umoristici. Il film si distingue anche per il suo esplicito gioco metacinematografico: Franco e Ciccio, nella narrazione, sono camerieri in una cena in costume ispirata ai personaggi del *Satyricon* e, attraverso il racconto di Ciccio, Franco si addormenta e sogna di viaggiare nel tempo fino alla corte di Nerone⁵³. La pellicola, girata quasi interamente negli studi De Paolis con scenografie di cartapesta e un uso mirato delle comparse per simulare folle numerose, è un esempio di rielaborazione farsesca dell'antica Roma. Edwige Fenech, nel ruolo di Poppea, incanta con il suo aspetto seducente, ma la sua partecipazione resta secondaria rispetto ai due comici, veri protagonisti del racconto. La sua presenza scenica, con lunghi capelli neri e uno sguardo reso magnetico dal trucco, anticipa quella che sarà una lunga serie di imitazioni nel filone erotico-storico. Accanto a lei, anche Femi Benussi e Krista Nell, attrici destinate a carriere sempre più spinte nel genere erotico. Tuttavia, *Satiricosissimo* mantiene un'impronta familiare, senza scene esplicitamente sensuali: perfino la celebre scena del bagno nel latte della Fenech risulta castissima, con la macchina da presa

passato", immaginando che i romani della decadenza fossero osservati con stupore da visitatori alieni. In questo tentativo di oggettività, paradossalmente, il regista ha realizzato un'opera così personale da richiedere un'analisi di stampo psicoanalitico. Di conseguenza, domandarsi se il film offra una rappresentazione attendibile della romanità o se costituisca una fedele trasposizione di Petronio è poco rilevante: gli elementi meno sorprendenti sono proprio quelli più vicini al testo o a un vago contesto storico. La vera forza creativa di Fellini si manifesta nelle sequenze ambientate nella Suburra, nelle grottesche nozze di Alain Cuny vestito da donna e nel duello finale contro il Minotauro, il tutto avvolto in un'atmosfera oppressiva, allucinata e notturna. In Tullio Kezich, *Panorama* 18 sett. 1969, in Casadio Gianfranco, *I mitici eroi : il cinema peplum nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi 1930-1993*, Longo, Ravenna, 2007, p. 267

⁵³ Questi viaggi nel tempo sono tipici dei "peplum". La ragione di questi viaggi sta principalmente nella saturazione tematica del genere, per rispondere alle ripetizioni che cominciavano a farsi sentire parecchio. Bisogna però dire che questi traslochi spazio-temporali modificavano solo il luogo dell'azione, mentre la storia era la stessa di sempre: l'usurpazione del potere, l'arrivo dell'eroe e così via, ma perlomeno il posto era un altro. Questi film vogliono trasmettere soprattutto l'universalità degli eroi e dei loro valori: il senso di giustizia è lo stesso in Cina, in America, nel Mondo Classico, nella Preistoria. In Lapeña Marchena Oscar, *Guida al cinema peplum : Ercole, Ursus, Sansone e Maciste alla conquista di Atlantide*, Profondo Rosso, Roma, 2009, p. 24

che evita di indugiare sul suo corpo⁵⁴. Il film si chiude con un ritorno alla realtà: Franco e Ciccio sono semplici camerieri in un ristorante a tema antico romano, mentre i personaggi del sogno si rivelano clienti abituali. Il commendator Brambilla, che nel sogno era Nerone, si ritrova bersaglio di una zuppiera di pasta al sugo rovesciata sulla testa da Franco, chiudendo il cerchio con una gag tipica della comicità slapstick. Scritto da Roberto Gianviti e Dino Verde, *Satiricosissimo* rielabora il linguaggio dell'avanspettacolo con battute legate ai gusti e ai personaggi dell'epoca, ma che riescono ancora oggi a mantenere una loro efficacia comica. Tra parodia storica e farsa leggera, il film rappresenta uno dei titoli più riusciti della coppia Franco e Ciccio e un passaggio fondamentale nella carriera di Laurenti, segnando la transizione verso una commedia più audace che caratterizzerà il decennio successivo.

L'asino d'oro: processo per fatti strani contro Lucius Apuleius cittadino romano

Un esempio piuttosto raro di commedia togata poco audace è *L'asino d'oro: processo per fatti strani contro Lucius Apuleius cittadino romano* del 1970 di Sergio Spina. Il film si ispira liberamente a una delle opere più celebri della letteratura, le *Metamorfosi* di Apuleio, da cui prende spunto per ricreare alcuni episodi, enfatizzando la sensualità e la modernità degli eventi narrati. Apuleio, interpretato da Sami Pavel, un intellettuale noto per la sua condotta dissoluta, vive una serie di avventure e disavventure al fianco di un fedele amico. Affamato di sesso e conoscenza, finirà per sedurre una nobile, vegliare un cadavere, subire una trasformazione in asino a causa di un sortilegio, lavorare in un circo in quella forma, e infine essere accusato ingiustamente di omicidio, affrontando un processo. Sarà il suo amico più caro a salvarlo. La pellicola si apre con una carrellata su famosi mosaici dell'epoca, che prepara lo spettatore a una visione interessante e ben realizzata, con un forte imprinting autoriale per questo genere. Tuttavia, i momenti migliori del film sono quelli in cui emerge uno stile barocco e visionario, ispirato, in larga parte, a quello più aulico del *Satyricon* di Fellini. Il film però soffre a causa della ricerca forzata del bizzarro e dell'insolito, e un ritmo che risulta un po' lento. Ciò nonostante, alcune sequenze, soprattutto quelle girate in Africa, trasmettono un senso di magia inusuale, amplificato dalla luce intensa, che riesce ancora a evocare un affascinante fascino retro⁵⁵. L'eroticismo si manifesta principalmente attraverso doppi sensi e situazioni scabrose appena accennate, che però perdono intensità quando la trama dovrebbe invece prendere una piega più concreta e esplicita. Secondo Taddei: «Una farsa frammentata e caotica che distorce completamente il significato dell'opera di partenza, senza mai riuscire a integrare in modo armonioso gli elementi fiabeschi con quelli realistici. Privo di leggerezza e grazia, il film è segnato da numerosi momenti di autentica volgarità, mentre i frequenti riferimenti a temi e situazioni contemporanee non riescono a costruire un discorso satirico coerente e incisivo, risultando invece fastidiosamente fuori luogo e ambiziosi senza una reale giustificazione. Il film si concentra esclusivamente sulle avventure erotiche del protagonista, che vengono presentate con una gratuità eccessiva. È pieno di situazioni boccaccesche trattate con un gusto pessimo, e culmina in

⁵⁴ «Non è il capolavoro che si sperava, ma una buona parodia del *Satyricon* felliniano con Franco e Ciccio in forma, un buon cast di amici, e due bombe del sesso ancora non sfruttate. Mariano Laurenti ricorda: "Franchi e Ingrassia, che stavano iniziando ad aver successo, mi proposero una Poppea e un'ancella per *Satiricosissimo*: erano la Fenech e Karin Schubert. Ma l'unica cosa che ricordo di quel film è che quell'inverno ci fu un'asiatica terribile". La Fenech è fantastica come Poppea. Quando si fa il bagno nel latte arriva Franco pronto per il cappuccino con il cometto». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

⁵⁵ «Apuleio nelle mani di Sergio Spina, il regista di *Fantabulos*. Totale casino. Non si capisce niente. Sembra più un protodecamerone che una versione bassa del *Satyricon*. Barbara Bouchet mostra ciò che può abbondantemente, ma il migliore è Paolo Poli, che fa il numero della martire cristiana che si fa mangiare dal leone. Però non si ride quasi mai; i due protagonisti, Samy Pavel e John Steiner, sono spaesati». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

una sequenza interamente dedicata a una parodia dolorosa del martirio che, per la sua irriverenza, sfiora il limite della blasfemia⁵⁶».

