

Australia \$ A. 3.40 Canada \$ 3.75 Danimarca D. Kr. 24.50 Francia F. 15 Germania DM 11 Inghilterra Lgs 1 p 50 Iran Rials 400  
Libano P.L. 7 Lussemburgo Frs. 130 Monaco Principato F. 15 Olanda Hfl. 8 Svizzera Frs. 10 USA \$ 2.75

EDIZIONE ITALIANA

MAGGIO 1976 • LIRE 1500

# PLAYBOY

IN "OMAGGIO"

MARIA

ROSARIA

OMAGGIO

(NUDA)!



# FRA NOI



COSTANTINI



PIERLEONE



BLASETTI



FRONTONI

**MAGGIO IN OMAGGIO:** Maria Rosaria Omaggio. Il gioco di parole può non fare ridere, ma è sicuramente azzeccato: perché sicuramente azzeccato è il servizio fotografico che il nostro funambolico Angelo Frontoni ha realizzato a Madrid (l'intervista è di Pierleone) alla ex-valletta di Canzonissima. Con un omaggio del genere, questo numero di **PLAYBOY** italiano dovrebbe andarvi subito a genio. Ma sfogliamo insieme. Cominciamo con la candida conversazione che Costanzo Costantini ha avuto con la figlia di Hugh Hefner, « crede » dell'impero di Chicago. Passando alle inchieste, spicca subito quella condotta da Nicoletta Roberto, che fa la storia del sesso nel cinema. Segue l'indagine che Congiu ha fatto nel mondo umoristico italiano: lui con penna, Francesconi con pennarello: s'arriva alla conclusione che mai, come nel '76, c'è tanta sete di satira. Nel Tempo Libero Carlo Massimo Asnaghi propone « I manifestini di Carlo Max ». Un jolly: Renato Gorgoni, con una carrellata inedita sulla vita sentimentale-erotica del grande pacifista Bertrand Russell. Ci sono poi i viaggi e lo sport. Per i viaggi, Rossana Armani e Raffaele Garinei propongono una « vacanza alla Sandokan » nei Club Méditerranée delle isole Réunion e Mauritius; per lo sport Mario Nodari ha fotografato in aria i « piùpazzi » di neve (sci acrobatico). E finiamo con i nudi: quello del « mostro » cinematografico Milena Vukotich (fotografo Frontoni, biografo d'eccezione Alessandro Blasetti); quello di Marina Giordana, sorella di Andrea (immortalata da Oliviero); quello di Erika Blanc (firmato Pascuttini); ed infine quello di Scilla Gabel (Samugheo).



GARINEI



SAMUGHEO



ARMANI



FRANCESCO



ROBERTO



OLIVIERO



PASCUTTINI



GORGONI



NODARI



CONGIU



ASNAGHI

# L'ultima volta che avete fatto l'amore "lei" era veramente soddisfatta? Se non ne siete completamente certi c'è qualcosa che dovete sapere per la prossima volta.

## L'orgasmo è uguale per tutti?

Numerose indagini condotte sulla vita sessuale della coppia concordano sul fatto che solo una minoranza di donne raggiungono l'orgasmo durante l'atto amoroso. Il principale motivo di questa delusione risiede nell'eiaculazione prematura del partner dovuta alla maggiore rapidità con la quale l'uomo raggiunge il piacere. Da qui, peraltro, nascerebbe da parte della donna un progressivo disinteresse per il rapporto con il proprio compagno.

## Un problema dei nostri tempi

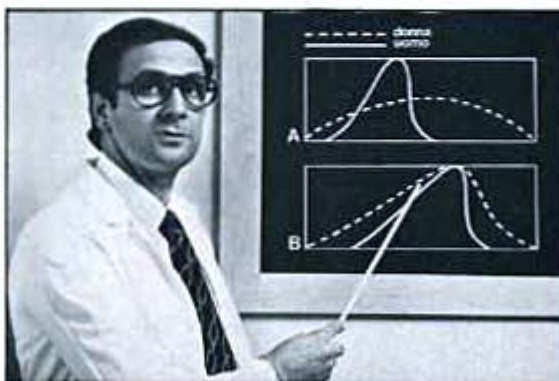
Non è però l'egoismo dell'uomo che impedisce a questo di occuparsi come dovrebbe di «Lei». L'eiaculazione precoce, un fenomeno purtroppo assai diffuso, non dipende infatti direttamente dall'interessato o dalla sua «potenza sessuale», ma è il frutto di un momento continuo cui la vita stressante di oggi ci condanna.

## R3 Long Act ritardante per un rapporto più armonioso

La tecnica ha finalmente risolto questo problema con R3 Long Act ritardante, un particolare profilattico che ritarda l'eiaculazione mettendo la coppia in grado di godere a lungo il rapporto intimo e concluderlo con soddisfazione. R3 Long Act unisce infatti ai vantaggi dell'estrema sensibilità e sicurezza l'azione ritardante dovuta alla speciale sostanza con cui è trattato. R3 Long Act ritardante mette l'uomo in grado di armonizzare il suo grado di eccitazione con quello della compagna così da dare al rapporto intimo la pienezza e la intensità essenziali all'armonia della coppia.