Il ritorno del gladiatore più forte del mondo

Il sottogenere dei gladiatori ritorna con *Il ritorno del gladiatore più forte del mondo* (B. Albertini, Italia, 1971). In questo film, la figura del gladiatore si rafforza come erede del culturista, capace di incarnare la giustizia universale tanto sul piano politico quanto su quello personale. Questi ultimi peplum mostrano infatti la decadenza di Roma, focalizzandosi maggiormente sugli aspetti politici piuttosto che religiosi. Roma e i suoi monumenti iconici, come l'Anfiteatro Flavio, sono frequentemente presenti sullo schermo, divenendo un elemento ricorrente nella narrazione.

Poppea...una prostituta al servizio dell'impero

Tra le pellicole più rappresentative del filone comico-storico ambientato nell'antica Roma si distingue *Poppea, una prostituta al servizio dell'Impero* del 1972 diretto da Alfonso Brescia. Il regista, noto per le sue incursioni nel cinema mitologico e futuro mentore di Mario Merola, si cimenta qui con una commistione di elementi comico-avventurosi ed erotici, sfruttando l'ambientazione imperiale come sfondo per una narrazione ricca di equivoci e situazioni grottesche. Il film segue le vicende di due vagabondi, Otone e Savio, interpretati rispettivamente da Don Backy, già noto per la sua partecipazione nei decamerotici, e da Peter Landers. I due, sempre pronti a cacciarsi nei guai per riempirsi la pancia o sfuggire alle autorità, finiscono casualmente alla corte di Nerone, dove vengono scambiati per valorosi pretoriani. Questo equivoco offre loro un'opportunità insperata, permettendo di approfittare della situazione fino a quando gli eventi non prendono una piega rischiosa, costringendoli a una fuga precipitosa. A dare un tocco sensuale alla pellicola è la presenza di Femi Benussi nel ruolo di Poppea, spesso in abiti succinti, elemento che accentua l'aspetto erotico del film senza però spingersi verso le raffinate crudeltà dei titoli più estremi del genere⁵⁷. La dimensione comica rimane preponderante rispetto a quella erotica, con una costruzione narrativa che attinge alla tradizione dell'avventura e della farsa, mantenendo un tono leggero e scanzonato. Girato con un'impronta tipica del cinema di genere dell'epoca, *Poppea, una prostituta al servizio dell'Impero* sfrutta il fascino della sua protagonista e la verve dei due protagonisti maschili per creare un mix di situazioni esilaranti e momenti di tensione, con un omaggio ai grandi personaggi del peplum⁵⁸. La pellicola rappresenta uno degli esempi più riusciti della fusione tra commedia e ambientazione storica, dimostrando come il genere fosse ancora capace di reinventarsi in chiave leggera ed ironica all'inizio degli anni Settanta.

Elena sì... ma di Troia

Nel 1973, Alfonso Brescia torna a esplorare il filone della commedia erotica ambientata nell'antichità con *Elena sì... ma di Troia*, rilettura scanzonata e licenziosa del mito della guerra di Troia. La trama rielabora in chiave farsesca l'epica vicenda dell'Iliade, trasformandola in una sequenza di situazioni grottesche e incontri amorosi, con l'iconica figura di Elena al centro di una

⁵⁶ In Taddei Nazareno, *Schedario cinematografico. Enciclopedia a schede antologico-monografica del cinema degli anni '70*, EDAV, gennaio 1962

⁵⁷ « Benussi, come puttana da peplum, è intenta soltanto allo sforzo di spogliarsi». In Avondola Carlo, *Corpi in vendita*, in *Segnocinema*, v. XXIII, n. 124, nov.-dic. 2003, pag. 76

⁵⁸ « Buffa incursione nel romano-romano per Alfonso Brescia e un cast capitanato da Don Backy e Femi Benussi come Poppea. Il film non ha un gran culto, malgrado la presenza di Vittorio Caprioli come Nerone e qualche bella faccia di serie Z. Don Backy/Otone conosceva già Poppea quando era solo mignotta, e non ancora la donna di Nerone. Così così». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

serie di avventure extraconiugali. Come già accaduto in *Poppea, una prostituta al servizio dell'Impero*, il film introduce il tema del viaggio nel tempo: Otone e Savio, i due vagabondi interpretati da Don Backy e Peter Landers, si risvegliano nella Grecia antica, accolti da Elena e Paride, che li conducono alla corte di Menelao⁵⁹. I due assistono al ratto di Elena e seguono la coppia a Troia, dove si trovano coinvolti in una corte che sembra occuparsi più di piaceri carnali che di strategie belliche. La narrazione si sviluppa attraverso un intreccio di equivoci e avventure erotiche, con Elena, incarnazione della bellezza femminile e della seduzione, come figura centrale. In questo scenario, Don Backy si riconferma nel ruolo del vagabondo scaltro e fortunato, capace di inserirsi nelle situazioni più piccanti, mentre l'elemento storico si riduce a semplice pretesto per una serie di gag e allusioni licenziose. Con il suo tono leggero e irriverente, *Elena sì... ma di Troia* sfrutta l'ambientazione mitologica per confezionare una commedia che alterna momenti di comicità a situazioni più audaci, rimanendo nell'alveo della commedia sexy che in quegli anni andava consolidandosi come genere di grande richiamo per il pubblico.

Le Amazzoni - Donne d'amore e di guerra

Non tutti i film in costume degli anni '70 si limitano a una rilettura comica della storia; un esempio di approccio più sensuale e spettacolare è *Le amazzoni, donne d'amore e di guerra* del 1973 sempre di Alfonso Brescia ma questa volta firmato con lo pseudonimo Al Bradley. Qui, il regista fonde erotismo e azione, portando sullo schermo il mito delle Amazzoni in una chiave che esalta il corpo femminile e il ribaltamento dei ruoli tra i sessi. Il film accentua la componente erotica, mostrando le guerriere spesso seminude, sia in battaglia che nelle loro interazioni con i prigionieri maschili, mescolando seduzione e violenza⁶⁰. L'immaginario legato alle Amazzoni, già sfruttato in altre produzioni, viene qui trasformato in un pretesto per spettacolarizzare il contrasto tra dominio femminile e sottomissione maschile, all'interno di un mondo in cui le regole tradizionali del potere sono sovvertite. Con il suo equilibrio tra sensualità e dinamismo, il film si inserisce nel filone del peplum erotico, esaltando il fascino delle protagoniste e proponendo un'interpretazione suggestiva del mito della tribù guerriera, in cui il corpo femminile diventa il fulcro narrativo della storia⁶¹.

⁵⁹ «La cosa migliore è sicuramente il titolo. Il film lo hanno visto in pochi. *Il Giorno* parla di "una superiore insensatezza e di una rozzezza fuori dal comune. Don Backy non ci risparmia nulla e ogni tanto qualche bellezza muliebre ci dà qualche emozione che non ha nulla a che fare con il film..." Eppure il cast è notevole e la presenza di Mario Amendola alla sceneggiatura promette molto. La storia è incasinata, con due vagabondi che viaggiano dalla reggia di Menelao all'assedio di Troia, incontrando grandi eroi di Omero. Il tutto è trattato alla *Ettore lo fusto*». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

⁶⁰ «La sfruttatissima storiella serve soprattutto da pretesto per una sfrenata esibizione di pezzi anatomici e accoppiamenti con qualche divagazione contro natura, per duelli e battaglie con particolari di una ferocia raccapricciante. Ispirandosi goffamente al nucleo narrativo dei *"Sette samurai"*, il film attinge copiosamente alle mirabolanti imprese del karaté e del kung-fu. Ne risulta un intruglio di ferocia ed erotismo, capace peraltro di scatenare alle volte involontaria ilarità per la goffa recitazione di talune attrici». In Taddei Nazareno, *Schedario cinematografico. Enciclopedia a schede antologico-monografica del cinema degli anni '70*, EDAV, gennaio 1962

⁶¹ «Super-supercult di una sciatteria senza precedenti e con dialoghi talmente volgari da scatenare i pochi fan che lo hanno visto. Il film batte sul tempo il gemello sulle amazzoni firmato da Terence Young, che deve quindi ribattezzarsi *Le guerriere dal seno nudo*, che è un altro disastro, ma comunque più ricco produttivamente. Qui siamo veramente a budget zero. Quando le amazzoni se le danno sono platealmente dei cascatori romani con la parrucca e non si impegnano neanche tanto a non farsi riconoscere. Anche perché rotolano con mutande all'aria che non hanno nulla di femminile. Scatenato su sesso e trivialità, sentiamo battute del tipo "E dopo bella scopata ci vuole una bella pisciata", detta da due raffinati guerrieri che escono dalla tenda delle amazzoni. Questa meraviglia è stata purtroppo censurata nel passaggio televisivo (l'ho cercata a lungo per metterla dentro una puntata di *Blob*). La storia, che non ricordo proprio, vede le amazzoni, al comando di Lucretia Love, in guerra con i maschi del paese di Leocos, capitanati da Lincoln Tate. Gli attori sono tutti tremendi. Le scene di azione sono dirette dal maestro d'armi Benito Stefanelli. Comunque molto divertente, almeno nella copia integrale». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

Le guerriere dal seno nudo

Il sottotitolo del film è *Le Guerriere di Terence Young*. Young è stato un regista noto per le sue coproduzioni internazionali, in cui ha diretto alcune delle star più celebri del cinema americano. Tuttavia, la sua reputazione rimane principalmente legata ai tre film con Sean Connery, ispirati alle avventure dell'agente 007. *Le Guerriere dal seno nudo* è stato il film che segnò l'inizio della sua decadenza artistica⁶², presentandosi come un'opera davvero atipica essendo un esempio di peplum erotico, considerando sia l'epoca in cui fu realizzato sia la sua "messa in scena", che non si discosta molto da quella di registi come Sirio Marcellini o Vittorio Sala. Anzi, esiste un film di Sala del 1960, *La regina delle amazzoni*, che potrebbe essere visto come l'ispirazione diretta per l'opera di Young, pur con un cast di attrici meno disinibite. Quattordici anni dopo, gli sceneggiatori Maiuri, De Rita e De La Roche, basandosi su un soggetto di Aubrey, proposero a Young una sceneggiatura molto simile a quella di Sala, riprendendo la figura di Teseo e delle sue guerriere in lotta, con il rapimento di Antiope e la battaglia finale, aggiungendo una scena di amore saffico tra due contendenti al trono. Ciò che rende il film particolarmente estraneo è non solo la sorprendente "qualità" della sua realizzazione, soprattutto in relazione ai precedenti lavori del regista, ma anche la sua "ideologia di fondo", che sembra voler sostenere, in modo fittizio e banale, la "rivoluzione femminile" dell'epoca per poi deriderla come una semplice moda, suggerendo che le donne, alla fine, "sono fatte solo per amare". La struttura del film sfrutta i più abusati cliché della "commedia all'italiana" in maschera. Nel 1974, proprio quando la commedia italiana stava vivendo il suo ultimo periodo di grande successo, ci si chiede cosa abbia spinto un regista straniero, noto per aver creato il mito del cinema di 007, a prendere i peggiori aspetti delle nostre commedie e a inserirli nel morente genere del peplum, cercando di rivitalizzarlo con combattimenti lesbici. Difficile rispondere, soprattutto considerando che il genere trash delle "gladiatrici" non era ancora esploso e la co-produzione italo-franco-spagnola avrebbe potuto avere successo solo in mercati marginali, data la qualità scadente del prodotto. Inoltre, il sexy, dopo il successo di *Malizia*, era ormai associato ad altri contesti, più legati alla "mistica" del reggicalze piuttosto che a quella della tunica corta. Terence Young ha sempre realizzato cinema "volgare", il regista si è rivolto a una mitologia, creando un'opera succube delle convenzioni e volutamente fuori tempo, con l'intento di ribaltare l'idea di cinema americano "classico", trasformando il film in una parodia masochistica del cinema italiano che, anni prima, aveva cercato di imitare le sue pellicole, in particolare quelle di James Bond. Il desiderio che pervade il film sembra aver portato il suo cinema verso una volgarità irreversibile, fermandosi su un terreno già di per sé degradato. In *Le Guerriere*, Young invita lo spettatore a una commemorazione del peplum. Il film conserva tutti gli aspetti, i fascino e le intenzioni del genere, con l'ambizione di essere visto come una superproduzione, pur con l'aggiunta di due note moderne. La satira, che è tipica del peplum, si rivolge al femminismo, ma il soggetto si limita a riprendere quanto già raccontato dalla leggenda. La nudità, infine, è trattata in modo timido e sterile, fatta eccezione per un combattimento tra la regina delle amazzoni e la pretendente al trono, dove atletismo ed erotismo si fondono nella penombra, interrotta solo da lampi di un temporale, e un abbraccio amoroso conclude il combattimento, come sarebbe naturale in un film del genere. Il

⁶² «Doveva segnare la resurrezione del peplum erotico all'italiana, ma si rivelò invece uno dei più terribili disastri per Terence Young. Anche perché, malgrado il gran battage che se ne fece allora, uscì malamente e con un titolo assurdo, perché quello che si pensava giusto, *Le amazzoni*, venne usato dal filmetto di Alfonso Brescia montato in gran fretta per battere sul tempo quello di Young. Così, questo finto kolossal di Young si ritrovò sballato, fuori tempo e con poca carica erotica a metà degli anni '70, e nessuno lo notò. La produzione aveva allenato in Sardegna ben 35 ragazze per questo film. L'idea era, se fosse andato bene, di continuare con dei sequel. Grandi le scene di sesso lesbo tra Alena Johnston e Sabine Sun. Girato in Spagna». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

ritorno all'antico si manifesta in uno stile arcaico, che si adatta sia allo spirito di commemorazione sia alla memoria dello spettatore⁶³.

Superuomini, superdonne, superbotte

Nel film *Superuomini, superdonne, superbotte* di Alfonso Brescia del 1974, ambientato in un'epoca lontana e imprecisa, un gruppo di donne guerriere invade i villaggi vicini per catturare uomini da ridurre in schiavitù. Durante una delle loro scorrerie, il custode del Fuoco Sacro, alimentato con benzina, perde la vita. A seguito di questa morte, alcuni uomini coraggiosi cercano vendetta e, dopo un lungo combattimento, riescono a prevalere sulle donne guerriere⁶⁴. Sebbene non venga mai esplicitamente dichiarato nel film, le Amazzoni sono rappresentate in modo simile agli Ercoli culturisti, con un'atmosfera onirica e irreale che richiama un mondo barbarico che sarebbe diventato comune nello scenario del *peplum* nei decenni successivi.

Cassiodoro il più duro del pretorio

Cassiodoro il più duro del pretorio del 1975 diretto da Oreste Coltellacci, nasce da una cornice tipica del cabaret di destra romano, il Bagaglino, che si distingue per un approccio provocatorio e poco raffinato. Il film, che potrebbe essere definito più come "scollacciato" che erotico, segue un tipo di umorismo che gioca su stereotipi e situazioni grottesche, ma riesce a strappare qualche sorriso soprattutto grazie alla performance di Renzo Montagnani⁶⁵, attore beniamino delle commedie sexy dell'epoca. Il protagonista, Cassiodoro, un Etrusco che, per circostanze fortuite, diventa centurione romano, si guadagna la benevolenza di Nerone, che gli consente di agire a suo piacimento. Cassiodoro approfitta della libertà concessa per manipolare gli incontri tra gladiatori e sfruttare le vestali, finendo per incarnare una sorta di antieroe che crea più problemi di quanti ne risolva. Il film si distingue per un tono ironico e dissacrante, con il protagonista che si muove come un brigante nell'arte della sopravvivenza, piuttosto che come un eroe. Questi "peplum" alternativi, che trasformano gli eroi in personaggi poco nobili, sono una riflessione sul lato oscuro del genere, dove i protagonisti sono più interessati a risolvere i propri problemi finanziari che a combattere contro i mali del mondo. Tra i vari personaggi femminili che popolano il film, Katia Christine spicca per la sua bellezza, ma l'elemento erotico risulta spesso sopraffatto dal tono farsesco del film. La pellicola, pur nel suo intento di erotismo nostrano, finisce per essere più gradevole come farsa che come vera e propria commedia erotica, simile a quelle altrettanto leggere e ironiche di quegli anni.