## R3 Sex per la coppia felice

Sempre per la maggior armonia tra i partners la Rimbacher produce R3 Sex. Questo in virtù della sua maggiore aderenza dovuta al lattice



Le statistiche rivelano come sia assai frequente, nel rapporto sessuale, l'anticipazione del piacere maschile rispetto a quello femminile. Quest'ultimo rimane così irrimediabilmente a mezza strada (grafico A). I tempi ideali di un rapporto sono invece quelli sintetizzati nel grafico B: il punto più alto del piacere maschile coincide con il culmine del piacere femminile.

quell'orgasmo e della sua particolare lubrificazione, provoca nella donna una reazione sollecita e clamorosa, attivando nello stesso tempo la potenza maschile.

Provate senza rischio

## Provate senza rischio

Per meglio conoscere i vantaggi offerti da R3 Long Act ritardante e R3 Sex è ora disponibile una confezione prova contenente 16 pezzi di R3 Long Act ritardante e 8 pezzi di R3 Sex. Approfittate subito di questa occasione: riceverete la confezione prova in forma assolutamente anonima e riservata, o se lo preferite Vi verrà inviata in fermo posta (in questo caso il pagamento sarà anticipato). Inoltre, nel caso in cui non siate soddisfatti verrete rimborsati ritornando non oltre 10 gg. la confezione anche mancante di qualche pezzo, alla: INTER-

FORCE s.r.l. - Via Baiamonti, 4  
ROMA.



**R3** Scoprite le nuove  
frontiere del sesso  
ANCHE NELLE MIGLIORI FARMACIE

## BUONO D'ORDINE PRIVILEGIATO (prova per 10 giorni senza impegno)

da ritagliare e spedire a: INTERFORCE s.r.l. - Via Baiamonti, 4 - 00195 ROMA

Inviatemi subito N° ..... COMBINAZIONI R3 contenenti 16 PEZZI di LONG ACT RITARDANTE e 8 PEZZI di SEX a sole L. 9.900 (novemilanovecento) cad. comprese tutte le spese di spedizione.

Sceglie le seguenti condizioni: (segnare con una X la casella interessata)

Pago anticipatamente ed allego quindi assegno bancario o ricevuta di versamento di vaglia postale.

Preferisco pagare direttamente al postino alla consegna del pacco in contrassegno.

**ATTENZIONE:** resta inteso che, se non sarò completamente soddisfatto, Vi rispedirò entro 10 GIORNI la combinazione anche mancante di qualche pezzo e sarò da Voi completamente rimborsato.

Cognome ..... Nome .....

Via ..... Fermo Posta .....

CAP ..... Città .....

Data ..... Firma .....

Data di nascita ..... Professione ..... (facoltativi)

## PLAYBOY

HUGH M. HEFNER  
editor and publisher

ARTHUR KRETCHMER editorial director

ARTHUR PAUL art director

GARY COLE photography editor

DONALD STEWART

european editorial representative

GERRIT HUIG quality control consultant

EDIZIONE ITALIANA

RIZZOLI EDITORE

PAOLO MOSCA direttore responsabile

## REDAZIONE

LODOVICO BESOZZI caporedattore; ROSANNA SORANI caposervizio; ROSANNA ARMANI, ALDO CONGIU, RAFFAELE GABINELLI, ELSA PONTIGGIA, EMANUELA TESTORI, ETTORE VINCENTI redattori; GIULIA MASSARI capo della redazione di Roma.

## GRAFICI

CARLO RIZZI art director; FRANCO LAVEZZARI, GIUSEPPE VACCHER grafici impaginatori.

## SEGRETERIE

GIOVANNA FAI TETTAMANZI calendarista; TINA BONATO, KATHERINE MORGAN, ORIETTA PONTANI segretarie di redazione; PAOLA CASALINI segretaria della redazione di Roma.

## SERVIZI GENERALI

NICOLA BOVOLI amministratore editoriale; LUIGI LONGA affari generali.

## COLLABORATORI

CARLO MASSIMO ASNAGHI, ALESSANDRO BLASSETTI, CAMILLO BRAMBILLA, COSTANZO COSTANTINI, OLGHINA DE ROBIANT, GIAN MARIA DOSSENA, MASSIMO FINI, GAIO FRATINI, GIANCARLO FUSCO, GUIDO GERONA, ROBERTO GERVASO, RENATO GORGONI, A. I. LUZZINI, CESARE PIERLEONI, MAURIZIO POLVERINI, NICOLETTA ROBERTO, PIERO VIVARELLI.

## FOTOGRAFIE

JEAN-BERNARD AEGERTER, MARIO CASILLI, ANGELO FRONTONI (copertina; modella: Maria Rosaria Omaggio), DWIGHT HOOKER, TOM MOSCA, MARIO NODARI, BRUNO OLIVIERO, PIERO PASQUOTTI, MICHEL ROI, CHIARA SAMUGHEO.

## ILLUSTRAZIONI

CARLO MASSIMO ASNAGHI, JUAN BALLESTA, LUCIANO DINELLI, LUCIANO FRANCESCONI, LIBERO GOZZINI, GIUSEPPE LAGANÀ.