⁶³ In Garofalo Marcello, *Le guerriere dal seno nudo*, *Segnocinema*, Vol. XVI, Fasc. 79, maggio-giugno 1996, pp. 74-75

⁶⁴ «Cultissimo. Coproduzione italo-usa-hongkonghese che vede insieme i celebri Shaw Brothers, la A.I.P. e Assonitis per un pasticcione tra cavernicolo, amazzonico e kung fu con un cast di romanissimi maestri del menàmoste come Nick Jordan, alias Aldo Canti e Giovanni Cianfriglia, accanto a vere eroine del kung fu e Malisa Longo, la stellina de *L'urlo di Chen terrorizza anche l'Occidente*. Brescia non è un regista sottile, però, e con le amazzoni ci ha già provato una volta. Da studiare nelle scuole». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

⁶⁵ «Grande titolo. Ma chi l'ha visto? La storia è notevole, con Renzo Montagnani nei panni di un etrusco truffatore che diventa centurione grazie all'interessamento di Nerone. E poi esiliato al Nord e, alla fine, viene nominato console. Produzione miserabile, sceneggiato da Massaccesi ma diretto dal produttore Coltellacci. Da ritrovare». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

Remo e Romolo - Storia di due figli di una lupa

Negli anni Settanta, il cabaret del Bagaglino, noto per il suo umorismo dissacrante e satirico, si fa strada nel cinema italiano, come dimostra il film *Remo e Romolo: Storia di due figli e di una lupa* del 1975 diretto da Pier Francesco Pingitore e Mario Castellacci. Questa pellicola segna l'esordio della coppia Pingitore-Castellacci nel mondo del cinema, portando sullo schermo lo stesso tipo di satira e umorismo irriverente che aveva reso celebre il cabaret romano. La trama del film, che mescola la storia di Roma antica con episodi contemporanei, ruota attorno a Romolo e Remo, i due leggendari fondatori di Roma, che in realtà vengono allattati da una prostituta chiamata "Lupa", e crescono lottando fra loro per futili motivi. La coppia di protagonisti, interpretata da Montesano e Pippo Franco, funziona abbastanza bene nel contesto di una commedia che oscilla tra la parodia storica e le gag più sconce. Il film è stato aspramente criticato, in particolare dal Centro Cattolico Cinematografico, che lo ha definito un "guazzabuglio sguaiato e nauseabondo"⁶⁶, un miscuglio di scene e dialoghi volgari e provocatori, tra cui rumori corporei fastidiosi, omosessualità e persino rapporti carnali con animali. La commedia buffa si fa sentire in tutta la sua esagerazione, e scene di rutti e scoregge non danno tregua allo spettatore, contribuendo a costruire un film che, pur nella sua volgarità, riflette l'umorismo esagerato tipico del periodo⁶⁷.

Nerone

Nel 1976, Castellacci e Pingitore, spinti dal discreto successo di *Remo e Romolo*, tentano di replicare la formula con *Nerone*. Il cast rimane lo stesso, con il meglio del Bagaglino degli anni '70, incluso un gran sventolio di tette e costumi succinti⁶⁸. Il film si muove tra la comicità e una divertita rilettura del personaggio storico di Nerone. A differenza delle versioni precedenti, la caratterizzazione di Nerone in questo film è segnata da una certa lucidità, che lo distingue dalle interpretazioni più stereotipate del passato. Tuttavia, *Nerone* soffre dello stesso male comune a molte produzioni del Bagaglino: un tono satirico eccessivo, pretenzioso e talvolta pedante. Inframmezzato dai consueti siparietti canterini, il film tenta di denunciare le piaghe morali e sociali dell'epoca, mettendo alla berlina i vizi e le depravazioni degli antichi romani. Ma l'umorismo costantemente sopra le righe, il climax ruffiano e i riferimenti datati agli anni Settanta, come manifestazioni, cortei e sit-in femministi, rendono il film piuttosto datato e portano a un giudizio sostanzialmente negativo.

⁶⁶ In Anonimo, *Segnalazioni cinematografiche*, cit., vol. LXXX, Roma, 1976, p. 138

⁶⁷ « Esordio della coppia Pingitore-Castellacci nel cinema, via Cecchi Gori, tralasciando il primo film-documentario del solo Pingitore, *Dipingi di giallo il tuo poliziotto*. Qui siamo nel pieno della romanità bagaglinese. La storia è quella risaputa di Romolo e Remo, ma in questa versione ha gran forza anche la Lupa, cioè la mignotta che ha allevato i frugoletti, interpretata da Gabriella Ferri, che si scatena a cantare una quantità paurosa di stornellate romane. Il duo Montesano-Pippo Franco funziona abbastanza bene e ha grande conforto dal cast di caratteristi che deve sorreggere il tutto. C'è anche Bombolo in una comparsata – alla sua prima apparizione cinematografica, sembra – che precede il ruolo più interessante di *Il marito in collegio*. Più riuscito, però, e più ricco, il film successivo di Pingitore, *Nerone*». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

⁶⁸ «Girato a ruota di *Remo e Romolo: due figli di una lupa*, è l'ultimo film di Pingitore in collaborazione con Castellacci, e il secondo e ultimo della saga romana. Il cast da urlo vanta il meglio del "Bagaglino" anni '70 e qualche rinforzo illustre come Aldo Fabrizi, Paolo Stoppa, Paola Borboni. Attenzione ai cammei, come quello di un giovanissimo Magalli, di Massimo Dapporto, del povero ultimo marito della Borboni, Bruno Vilar. Grande spreco di tette e di costumi succinti; non siamo ancora ai tempi delle censure televisive, con Maria Grazia Buccella ancora in forma. Da studiare». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

Messalina, Messalina!

L'elemento erotico si rafforza nei titoli come *Messalina, Messalina* (1977) di Bruno Corbucci, pur mantenendo l'immagine tipica dei personaggi della Roma cinematografica. Il film non può prescindere da un modello comico ineludibile che collega la figura di Messalina al sesso, dipingendo l'imperatore Claudio come uno scemo. La pellicola si concentra sulla famosa dissoluta del I secolo d.C., che è sempre alla ricerca di nuovi amanti e giochi erotici. La sua sfrenata ricerca del piacere la porta a congiurare anche contro il marito, l'imperatore Claudio, fino a terminare la sua carriera in un lupanare. *Messalina, Messalina!* è descritta da Fegatelli su *La Repubblica* come una "sagra di parolacce" in cui le espressioni del sottoproletariato dei film di Pasolini sembrano "preghiere di penitenza". La sceneggiatura, tanto "colorita", pare sia nata da un concorso tra bestemmiatori incalliti, con personaggi che sembrano tanti "sor Capanna con licenza di turpiloquio"⁶⁹. Nel contesto di *Messalina, Messalina!*, Corbucci sfrutta le stesse scene e costumi del *Caligola* di Tinto Brass, sebbene senza il consenso del costumista Danilo Donati, in seguito a controversie giudiziarie⁷⁰. Il film è interessante anche per il suo cast, che include un Tomas Milian che anticipa i personaggi che lo consacreranno nel poliziottesco all'italiana, in un aspetto più farsesco. Nonostante il livello di erotismo legato ai temi comici, la pellicola si distingue per un incredibile e sanguinosissimo finale che sfocia in una violentissima orgia di sangue e morte, seguendo gli stilemi di Brass in quel periodo.

Per amore di Poppea

Il mondo del cinema italiano degli anni '70 è dominato dagli ex cabarettisti, come dimostra il film di Mariano Laurenti, *Per amore di Poppea* del 1977. Il cast include nomi noti come Gianfranco D'Angelo e Oreste Lionello, ai quali si aggiungono Toni Ucci e Alvaro Vitali, scoperto da Fellini nel 1973 per *Amarcord*. Questo film è l'ennesimo remake di *O.K. Nerone*, ma rispetto al film di Soldati, che si distingueva per buon gusto e sano divertimento⁷¹, *Per amore di Poppea* è intriso di trivialità, battute da avanspettacolo e barzellette illustrate, supportate da un cattivo gusto che prevale sull'intera pellicola. Nel film, Maria Baxa è la protagonista, e la trama si svolge nella caotica Roma dell'età neroniana, seguendo le vicende di Tizio e Caio. Pur non avendo il successo delle altre produzioni di Laurenti, *Per amore di Poppea* tenta di trasportare lo humour e l'atmosfera che il regista era solito creare nel contesto contemporaneo, ma con scarso successo. Tuttavia, il film si distingue per una visione goliardica della Roma antica, contrapposta al sarcasmo di altri film dell'epoca come quelli di Pingitore e Castellacci. Questo tipo di cinema risulta una sorta di cabaret allungato, dove l'elemento comico si mescola con una buona dose di innocuo sesso, spesso espresso

⁶⁹ In Fegatelli Roberto, *La Repubblica*, 26 ago. 1977 in in Casadio Gianfranco, *I mitici eroi : il cinema peplum nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi 1930-1993*, Longo, Ravenna, 2007, p. 268

⁷⁰ «Notevolissima opera di contaminazione tra i monnezza-movie, le professoresse e il piccolo genere del post-caligola. Non a caso Franco Rossellini, per rifarsi un po' dei soldi spesi, si allea con la Medusa di Luciano Martino e svende i set costruiti da Danilo Donati per il kolossal porno di Brass. Non solo, porta nel film anche due starlette americane, Anneka Di Lorenzo come Messalina e Lory Kay Wagner come Agrippina. Per il resto ci sono dentro tutti i grandi del cinema monnezzaro e scorreggione del tempo, con Tomas Milian come uomo della suburra che parla esattamente come Monnezza, Bombolo come centurione, Vittorio Caprioli come imperatore cornuto, ecc. Il film è un trionfo di parolacce romane, ma ancora molto divertente. Visto al tempo mi stupì soprattutto per le scene porno particolarmente spinte per una produzione comica di questo tipo». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

⁷¹ «Quasi un remake di *OK Nerone* di Mario Soldati. Due soldatucci romani, Tizio e Caio, cioè D'Angelo e Vitali, si travestono da donne e finiscono nel bagno di Poppea. Poi daranno fuoco a Roma. Grande cast della commediaccia dei tempi d'oro. Purtroppo Laurenti non ne ha un gran ricordo. "Credo sia stato l'unico film mio che non è andato bene. Non ha funzionato. Il film tutto sommato è divertente"». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

con donne discinte e culi esposti. *Per amore di Poppea* propone un umorismo semplice e un po' di cattivo gusto, demolendo alcuni elementi tipici del "peplum" come i cristiani, le belve, il palazzo imperiale e la figura caricaturale dell'imperatore. Tutto ciò che già conosciamo viene mostrato in modo esagerato e parodiato.

Le calde notti di Caligola

Le calde notti di Caligola del 1977 è una commedia erotica ambientata nell'antica Roma che, nonostante l'evocazione del nome del crudele imperatore romano, Caligola, non ha nulla a che fare con il celebre film di Tinto Brass. Si tratta piuttosto di una semplice farsa in chiave erotica. Diretto da Roberto Bianchi Montero e scritto da Piero Regnoli, il film ruota attorno a Caligola che, per dimostrare la sua virilità durante una festa pubblica, si rivolge a uno specialista, dato che è impotente. I rimedi, però, si rivelano disastrosi. In un periodo in cui non era ancora uscito il *Caligola* di Tinto Brass, questa pellicola si presenta come una parodia ante litteram, un vero e proprio prodotto di bassa lega che richiama alla memoria l'epoca d'oro di Franchi e Ingrassia. Il film di Montero gioca su pretesti di avanspettacolo da terz'ordine, come la lesbicità di Lesbia e le situazioni comiche con Diogene alla ricerca dell'uomo, che danno vita a prevedibili giochi di parole e gags di gusto particolarmente volgare. Il tutto è reso ancora più discutibile dalla presenza di comparse che difficilmente potrebbero essere scambiate per attori comici. Nonostante il pubblico dissenta, continua a pagare il biglietto per assistere a questo spettacolo⁷². L'erotismo, sempre più esplicito in ogni nuovo film di questo tipo, trova un esempio chiaro in *Le calde notti di Caligola*, dove l'intera narrazione ruota attorno alla vita sessuale dell'imperatore. La pellicola si mantiene sul piano della farsa, perpetuando lo stereotipo del folle imperatore romano come una figura isterica e impotente, incapace di mantenere il suo potere⁷³.

Io, Caligola

Il film *Caligola* è un'opera che esprime appieno l'inclinazione del "peplum" verso l'erotismo, segnando una netta distinzione: dalla grandiosità epica di matrice anglosassone si passa al vero e proprio contenuto pornografico. *Caligola* è una coproduzione tra Italia, Regno Unito e Stati Uniti. Tra i produttori figura il magazine erotico *Penthouse*, mentre la sceneggiatura è scritta dall'autore statunitense Gore Vidal. Il film si distingue per i suoi costumi provocatori e l'intensa carica sessuale, pur mantenendo gli elementi tradizionali del "peplum", come violenza, sesso, la lotta tra il bene e il male, una scenografia imponente e un imperatore folle. La trama inizia con il giovane Caligola chiamato a Capri da Tiberio, che ha abbandonato la politica romana per soddisfare i suoi desideri sessuali più nascosti. A Capri, Caligola diventa il discepolo di Tiberio. Quando ascende al trono, attua gli insegnamenti appresi.

Il film viene rilasciato con il titolo "Riprese dirette da Tinto Brass", e mentre una versione

⁷² In Palazzi Renato, *Esotici, erotici, psicotici : il peggio degli anni Settanta in 120 film*, Cue Press, Imola, 2021

⁷³ «Niente male come Caligola-movie. La storia vede Caligola che, durante la festa di Priapo, deve dimostrare la sua virilità. Commenta il tutto il presentatore Silvius Notus (stra-stracult). Essendo impotente, però, Caligola è un disastro. Così lo curano prima un dottore tedesco ("Obbedisci, è per il tuo pene!"), poi una professoressa di ginnastica, una setta di sacerdotesse sadiche. Intanto entra nella reggia, travestito da donna, il cugino povero dell'imperatore, Tiberio, che viene scoperto e subito sodomizzato da un liberto. Anche la ragazza a cui Tiberio aveva rubato le vesti mentre si lavava nel fiume entra e viene concupita dalla caposchiave Lesbia. Sarà la moglie mignottissima di Tiberio, Livia, a smuovere finalmente i desideri dell'imperatore. Mostrandogli un sedere giunonico che fuoriesce dalle vesti, Caligola ritrova la virilità. Solo che funzionerà solo per i deretani, poco importa se di donne o di uomini. Giovanni Buttafava fa notare la curiosità teorica della prima cura di Caligola. "Le allusioni al voyeurismo distintivo dello spettatore tipico sono precisissime: per ritrovare la virilità perduta, l'eroe delle *Calde notti di Caligola* si sottopone a un esperimento con una maschera che gli rinchiude il volto, restringendo il campo visivo a un unico buco a forma di serratura, attraverso cui l'imperatore vede... uno strip-tease!"). In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