PLAYBOY Maggio 1976, Anno V, Numero 5. E una pubblicazione mensile della Rizzoli Editore, via Civitavecchia 102, 20192 Milano, telef. (02)25.88; telex Milano 33119 Rizzolini. Ufficio di Roma: via Vittorio Veneto 108, 00187 Roma, telef. (06)482.130, 471.260; telex Roma 68254 Rizzoli. Ufficio di Parigi: 82-90 Champs Elysées, telef. (00331)256.2745, 256.2750; telex Paris 65903 Rizzolpa. Ufficio di New York: 712 Fifth Avenue, New York City (New York) 10019, telef. (212) 245.0400; telex 422211 Rizzoli e 420805 Rizz UI. PLAYBOY USA: Playboy Bldg., 919 North Michigan Avenue, Chicago (Illinois) 60611, telefono (312) PL 1-8000. Uffici Pubblicità Rizzoli a: Amburgo, Amsterdam, Anversa, Bologna, Firenze, Genova, Ginevra, Johannesburg, Londra, Milano, Napoli, New York, Padova, Palermo, Parigi, Porto, Roma, Tokyo, Torino, Toronto, Udine, Venezia, Zurigo (per i relativi indirizzi vedasi a pagina 2). Registrazione n. 254 (30.6.'72) Tribunale Milano. Stampa: Stabilimento Rizzoli Milano.

© 1976 RIZZOLI EDITORE SpA

# IL PRIMO NUDO



a cura di **NICOLETTA ROBERTO**

*con questi fotogrammi leggendari di sofia loren (censurati per gli schermi italiani) diamo il via a un'inchiesta a puntate sul nudo nel nostro cinema, ci aiuteranno registi, attori, critici, produttori*

# NON SI SCORDA PIÙ



Sofia Loren in tre storici fotogrammi dal film «La tratta delle bianche» e qui sopra, foto a sinistra, in «Due notti con Cleopatra»



QUESTA BREVE STORIA del nudo nel cinema italiano vuol essere anche un pretesto per mettere in luce i profondi mutamenti del nostro costume e della nostra morale negli ultimi cinquanta anni. Perché proprio il nudo, come filo conduttore? Perché le fattezze, le nudità dell'uomo e della donna sono sempre state l'immagine fondamentale di ogni forma d'arte, quindi anche del cinema; ma

soprattutto perché il nudo, nel suo negarsi e concedersi all'occhio del popolo attraverso i secoli, è stato termometro sensibilissimo ai mutamenti sociali e politici ed ai condizionamenti religiosi di ogni civiltà, di ogni periodo storico, dal paganesimo ai giorni nostri.

Oggi viviamo in un'epoca di sessuocrazia, il sesso è diventato una delle componenti essenziali della nostra vita

quotidiana: in pochi anni c'è stato un tale « terremoto erotico » che perfino quelle parti del corpo che ci avevano insegnato a considerare « pudenda » hanno perso gran parte del loro fascino sessuale: un capezzolo che si erge dalla stoffa di una camicetta passa inosservato anche se appartiene a una segretaria d'azienda; le gonne, ascese rapidamente all'inguine, dopo averlo privato del suo significato voyeuristico di cosa calda e nascosta, lo hanno « snobbato » per riprendere la marcia verso la cavaglia. La figura della donna nuda, che anni fa ci veniva offerta sottobanco, oggi serve pressappoco a tutto: per invogliarti a leggere una pubblicazione medica, a comprare una macchina, a bere un'aranciata. Insomma, il nudo impazza attraverso tutti i mass-media, cinema compreso, indicando una apparente sintomatologia di libertà sociale, politica, religiosa.

Solo apparenze: alla teoria attuale del neopaganesimo, che auspica l'eroticismo come fonte di gioia dionisiaca, e a quella freudiana, che ne fa strumento di conoscenza, di indagine, di pace, si contrappone la teoria antica del peccato, oscura ombra cattolica che avvolge il sesso da secoli, esaltandone il fascino « proibito ».

Da queste opposte teorie sono emerse due tendenze fondamentali e contraddittorie del nostro tempo: « liberazione » e « mercificazione ». La prima, nel tentativo di separare i due concetti peccato-erotismo, compie un'azione liberatoria nei confronti del nudo; la seconda tendenza, parassita della prima, vive sfruttandone gli scopi eversivi per i fini consumistici del sistema, continuando a far leva sul peccato.

Anche il cinema italiano si è trovato a seguire i binari distinti e paralleli di queste due tendenze, creando una singolare convivenza tra nudi di film d'arte e nudi « di cassetta ».

Nella nostra carrellata sul cinema italiano ci occuperemo in prevalenza del nudo nei film d'autore, ma non trascureremo di considerare l'importanza del « cinema sexy » commerciale per la grande influenza esercitata sui mutamenti della morale italiana in questi ultimissimi anni.

I primi seni nudi del cinema italiano (il seno è un simbolo sessuale tanto più erotico quanto più lo si avverte come impasto di mammismo e femminilità, prima concesso e poi proibito, prima sacro e poi profano) fecero capolino nel 1918, alcuni anni prima dell'avvento della censura fascista, in quei grandiosi film muti che rievocavano, attraverso ricostruzioni del costume romano e bizantino, i tempi della decadenza, dello splendore, delle orge: grandi messinscene, queste, che si vendevano a scatola chiusa anche all'estero con dentro le orge di Teodora, le smanie di Cleopatra e le poppe nude delle « dive » di allora (la Bertini, la De Liguoro) che resero famosi i seni italiani nel mondo.

Nei primi anni del fascismo il cinema si rifugiò in una psicologia più intima, nella commediola sentimentale di prudente sessualità ambientata generalmente in Ungheria: infatti, a quanto dicono, durante il fascismo « in Italia non si peccava »! Solo a Budapest, simbolica alcova del tempo, trovavi il letto, il profumo, il sesso delle vestaglie di seta. Unica alternativa alla commedia ungherese, piena di intrighi sentimentali all'acqua di rose, nacque il tema eroico, esaltazione dell'uomo-onesto-che-combatte-e-lavora, nelle proposte luminose di film come *Luciano Serra pilota*. In questa esaltazione della borghesia fascista, attenta solo a problemi di patria, razza e impero, il nudo cinematografico non ebbe motivo di esistere; mammelle e glutei, seguendo i dettami della moda, soffocarono tra camicie nere e pudiche gonne a mezzo polpaccio.

Eppure in pieno fascismo e proprio negli anni della guerra il nudo segnò il primo passo della sua lenta escalation con due episodi significativi: le due maggiori « dive » dell'epoca, la Calamai e la Duranti, esibirono i loro seni cinematografici all'incredulo pubblico in orpice. Clara Calamai si fece denudare da Amedeo Nazzari nella scena madre della *Cena delle beffe* (...e chi non se lo ricorda, « peste lo colga »?). Doris Duranti, per non essere da meno, apparve a poppe spiegate in *Carmela*, un film di Flavio Calzavara tratto da un'innocente novella di De Amicis. Ne nacque una vera e propria battaglia a « colpi di tette », ben poco edificante nel clima severo che i conservatori dell'« idea fascista » tentavano invano di accreditare.

C'è da chiedersi come queste fugaci apparizioni di capezzolo siano potute passare indenni attraverso la censura fascista: Callisto Cosulich, che ha fatto un'analisi socio-politica del cinema di regime, definisce questi episodi « un omaggio più che altro sporadico al divismo delle intoccabili Calamai e Duranti, legato da uno stretto cordone ombelicale con lo stesso divismo gerarchico ». Le cronache ufficiose dell'epoca, infatti, tramandano, con ricostruzioni di andirivieni sospetti da questa o quella « giovanottiera » (traduzione fascista da « garçonnière »), il segreto di connubi tra dive e gerarchi.

Qualcuno racconta ancora, con dovizia di particolari, del sodalizio tra Doris Duranti e Alessandro Pavolini, « appena turbato », ironizza Cosulich, « dalla boccecchia intrusione del giovane Andrea Checchi », scoperto nella garçonnière della diva in costume adamitico e atteggiamenti inequivocabili.

Caduta, con il regime, anche la censura fascista, il nuovo cinema si immise su un binario di preciso rigore morale, deludendo le aspettative di quelli che avrebbero voluto vedere nel dopoguerra il rilassamento dei freni inibitori. Il neorealismo rinnegò il cinema del ventennio e

la sua meccanica, dimenticando perfino l'esistenza di Cinecittà, « l'amante grassa del fascismo », portando la macchina da presa nella strada e servendosi di attori occasionali, non a caso presi tra la gente del popolo. Fu una proposta culturale, ma anche una precisa politica di rifiuto del divismo.

In questa fase di crudele analisi della nostra situazione, in cui il cinema finiva per essere documento-verità, le nudità gioiose sparirono per dare il posto a quelle drammatiche: quei pochi lembi di pelle umana che sorgevano dalle squallide sottovesti delle puttane pentite non contenevano alcun tipo di messaggio erotico, almeno negli intenti dei registi. Alberto Lattuada ricorda con rinnovato stupore l'inatteso fremito del pubblico di fronte al contrasto della mano del negro sulla bianca coscia della « signorina » durante un abbraccio più che pudico in un suo film del '46 ambientato a Tombolo: *Senza pietà*.

Presto, alla formula neorealista che faceva film « sul popolo » si associò quella più evasiva del filone « per il popolo », due aspetti simili negli intenti, ma assolutamente antitetici come messaggio cinematografico: per il popolo italiano del dopoguerra, affamato di spaghetti e canzoni, nascono pellicole di netta impronta provincialistica che fanno leva sulla commedia piccolo-borghese o sul fattore musicale. Titoli: *'O sole mio*, *Addio mia bella Napoli*, *Torna a Surriento*.

È bene ricordare questo tipo di cinema e il suo messaggio che, « riabilitando » la corporeità femminile nel suo significato estetico ed edonistico, prepara la strada all'epoca delle « maggiorate fisiche ». La prima indimenticabile « bbona » del cinema italiano nacque verso la fine degli anni Quaranta con il film *Riso amaro*. Pochi riescono a riconoscere nell'asciutta e altera moglie del produttore De Laurentiis la Silvana Mangano di quel tempo, scelta dal regista De Santis a un concorso di bellezza per il ruolo della mondina Silvana: corpo prorompente e mentalità paesana turbata dai primi fumetti, il personaggio femminile di *Riso amaro* interpreta in modo originale e vigoroso i traumi delle campagne italiane dopo il 1945, nell'incontro brusco con l'« american way of life ».

De Santis colse l'occasione per mettere in evidenza in questa cornice drammatica la sensualità sanguigna della Mangano durante un provvidenziale « assolo » di boogie-woogie, circuyendo con la macchina da presa la protagonista e godendone i contorcimenti. Tutti ricordano la scena risolutiva, piuttosto « forte » per l'epoca, lo stupro di Silvana sotto la pioggia, dopo essere stata frustata a lungo dal bandito (Gassman), che l'ingenua mondina si era illusa di tenere in scacco.

Scene di nudo vere e proprie per l'epoca erano impossibili: ma la coscia della Mangano, evidenziata dai corti calzonni

da mondina e dalle calze fino a sopra il ginocchio, rimase un'immagine simbolica incancellabile. In quello stesso periodo anche la censura cinematografica, pilotata dal momento politico che invitava all'evasione, cominciò a diventare pian piano più permissiva, almeno in fatto di cosce: i governi democristiani erano più propensi a concedere una certa libertà sessuale che non la piena libertà politica del cinema, sostenendo che « la pericolosità morale di un film non va valutata solo per la presenza o meno di qualche gamba scoperta ».