circola con il nome *Gore Vidal's Caligola* negli Stati Uniti e in Italia, includendo diverse scene esplicite, una volta sequestrato il film, viene ripubblicato in una versione rimaneggiata dal titolo *Io, Caligola* solo nel 1984. Nella versione estera, si possono trovare scene hard, tra cui una lunga fellatio, una masturbazione esplicita con fuoriuscita di sperma e altre sequenze non girate da Brass. Tuttavia, nessuna delle due versioni rifletta pienamente la visione iniziale del regista. Nonostante ciò, *Caligola* rimane un film affascinante: un'allegoria cupa del potere, pervasa da un erotismo trasgressivo e da una violenza cruda, ancora più marcata rispetto a *Salon Kitty*. *Salon Kitty*, insieme a *Caligola* e *Action* del 1979, costituisce la trilogia di Brass che critica il potere, ritenuto capace di corrompere l'animo umano e di trasformare le pulsioni naturali in qualcosa di grottesco e innaturale. Il messaggio di Brass, tuttavia, viene oscurato dalla censura, che non riesce a comprendere la portata rivoluzionaria e l'evoluzione espressiva del regista, modificando le sue opere con tagli e divieti. Così come *Salon Kitty*, anche *Caligola* si inserisce in quel fenomeno di "rivoluzione" artistica di un decennio segnato da importanti trasformazioni. Brass stesso ha dichiarato che il sesso nel film non è usato con intenti erotici, ma come una metafora linguistica per raccontare la violenza del potere. Brass crea scene di un erotismo estremo, con orge bizzarre e allucinanti, tra cui la partecipazione di nani, esseri deformi e un uomo su trampoli, oltre alla rappresentazione di una sodomizzazione di un giovane da parte di Caligola. Il tutto è intercalato da violenza e sangue, per costruire un contrasto inquietante tra vitalità erotica e morte. Il film di *Caligola* rappresenta una sorta di ponte tra la poetica d'autore trasgressiva e l'immaginario pornografico che stava iniziando a prendere piede nei circuiti a luci rosse. Ideato e co-sceneggiato da Gore Vidal e girato a Roma tra il 1976 e il 1977, con finanziamenti da parte di Bob Guccione, il produttore di *Penthouse*, *Caligola* viene subito presentato come un'opera dai contenuti fortemente provocatori, sia sessuali che ideologici. Questo suscita una serie di articoli scandalistici che rivelano i dettagli dietro le quinte del film, definito come "il primo film hardcore girato in Italia". Inizialmente sconosciuto da Vidal e bloccato per un lungo periodo a causa di un processo legale contro la produzione, il film riesce a ottenere il via libera dalla censura ministeriale il 19 luglio 1979, dopo essere stato modificato per rimuovere alcune sequenze audaci, come una scena lesbo e una fellatio. Dopo aver superato questo ostacolo legale, il film esce nelle sale di Roma il 10 novembre 1979, riscuotendo un buon successo di pubblico, nonostante le critiche sfavorevoli. Il sequestro del film genera una vivace polemica che coinvolge le commissioni di censura, tra favorevoli e contrari, con il tema della rappresentazione esplicita del sesso che gioca un ruolo decisivo. Negli anni successivi, il cinema d'autore degli anni Ottanta non seguirà più la strada tracciata dal decennio precedente, lasciando la rappresentazione esplicita del sesso a produzioni di genere e, successivamente, a quelle specializzate. Il *Caligola* di Brass rimarrà l'unico film italiano con contenuti hard ad essere completamente condannato, simbolo delle sue trasgressioni inaccettabili.

3.2 La componente pornografica

D'Amato⁷⁴ e Damiano hanno aperto la via al cinema pornografico in Italia e, su questo percorso, si sono presto inseriti molti altri registi, spinti da motivazioni diverse, come la necessità o la curiosità, provenienti dal cinema tradizionale, talvolta con esperienze pregresse nel genere erotico. Il pubblico accolse con favore quelle rappresentazioni sempre più esplicite, quell'erotismo senza filtri⁷⁵. Nonostante il grande successo del genere pornografico, questo iniziò gradualmente a essere confinato ai margini. Con l'avvento dell'hardcore in Italia, si verificò un boom di sale a luci rosse. L'home video non era ancora diffuso, quindi le sale cinematografiche rappresentavano l'unico punto di riferimento per i produttori, in un periodo in cui il cinema riusciva ancora a resistere alla concorrenza della televisione. D'Amato e Damiano, coppia indissolubile del cinema hard, furono i pionieri del porno in Italia.

L'hard italiano esplode, infatti, come “fenomeno” proprio all'inizio del decennio, dopo aver assistito all'invasione, illegale ma tollerata, nei cinema diventati luce rossa di pellicole nordeuropee, americane, francesi. In realtà, già da qualche anno, già all'inizio dei '70, molti registi filmavano scene di sesso spinto, usate poi per rimpolpare film ritenuti troppo soft per essere venduti all'estero, in paesi più tolleranti del nostro. Anche nella distribuzione italiana il fenomeno degli insert, cioè le scene porno girate ad hoc da controfigure, era tanto diffuso quanto “anarchico”, cosicché succedeva che gli spezzoni forti venissero poi consegnati addirittura al proiezionista del cinema, che doveva decidere, a seconda del “clima”, se inserirli oppure cestinarli. Ad ogni modo, proprio per la crescente fame di nudità da parte di chi pagava il biglietto e la parallela tolleranza dimostrata dalle autorità, seppure sequestri e denunce siano stati per diverso tempo all'ordine del giorno, i film rigorosamente vietati ai minori di 18 anni hanno cominciato a circolare “regolarmente”. Si è detto di come la commedia sexy avesse nel suo specifico quello di svelare il corpo ed è quindi sintomatico che il filone cominciasse a perdere la sua stessa ragion d'essere, di fronte al proliferare di film che non avevano bisogno della scena in doccia per spogliare l'attrice.

⁷⁴ Con il suo pseudonimo più celebre tra i tanti adottati nel corso della sua sterminata carriera, Joe D'Amato, Massaccesi è stato il regista “di genere” più prolifico del cinema italiano e, al tempo stesso, uno dei più apprezzati dalla critica per la sua versatilità interpretativa. L'uso di nomi d'arte aveva una duplice funzione: da un lato, incuriosire il pubblico italiano, dall'altro, rendere il prodotto più appetibile per il mercato internazionale. Le sue opere rappresentano un vero e proprio laboratorio cinematografico essenziale, capace però di mantenere un equilibrio tra completezza ed economicità, portando alla realizzazione di oltre duecentocinquanta lungometraggi nell'arco di circa trent'anni. La sua intelligenza emerge chiaramente anche nelle strategie adottate per aggirare la censura, attraverso tecniche originali e soluzioni creative che gli hanno permesso di portare avanti la sua visione cinematografica senza compromessi eccessivi. In *Joe D'Amato* in Giorgi Andrea e Manlio Gomasca, *Unonessunocentomila, Nocturno Book*, numero unico, 1996

⁷⁵ La sudditanza ai generi cinematografici popolari porta Massaccesi a frequenti e forzate citazioni simboliche e narrative per assicurarsi i favori di una audience numerosa e schiava delle mode: «La gente voleva il sesso e noi dovevamo darglielo». In Cocchi Stefano, *Evoluzione storica ed estetica del cinema pornografico: tesi di laurea in Filmologia*, relatore Antonio Costa, A.A. 1999-2000

Sulla scia del *Caligola* di Brass, Bruno Mattei, sotto lo pseudonimo di Vincent Dawn, realizza *Nerone e Poppea* nel 1981⁷⁶. Utilizzando immagini di repertorio tratte da altri film, ma restando relativamente fedele alla storia, Mattei pone l'accento sui particolari più truculenti del periodo neroniano: la supposta bisessualità dell'imperatore, il suo rapporto incestuoso con la madre Agrippina, le orge, le fustigazioni, le torture, i supplizi inflitti ai cristiani, fino ad arrivare alla castrazione di un giovane di cui Nerone si era invaghito. Sebbene *Caligola e Messalina* sia ufficialmente attribuito a Anthony Pass pseudonimo di Antonio Passalia, risulta chiaramente un'opera di Mattei, che aveva già diretto *Nerone e Poppea* con la stessa produzione, la medesima troupe tecnica e parte del cast artistico⁷⁷. Gli attori e le attrici coinvolti, per lo più poco noti, utilizzano quasi tutti nomi d'arte. Entrambi i film si distinguono per scene estremamente violente e sequenze di sesso orgiastico e decadente.