Questa non era che la difesa d'ufficio, sia pure indiretta, dalle nostre « maggiorate fisiche » ai loro esordi, le quali con la loro sessualità controllata dovevano favorire l'incontro fra Cinecittà e Hollywood, adeguandosi alla permissività, ma anche ai limiti di decenza che i produttori americani si erano autoimposti con il Codice Hayes.

Il sesso fu il complice essenziale di questo nuovo invito all'evasione: l'esibizione delle gambe e dei seni femminili straripanti dai neri pagliaccetti (come quello di Silvana Pampanini, che manifestò per prima una sessualità quasi voluta) fu un chiaro invito al sogno erotico, antidoto agli antichi vezzi sentimentali e alle nuove prese di posizione politiche.

Via libera, dunque, alle belle « ciacione » italiane. La vera e propria « maggiorata » nacque all'inizio del '50 come immagine di una reazione nazionale alle pin-up hollywoodiane, e fu la Lollo: Gina Lollobrigida.

Sullo sfondo di un « falso rustico » (come definì Spinazzola la serie dei *Pane, amore e...*), la Lollo rappresentò il benessere, la salute prosperosa, la sessualità evidente e prepotente, ma mai perversa: una sessualità casalinga, estranea ai turbamenti drammatici della carne. Ecco dunque la « vamp » all'italiana, una ragazza ingenua che attenua la vistosità delle forme con il candore disarmante del sorriso: questo fu Gina per gli italiani. Ricorda Spinazzola: « Lo spettatore si lucidava gli occhi con gli stracci sapientemente sdrucciti sui mitici seni della "bersagliera" ».

Nel pieno esercizio dei suoi poteri, la povera ma bellissima reginotta di paese reggeva in quegli anni una piccola grande corte di sudditi d'amore, maestra nel tener fronte a tutti nonostante le concessioni voyeuristiche del suo corpo sodo. Ognuno si inchinò al suo fascino, ma nessuno ne fu vittima: nel regno della « bersagliera » non c'è posto per le morbosità, ma per il sano, « mammista » godimento dell'occhio, mitigato da un alone di onestà e buon senso.

Dopo la « bersagliera » nacque la sua più pericolosa rivale, la « pizzaiola » Sofia Loren. Gli esordi dell'attrice avvennero intorno al '53-54 con delle parti non troppo rilevanti, ma comunque degne dell'attenzione del pubblico, in film co-

me *Era lui, sì, sì, La tratta delle bianche, Africa sotto i mari, Due notti con Cleopatra*.

A quest'ultimo film, che vide Sofia Loren accanto ad Alberto Sordi, appartengono alcune scene ardite, tra cui quella di un bagno senza costume. Cosa riuscirono a vedere del bel corpo della Loren gli italiani non lo so. So soltanto che i francesi, nell'edizione « per l'estero » del film, videro due enormi, bellissime tette nude. E le videro anche quegli italiani che si trovavano a Parigi per lavoro o in viaggio di piacere. Merita di essere ricordato un episodio che appartiene allo stesso periodo: erano quelli gli anni in cui la Lollobrigida dichiarava con compunzione (ma senza esser troppo creduta) di essersi fatta sostituire da una controfigura nelle immagini più compromettenti nel film *Le belle della notte*, con l'indimenticabile Gérard Philipe. Molti ricordano inoltre il gran chiasso che fece per la pubblicazione su una rivista di cinema di una sua foto vagamente osée. La pudica Lollo rifiutò infine, mostrandosi vivamente scandalizzata, di interpretare *La signora senza camelie* di Michelangelo Antonioni, accusando pubblicamente il regista di « attentare alla dignità delle attrici italiane ».

La Loren, invece, il cui personaggio era fatto dello stesso impasto di sessualità e innocenza della rivale, seppe sottolineare con furbizia tutta popolana il suo erotismo casereccio, concedendogli un certo margine di impudicizia. Pur guardandosi di aderire alla tipologia della « vamp », Sofia giocò con disinvoltura la carta della provocazione sessuale, sfruttando in parte la sua diversa e più appariscente corporeità. Un critico si sentì in dovere di definirla « uno sviluppo intensivo delle proporzioni della Lollo ». Sofia era infatti « più alta, più volgare ed esplosiva; la bocca e il seno più grandi, gli occhi più aperti ».

La battaglia tra la Lollo e la Loren fu negli anni Cinquanta argomento di conversazione di salotti e borgate: « Chi preferisci, Gina o Sofia? ».

Gina e Sofia restano dunque i più solidi e genuini prodotti divistici nati dal neorealismo rosa; le tante stelle e stelline che le seguirono, sprovviste di una personalità ben individuata, non fecero altro che ripetere, con alcune varianti, le caratteristiche dei due fortunati archetipi.

Dal 1955 al 1965, altro « paesaggio »: i quadri divistici italiani si chiusero per far posto alle più audaci femmine del cinema straniero; lo stesso cinema nostrano entrò in una crisi di linguaggio destinata a protrarsi fino alle soglie del decennio successivo: i « favolosi » anni 60. E qui diamo la parola a due tra i maggiori protagonisti di quell'intenso periodo cinematografico: Alberto Lattuada (considerato da molti critici stranieri il più vivace, il meno complessato dei registi italiani, nonché definito in Francia, la patria dell'ero-

tismo, « il cineasta della sessualità ») e Luciano Salce che con la sua satira di costume ha occupato un posto di assoluto rilievo nel panorama della produzione italiana degli anni '60.

« Lattuada, lei si è servito spesso del personaggio femminile per definire un momento storico o per condurre un'indagine psicologica o di costume e ha "spogliato" psicologicamente e materialmente molti tipi di donna. In trent'anni di lavoro, quali sono state le sue avventure e disavventure con il nudo, l'eroticismo, la censura? ».

« Una delle prime operazioni in questo senso, che scandalizzò il pubblico (e gli amici) del dopoguerra, fu la situazione erotica in cui coinvolti mia moglie, Carla Del Poggio. Pensai: dopo *Maddalena zero in condotta* è il momento di darle una chance per provare le sue qualità drammatiche. Spezzando incrostazioni borghesi, la scaraventai a Tombolo, tra le braccia del negro del mio film *Senza pietà*.

« Abbandonato poi il neorealismo come analisi dei capovolgimenti sociali, si cominciò ad analizzare la vita di tutti i giorni, e in essa ecco entrare di colpo il sesso. E allora si spoglia la donna finché e fin dove è consentito. Era un modo di spogliare ammiccante, il solo che si poteva fare con quella censura, che era poi ancora quella fascista. Infatti, miracolo dell'eternità, i censori del fascismo ce li siamo trovati anche dopo, sopravvissuti al disastro, come molte leve del potere.

« Ricordo poi la lotta del bikini per *La spiaggia*. Nel film c'era un bikini troppo piccolo sul corpo di Valeria Moriconi, fu un caso da Parlamento. E non solo: "Faccendo la doccia", dissero, forbici alla mano, "aveva un fremito, come di piacere sensuale..." ».

« Arriviamo così al '60, il grande confronto con la censura: nei *Dolci inganni* la protagonista decide, consapevole della sua libertà di ragazza giovane, di non essere più vergine e fa un'esperienza con un uomo. Alla fine si guarda allo specchio con un senso di serenità e senza pentimento. Scandalo: la fanciulla non piange, non corre dalla mamma né dal prete! (interrogazioni al Parlamento, il film si ritira); Dio mio, qui si capovolge il senso della Verginità! (processo, accusa di oscenità). Il bello è che dopo tre anni di processi il film fu assolto con lode: "Bello il film, educativo!". In soli tre anni si erano bruciati dei concetti che erano all'apparenza così gravi da incriminare regista e opera. La vera escalation dell'eroticismo e del nudo cinematografico cominciò proprio in quel periodo ».

« Lei è stato il primo a trattare il tema della sessualità giovanile, esplosivo poi negli anni '60 e ancora oggi argomento attualissimo. Le hanno anche affibbiato una particolare "predilezione" per le adolescenti... ».

(continua a pagina 54)

## IL PRIMO NUDO NON SI SCORDA PIÙ (continua da pagina 32)

« Sì, l'adolescente è l'immagine di una cosa limpidissima che matura ed è al punto giusto per essere colta: il miracolo della trasformazione dell'immagine infantile che si desidera ma che non si può possedere. L'adolescenza ti dà il diritto di avere questo frutto appena maturo... ».

« C'è una sorta di morbosità in questa sua attrazione? ».

« Certo. Una morbosità che mi appartiene e che mi attrae, come attrae la maggior parte degli uomini. È molto comune, infatti, ma è stretta dal codice penale, da ogni regola, da ogni forma di paura: quella dello scandalo, del processo, la paura di guardarsi dentro. Non è una spinta a calpestare un germoglio per ucciderlo, per fargli del male, ma semplicemente ad affondare dolcemente i piedi nella neve vergine. Un'immagine di assoluta purezza. Gli epitalami di Orazio concepivano questa spinta anche per il rapporto omosessuale: "Lascia il candido fanciullo per la giovane sposa..." ».

« Questa teoria, nel suo cinema, come è stata sviluppata? ».

« *Guendalina*, un solo bacio, una danza di offerta in calzamaglia nera: prima tappa. Seconda: *I dolci inganni*. L'adolescente, appena deflorata, si compiace e si responsabilizza davanti allo specchio. Una conquista, per quei tempi ».

« Lei fu anche il primo a lanciare la nuova "diva", Catherine Spaak, che caratterizzò un'epoca, rivoluzionando i canoni di bellezza femminile del decennio precedente. Come riuscì a intuire il gusto del momento? ».

« L'attrice è la sintesi di ogni immagine di bellezza e di sensualità e la sua immagine deve cambiare con i tempi e con il gusto: nell'Ottocento e anche negli anni Cinquanta l'ideale di bellezza femminile era una donna curvilinea, materna, morbida. L'ideale negli anni Sessanta, che è ancora quello di oggi, è una donna dalle linee verticali, adolescenti, dalla figura efebica; l'insoddisfazione che domina il rapporto sessuale oggi, fa nascere nell'uomo l'aspirazione a possedere i due sessi in una sola creatura. Il fascino dell'attrice è dunque nella capacità di incarnare il mistero androgino, l'ambiguità sessuale, l'ermafroditismo. Ieri trovai la Spaak, oggi ho trovato Therese Ann Savoy, ma la teoria non cambia ».

« Oggi lei ha spogliato completamente la Savoy nel suo film *Le farò da padre*. Le fu possibile, nel '60, spogliare Catherine Spaak? ».