Aristide Massaccesi, con lo pseudonimo di David Hills, propone una sua interpretazione del personaggio di Caligola con *Caligola: la storia mai raccontata* nel 1982. La sua versione dell'epopea erotico-storica, già affrontata da Brass, subisce una sorte simile al precedente film, con pesanti interventi censori che colpiscono alcune sequenze particolarmente trasgressive, pur senza contenuti esplicitamente hard. Tra le scene più controverse, una donna costretta a subire un cavallo sotto lo sguardo perverso dell'imperatore e la brutale impalatura di un uomo. Il film è costellato da massacri, orge e rapporti sessuali in varie combinazioni, mentre il filo conduttore della narrazione è la tormentata e impossibile storia d'amore tra Caligola e una bellissima schiava, resa ancora più morbosa dalla loro parentela. La pellicola si chiude con un finale suggestivo: perseguitato dagli spettri delle sue vittime, Caligola si spegne su una spiaggia desolata dopo aver compiuto un'ultima strage. Tuttavia, la versione distribuita in Italia, pesantemente censurata, risulta frammentaria e priva di una coerenza narrativa⁷⁸.

⁷⁶ «Il modello è quello del *Caligola* brassiano e massaccesiano. C'è il solito repertorio, orge, amore con mamma, torture, la castrazione di un giovane di cui si era innamorato l'imperatore. Girato contemporaneamente a *Caligola* e *Messalina*, firmato da Antonio Passalia, ma diretto in realtà sempre da Mattei». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

⁷⁷ «Non ha una gran fama questo *Caligola*-movie firmato dall'attore italo-francese Antonio Passalia, ma in realtà supervisionato e diretto da Bruno Mattei, che firma invece da solo il suo film gemello per scene e costumi, *Nerone e Poppea*. Mattei riprende anche scene intere da vecchi peplum italiani, il solito cavallo in erezione da *La bestia* di Borowczyk, adattissimo alla storia dell'imperatore pazzo pronto a farlo senatore, ecc. Il regista ricorda di averlo diretto per Passalia assieme a *Nerone e Poppea*: "Li facemmo tutti e due insieme e praticamente a lui serviva firmare uno per avere dei finanziamenti dalla Francia: portò tredici attori che erano tredici delinquenti, presi dai punti più infimi di Parigi, qualcuno di quelli faceva pure il porno». In Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

⁷⁸ «Meno ambizioso e politicizzato di *Caligola* di Brass, Massaccesi prende spunto, largheggiando in fantasia, dalla biografia del celebre e malfamato imperatore romano per confezionare un prodotto che, eliminata ogni ingombrante verosimiglianza storica, si allinea agli stilemi della più pura (e onesta) exploitation. Più disinibito sul versante gore e splatter che non su quello hard (contemplato, peraltro, oltre che nelle edizioni per l'estero, anche in una versione uscita sugli schermi italiani), il *Caligola* massaccesiano si propone come una versione, aggiornata ai nuovi gusti del pubblico, dei vecchi peplum a basso costo degli anni Cinquanta e Sessanta. Nell'edizione più completa conosciuta, le sequenze esplicite sono contestualizzate e amalgamate all'interno del film in maniera così abile da annullare quella fastidiosa sensazione di pretestuosità spesso notata altrove. I circoscritti momenti hard vedono la partecipazione, in una sorta di pornogenerica collettiva, di molti dei protagonisti della prima fase del cinema a luci rosse tricolore». In Grattarola Franco, Napoli Andrea, *Luce rossa : la nascita e le prime fasi del cinema pornografico in Italia : cronaca, registi, attori, film*, Iacobelli, 2014, p. 280

A questo punto, il filone erotico ambientato nell'antica Roma sopravvive solo attraverso una rilettura esplicitamente hard, come dimostra *Messalina Orgasmo imperiale*, film pornografico diretto da Massaccesi con lo pseudonimo di O.J. Clarke. Ultimo film hard di Massaccesi appartenente alla golden age, leggermente superiore rispetto al suo gemello *Una vergine per l'Impero romano*. Pur mantenendo una messinscena statica, si distingue per un supporto narrativo leggermente più strutturato, un cast più numeroso e uno sviluppo meno ripetitivo. Nonostante la bellezza e la professionalità nel settore hard di Nadine Roussial, l'attrice non riesce a conferire al suo personaggio il carisma necessario, rendendo la sua Messalina inevitabilmente anonima e priva di carattere. Pauline Teutscher, invece, conferma anche in questo peplum la sua consueta disponibilità alle scene anali.

Il genere erotico ambientato nell'antica Roma giunge ormai alle sue ultime produzioni, tra cui il softcore *Schiave di Caligola* del 1984, noto anche con il titolo *Roma antica chiave dei sensi*, diretto dallo specialista Lorenzo Onorati con lo pseudonimo di Lawrence Webber.

Onorati, sempre sotto il nome di Webber, firma anche *Flavia* del 1987, conosciuto come *Flavia schiava di Roma*, girato in due versioni: una più soft, destinata al cinema, e un'altra ai limiti dell'hard, distribuita esclusivamente in home video con il titolo *Flavia-Roman luxury*. La storia segue il proconsole Valerio, che si innamora della schiava Flavia durante le sue visite a una casa di piacere dell'antica Roma, scatenando gelosie e conflitti fino alla sua definitiva liberazione.

CONCLUSIONI

La relazione di continuità e, al tempo stesso, di complementarità/opposizione tra pornografia e cultura di massa si manifesta chiaramente già nella semplice, ma significativa, circolazione di trame, storie e riferimenti. Per decenni, e in parte ancora oggi, il cinema e il video a luci rosse hanno attinto quasi interamente i propri schemi narrativi dai generi dominanti, consentendo al pubblico di seguire trame essenziali senza distogliere l'attenzione dall'unico vero interesse: le scene erotiche. Tuttavia, a partire dagli anni Settanta, si è verificato anche il processo inverso: luoghi, stili e personaggi dell'immaginario erotico sono stati sistematicamente ripresi non solo dal cinema, ma anche dalla televisione generalista, un medium apparentemente refrattario all'erotismo⁷⁹.

La progressiva liberalizzazione della pornografia, avvenuta gradualmente nella maggior parte dei paesi coinvolti, ha generato un circolo continuo: ogni nuova rappresentazione resa visibile e legittimata ha abbattuto ulteriori resistenze, alimentando la richiesta di immagini ancora più esplicite. Questo processo ha contribuito a ridefinire il senso comune in materia di comunicazione più di molti altri fenomeni, spesso più studiati, favorendo non solo il rimescolamento dei confini tra lecito e illecito, ma anche la ridefinizione dei limiti tra pubblico e privato, tra mondo adulto e infantile, e perfino tra percezione e azione.

Fino alla seconda metà degli anni Settanta in Italia, caratterizzata da un panorama televisivo anarchico, e fino agli anni Ottanta in molti altri paesi, la televisione è stata il medium più resistente all'ingresso della pornografia, a causa di controlli di vario tipo, inclusi quelli censori, motivati dalla tutela dei minori che, sebbene in calo di legittimità in altri ambiti mediatici, hanno continuato a esercitare un'influenza significativa sul piccolo schermo⁸⁰.

Le videocassette, in particolare, e in misura ancora più marcata Internet, hanno assunto, rispettivamente tra gli anni Ottanta e Novanta e all'inizio del nuovo millennio, il ruolo di punto d'incontro tra una crescente domanda di immagini esplicite, specializzate e spesso al limite della legalità, e la necessità di mantenere una certa riservatezza. Proprio per questo motivo, il consumo di pornografia è diventato, in tutto l'Occidente, la vera killer application prima per l'home video e poi per il web, continuando tuttora a rappresentare, in un mercato peculiare come quello di Internet, caratterizzato da uno squilibrio tra l'ampiezza del pubblico e le effettive capacità di spesa, uno dei settori economicamente più redditizi.