« Sì, ma in un certo modo. Catherine si svestiva in camera da letto; si vedeva un nudino totale di spalle seduto sul letto, inquadrato di tre quarti, dal "sedere", che poi si chiama culo (sedere è un verbo), in su. Il seno si intravedeva nel punto in cui nasce la sua rotondità. Allora c'era ancora quel pezzettino di cerotto a nascondere il capezzolo, che essendo bruno si

differenziava dalla coppa rosea. Nella differenza cromatica era lo scandalo. Quando poi lo dovevano staccare, quelle povere ragazze, un male... ».

« Lei pensa di avere contribuito all'escalation del nudo nel cinema italiano? ».

« In parte. Le riviste e i settimanali hanno fatto il lavoro più grosso. Hanno fatto ruotare su se stessi i corpi nudi fino a far affiorare il primo pelo, il più difeso angolo della donna, questo boschetto misterioso, il pudico cespuglietto carino. Per il seno il discorso, precedentemente affrontato e in un certo senso risolto, era stato più aperto ».

« Lei concepisce il nudo in chiave casta o eccitante? ».

« Secondo me è più eccitante il gioco della copertura; il nudo totale è la condizione naturale dell'uomo, la sua rappresentazione più consueta. La pittura e la scultura classica sono piene di nudi integrali non certo eccitanti. Direi quindi che il nudo totale serve quasi ad allontanare il peccato, e mancando il peccato c'è solo serenità. Non c'è più il gioco "pecca, pentiti e corri dal prete". Mancando il gioco, manca la presa di potere ricattatoria del peccato, esso si annulla in un "neo-paganesimo dionisiaco", che è poi la tendenza affiorata oggi nei gruppi teatrali underground e no e anche nel cinema: l'adorazione della forma nuda. Il mio nudo cinematografico lo intendo come piacere visivo purissimo, quindi la bellezza mi è indispensabile. Ad esempio, alcuni nudi felliniani a me dispiacciono: un seno gonfiato dall'età, dalla crescita disordinata o da una difformità non mi eccita personalmente, e neppure artisticamente, anzi mi allontana ».

« Due diverse formazioni erotiche... ».

« Può darsi. In Fellini c'è un'insistenza, non so se di spregio, un'esaltazione carnascialesca rabelaisiana che io non capisco tanto. Forse la donna per lui rappresenta la deformazione simbolica del peccato, del diavolo stesso, dipinto brutto come nelle stampe medievali. Vede la donna peccaminosa come una bestia diabolica un po' sfatta ».

« Il nudo: una proiezione del peccato per Fellini come dell'innocenza per Lattuada. Ma cosa rappresenta per lei, realmente, la donna? ».

« Io sento con l'altro sesso una specie di alleanza, fatta di confidenze, di intimità, anche senza il rapporto amoroso o sessuale. La presenza umana femminile fa salire la mia temperatura interna, mi vengono le idee, sono nella felicità creativa. Diciamo pure: la donna è il catalizzatore di tutte le mie cose migliori ».

Alle prime domande retrospettive sugli anni '60, Luciano Salce (il nostro regista più sagace e salottiero) sorride, con la sua tipica smorfia simpatica e sprezzante, in un suo sforzo mnemonico-nostalgico che pure lo diverte.

« Sì, mi ricordo... Nel '58-'59 andai sotto contratto con De Laurentiis e cominciammo a preparare una farsa sceneggiata da Scola, Maccari e altri: *Le pillole di Ercole*. Accanto a Manfredi, che era il protagonista, lavorava la piccola Jeanne Valérie, che arrivava fresca fresca dalla Francia dopo avere fatto con Vadim *Les liaisons dangereuses*, e dopo avere creato con questo film lo « scandalo del telefono » in tutta Europa (la Valérie era quel "culo" su cui Gérard Philippe posava il telefono, scena madre da cui furono tratti i sapienti cartelloni pubblicitari del film stesso ».

« Com'era in realtà questa conturbante Jeanne Valérie? ».

« Una ragazza francese di diciannove anni, carina, timida, riservata, con un culo, appunto, eccezionale, da posarci altro che il telefono! ».

« Fece dunque queste *Pillole di Ercole*, in cui c'erano le prime scene scabrose italiane. Attraverso lo sguardo allibito di Manfredi, che rientrava a casa, mostrammo la giovinetta prona sul letto con i soli slip addosso: o tempora, o mores! Schiena nuda, dunque, e seni di tre quarti: era il '60. Nel film c'era anche Sylva Koscina, che non aveva ancora maturato l'insano progetto di dimostrare che i suoi seni erano fuori discussione, in una esibizione che si è poi ripetuta una seconda volta proprio su *Playboy*. Nel '61: lo stesso anno del *Federale* (film in cui apparve per la prima volta Stefania Sandrelli, poco più che una bambina) girammo *La voglia matta*, che lanciò nell'olimpo dei "divi" Catherine Spaak ».

« Ma non fu Lattuada lo scopritore ufficiale della Spaak? ».

« Certo, Catherine fu chiamata da Lattuada, che conosceva il padre di lei sceneggiatore (perse la testa, il vecchio satiro!), per il film *I dolci inganni* che fu però ritirato subito e processato e rimase fuori circuito per tre anni, fino al '63. Il pubblico non ebbe il tempo di accorgersi di questa adolescente diva, la quale nel frattempo era tornata in Francia. Di lei, nessuno aveva saputo più nulla. Riconosco dunque il diritto di precedenza a Lattuada (smentendo voci che ci hanno voluto rivali), ma posso certamente affermare che la Spaak non è praticamente esistita per il pubblico fino al '62, l'anno in cui uscì *La voglia matta*. ».

« Il suo film fu proibito ai minori di sedici anni. C'erano scene di nudo troppo audaci per l'epoca? ».

« Non precisamente. Il nudo era limitatissimo, mai totale. Era spregiudicato il linguaggio e l'atmosfera erotica generale del film, la storia di una "ninfetta" terribile che dileggia e distrugge il quarantenne sprovveduto "matusa", che era Ugo Tognazzi. L'incontro tra i due avveniva sulla strada di Sabaudia, dove la ragazza faceva l'autostop vestita solo di un pullover "inguinale", le lunghe gambe e i pie-

(continua a pagina 120)

## IL PRIMO NUDO NON SI SCORDA PIÙ (continua da pagina 54)

di nudi. Fu subito moda, un messaggio vestiario con significati di libertà e di anticonformismo giovanile.

« Come si trovò a pensare a Catherine per il suo film? ».

« Dopo il film con Lattuada un settimanale pubblicò una foto di Catherine. Vi appariva con la madre e le sorelle, una foto di famiglia-bene. Era esattamente quello che cercavo, una ragazza del suo tempo. La andai a trovare a Cannes, dove viveva, appunto, con questa "inscrollabile" famiglia. Poco dopo venne giù per il film: governante, principessa Odescalchi, madrina, un seguito di controllo da cervello elettronico. Ma era proprio la ragazza giusta: la pregai di restar se stessa, mascolina e insieme femminile, dura e dolce al tempo stesso; le feci portare i suoi vestiti e la chitarra: il film fu fatto su di lei, il suo personaggio supera-

va per carattere quello del copione, che fu, così, abbandonato del tutto ».

« Il film ebbe un grande successo? ».

« Di pubblico e di critica. E non solo: l'argomento trattò stimolò inchieste, fiumi d'inchiostro. Rondi, che aveva concepito per Catherine una fortissima passione "spirituale", decise di "salvarla dal peccato" e organizzò tavole rotonde in cui si dibatteva il problema della gioventù traviata. Una curiosità? In un'inchiesta pubblicata a questo proposito furono mostrate le foto di alcune neofite del cinema che avevano ricalcato il tipo della Spaak; tra questa, vestita e pettinata come Catherine, c'era quella che sarebbe diventata la modella più famosa del nostro tempo: Veruschka ».

« E il "treccione" di Romina Power? Anche quello è opera sua, ci racconti come andò, come escogitò questo "trucco" ».

« Anche lì ero arrivato secondo. Romina Power aveva appena girato il suo primo film, *Matrimonio all'italiana*, ed era veramente una ragazzina fantastica. (Su Lattuada e su me si potrebbe fare un film-parodia dei *Due colonnelli*, intitolato *I due erotomani*).

« Nel film *Come imparai ad amare le donne* avevo bisogno di una serie di attrici di tutte le età: l'adolescente fu Romina. Il film era sottilmente erotico, e una delle scene più scabrose fu considerata proprio quella in cui Romina appariva, alla guida di un motoscafo, senza il top del costume.

« "Quel Salce lì, ci mette nude anche le nostre bambine!", fu il grido. La scena della treccia, poi, fu fatta con l'approvazione e la supervisione della madre (Linda Christian! Chi è senza peccato...) e del confessore. Si trattava di un "falso" nudo: la "piccola" era distesa al sole su un materassino, completamente nuda, ma con un enorme, gigantesco fiocco che con il pretesto di fermare la lunga, enorme treccia della giovinetta, ne copriva la parte più interessante: il culetto. Uno scandalo: la scena provocò l'interrogazione di quaranta deputati democristiani (un fatto numerico indimenticabile) che chiesero la mia fuclazione. Fui poi graziato, non so per quale miracolo. Il fatto si trasformò in un grosso battage pubblicitario su Romina, dai cartelloni del film fino a delle assurde carte da gioco, offerte in omaggio da un noto settimanale osé, sul cui "retro" era appunto il "retro" infiochettato di Romina ».

« Salce, quale forma di spettacolo suscitò i suoi primi turbamenti erotici infantili? ».

« L'avanspettacolo. Era l'unico sfogo dei nostri desideri sessuali. Ricordo una fortissima attrazione per un'attrice di avanspettacolo, tale Margarita del Plata, sedicente argentina, ma più probabilmente trasteverina. (L'esotismo di quel tempo lo si immaginava, chissà perché, sempre ed esclusivamente argentino). Questa Margarita, una brunona a cui non mancava nulla, mi ha lasciato per tutta la vita il gusto per la donna bruna, olivastra, i capelli lunghi sulle spalle. In *Basta guardarla*, il mio film sull'avanspettacolo (e come avrei potuto non farne uno?), Maria Grazia Buccella era una ricostruzione dell'immagine di Margarita del Plata, con le sue belle cose a provocare turbamenti erotici anteguerra ».

« La Buccella, nel suo film, era completamente nuda? ».

« Non del tutto, ma audacissima senz'altro, una conchiglia a proteggere la perla della sessualità femminile e solo capelli, lunghi e neri, sui seni. Il massimo della sensualità e del compromesso con la censura ».

1. (Continua)



*"In attesa che il nostro nuovo sistema di fecondazione artificiale funzioni perfettamente, io credo, miss Lowell, che dovremo insistere usando la tecnica tradizionale..."*