⁷⁹ La massiccia espansione del pubblico televisivo con la liberalizzazione del mercato privato alla fine degli anni Settanta spostò il focus della censura sul piccolo schermo. La proliferazione di canali televisivi privati che trasmettevano materiale pornografico, visibile da spettatori di qualsiasi età e in qualsiasi momento della giornata, ridimensionò radicalmente i pericoli percepiti del cinema come luogo di intrattenimento pubblico di massa. In Bondanella Peter, *The italian cinema book*, London, Palgrave Macmillan, 2014

⁸⁰ L'hard-core passa in televisione sicuramente tra il 1977 e il 1985. Lo sappiamo in ragione di due inchieste giudiziarie. La prima, condotta nel 1977 da Nicola Cerrato sui film mandati in onda dalle televisioni private lombarde. La seconda è guidata nel luglio 1985 da Antonio Fariello, che avvia una perquisizione nella sede di una TV privata dell'hinterland milanese, che da qualche tempo irradiava, sottobanco, filmetti hard-core. In Subini Tomaso, *La via italiana alla pornografia: cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Firenze, Le Monnier Università, 2021

BIBLIOGRAFIA

- Avondola Carlo, *Corpi in vendita*, in *Segnocinema*, v. XXIII, n. 124, nov.-dic. 2003.
- Bayman Louis, Rigoletto Sergio, *Popular Italian cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Bernardi Sandro, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2004.
- Bisoni Claudio, *Gli anni affollati, la cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Roma, Carocci, 2009.
- Bondanella Peter, *The italian cinema book*, London, Palgrave Macmillan, 2014.
- Brunetta Gian Piero, *Dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1993*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- Buttasi Vanni, D'Agostino Patrizia, *Dizionario del cinema hard*, Gremese, Roma, 2000.
- Cocchi Stefano, *Evoluzione storica ed estetica del cinema pornografico: tesi di laurea in Filmologia*, relatore Antonio Costa, A.A. 1999-2000.
- Cosulich Callisto, *La scalata al sesso*, Genova, Immordino, 1969.
- Della Casa Steve, *Il mitologico peplum*, in Salizzato Claver, *Prima della rivoluzione*, Marsilio, Venezia, 1989.
- Della Casa Steve, *L'estetica povera del peplum*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1960-1964*, vol. X, Venezia, Marsilio, 2001.
- Della Casa Steve, Giusti Marco, *Il grande libro di Ercole: il cinema mitologico in Italia*, Sabinae, Roma, 2013.
- Di Chiara Francesco, *Peplum: il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Roma, Donzelli, Centro Sperimentale di Cinematografia Cineteca Nazionale, 2016.
- Dyer Richard, *White: Essays on Race and Culture*, London-New York, Routledge, luglio 1997.
- Fegatelli Roberto, *La Repubblica*, 26 ago. 1977 in Casadio Gianfranco, *I mitici eroi : il cinema peplum nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi 1930-1993*, Longo, Ravenna, 2007.
- Fofi Goffredo, *Maciste sugli schermi*, in Rondolino Gianni (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*, numero 1, vol. II, *Tutti i film dal 1945 al 1965*, Giulio Bolaffi, Torino, 1979.
- Garofalo Marcello, *Le guerriere dal seno nudo*, *Segnocinema*, Vol. XVI, Fasc. 79, maggio-giugno 1996.
- Giordano Michele, Pulici Davide (a cura di), *Dossier Nocturno*, n. 33, *La forza del mito: dei ed eroi del cinema peplum italiano*, Milano, Nocturno Edizioni, apr. 2005.
- Giorgi Andrea e Manlio Gomasasca, *Unonessunocentomila*, *Nocturno Book*, numero unico, 1996.
- Giusti Marco, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004.
- Giusti Marco, *Dizionario STRACULT della Commedia Sexy*, Milano, Bloodbuster, 2019.

- Grattarola Franco, Napoli Andrea, *Luce rossa : la nascita e le prime fasi del cinema pornografico in Italia : cronaca, registi, attori, film*, Iacobelli, 2014.
- Günsberg Maggie, *Italian Cinema. Gender and Genre*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Kezich Tullio, *Panorama*, 18 sett. 1969 in Casadio Gianfranco, *I mitici eroi : il cinema peplum nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi 1930-1993*, Longo, Ravenna, 2007.
- Landrini Gabriele, Maina Giovanna, Zecca Federico, *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano n. 18, 2022.
- Lapeña Marchena Oscar, *Guida al cinema peplum : Ercole, Ursus, Sansone e Maciste alla conquista di Atlantide*, Profondo Rosso, Roma, 2009.
- Manzoli Giacomo, *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012.
- Ortoleva Peppino, *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Palazzi Renato, *Esotici, erotici, psicotici: il peggio degli anni Settanta in 120 film*, Cue Press, Imola, 2021.
- *Revue du Cinéma: la image et son*, 1972, n. 260
- Spinazzola Vittorio, *Ercole alla conquista degli schermi*, in *Film 1963. Il cinema è diventato maggiorenne*, Feltrinelli, Milano, 1963.
- Subini Tomaso, *La via italiana alla pornografia: cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Firenze, Le Monnier Università, 2021.
- Taddei Nazareno, *Schedario cinematografico. Enciclopedia a schede antologico-monografica del cinema degli anni '70*, EDAV, gennaio 1962.

FILMOGRAFIA

- *Le Amazzoni - Donne d'amore e di guerra* (Alfonso Brescia, 1973)
- *L'amore attraverso i secoli, episodio Notti romane* (Mauro Bolognini, 1967)
- *Per amore di Poppea* (Mariano Laurenti, 1977)
- *L'asino d'oro: processo per fatti strani contro Lucius Apuleius cittadino romano* (Sergio Spina, 1970)
- *Le calde notti di Poppea* (Guido Malatesta, 1969)
- *Le calde notti di Caligola* (Roberto Bianchi Montero, 1977)
- *Caligola/Io, Caligola* (Tinto Brass, 1979)
- *Caligola e Messalina* (Bruno Mattei e Antonio Passalia, 1982)
- *Caligola - Follia del potere* (Joe D'Amato, 1997)
- *Caligola - La storia mai raccontata* (Joe D'Amato, 1982)
- *Cassiodoro il più duro del pretorio* (Oreste Coltelacci, 1975)
- *Diario di una vergine romana/Livia, una vergine per l'impero* (Joe D'Amato, 1973)
- *Elena sì... ma di Troia* (Alfonso Brescia, 1973)
- *Flavia schiava di Roma* (Lorenzo Onorati, 1987)
- *Fellini Satyricon* (Federico Fellini, 1969)
- *Le guerriere dal seno nudo* (Terrence Young, 1973)
- *Messalina, Messalina!* (Bruno Corbucci, 1977)
- *Messalina orgasmo imperiale* (Joe D'Amato, 1983)
- *Nerone* (Mario Castellacci e Pier Francesco Pingitore, 1977)
- *Nerone e Poppea* (Bruno Mattei e Antonio Passalia, 1982)
- *Poppea... una prostituta al servizio dell'impero* (Alfonso Brescia, 1972)
- *Remo e Romolo – Storia di due figli di una lupa* (Mario Castellacci e Pier Francesco Pingitore, 1976)
- *Il ritorno del gladiatore più forte del mondo* (Bitto Albertini, 1971)
- *La rivolta delle gladiatrici* (Joe D'Amato, 1974)
- *Roma. L'antica chiave dei sensi* (Lorenzo Onorati, 1984)
- *Satiriconissimo* (Mariano Laurenti, 1970)
- *Satyricon* (Gian Luigi Polidoro, 1969)
- *I sette magnifici gladiatori* (Bruno Mattei e Claudio Fragasso, 1983)
- *Sogni erotici di Cleopatra* (Rino Di Silvestro, 1985)

- *Superuomini, superdonne, superbotte* (Alfonso Brescia, 1974)