

«Even naked, if it helps to change the world»: aporias of the sexual revolution in Italy (1966-1972)

Maria Rossa

Abstract Between 1960s and 1970s, Italy (like most of the Western world) underwent a process known as the Sexual revolution, which changed the traditional patterns of behavior regarding sexuality and interpersonal relationships, going beyond the limits imposed by public morality. In addition to being considered a social phenomenon, it was based on strong political expectations of freedom and social revolution, according to the more political part of the protest movement. But despite the profound cultural and social changes, the results of the process were different from what was initially expected.

Keywords Sexual revolution; Italy; Social mores and politics

Maria Rossa is a research fellow in History of Contemporary Art at the Scuola Normale Superiore, where she also obtained a doctorate in Cultures and Societies of Contemporary Europe (historical-artistic curriculum). She has published articles on some Italian artists of the second half of the 20th century (including Giuseppe Guerreschi, Toti Scialoja and Luciano Fabro) and on the relationship between art, pornography and the sexual revolution in Italy in the 1960s and 1970s.

Peer review

Submitted 17.01.2024

Accepted 10.02.2024

Published 16.12.2024

Open Access

© Maria Rossa 2024 (CC BY-NC-SA 4.0)

maria.rossa@sns.it

DOI: 10.2422/2464-9201.202402_07

«Anche nuda, se serve a cambiare il mondo»: aporie della liberazione sessuale in Italia (1966-1972)

Maria Rossa

Riassunto Tra gli anni Sessanta e Settanta del '900, l'Italia (così come la maggior parte dell'Occidente) fu interessata dal processo cosiddetto di Rivoluzione sessuale, che cambiò i tradizionali codici di comportamento relativi alla sessualità e alle relazioni interpersonali, ammorbidendo i limiti imposti dal comune senso del pudore. Oltre a essere considerato un fenomeno di costume, questo processo può essere interpretato alla luce di importanti presupposti politici, veicolati nei testi considerati 'Bibbie della contestazione'. Ma nonostante i profondi cambiamenti culturali e sociali, l'esito della rivoluzione fu differente da quanto inizialmente auspicato.

Parole chiave Rivoluzione sessuale; Italia; Costume e politica

Maria Rossa è assegnista di ricerca in Storia dell'Arte Contemporanea presso la Scuola Normale Superiore, dove ha precedentemente conseguito il dottorato in Culture e società dell'Europa Contemporanea (curriculum storico-artistico). Ha pubblicato contributi su alcuni artisti italiani attivi nella seconda metà del '900 (tra cui Giuseppe Guerreschi, Toti Scialoja e Luciano Fabro) e sul rapporto tra arte, pornografia e rivoluzione sessuale in Italia negli anni Sessanta e Settanta.

«Anche nuda, se serve a cambiare il mondo»: aporie della liberazione sessuale in Italia (1966-1972)

Maria Rossa

Nel variegato campo di critica storiografica al processo di liberazione sessuale che interessò l'Occidente negli anni Sessanta e Settanta¹, trova spazio la tesi secondo cui il sistema capitalistico s'impadronì dello spirito rivoluzionario che aveva innestato tale movimento, mercificandolo². La consapevolezza di una libertà che non si sarebbe rivelata tale matura progressivamente negli osservatori dell'epoca, ed è da questi sostenuta e diffusa anche a livello editoriale e artistico, attraverso articoli, saggi e opere d'arte. Fonti che ripercorse oggi permettono non solo di mettere a fuoco la percezione che a quell'altezza cronologica si aveva delle trasformazioni in atto; ma altresì di porre in questione se e quanto i cambiamenti sul piano del costume siano stati accompagnati da un pari mutamento nella mentalità.

Un buon punto di osservazione per cogliere nel suo insieme il quadro degli eventi è offerto dall'arrivo sui palcoscenici italiani di *Hair*, il *musical* americano ispirato ai temi della controcultura *hippie*, nel settembre del 1970. Capelli lunghi e libero amore, opposizione alla guerra e all'educazione dei padri, sperimentazioni

¹ Cfr. tra gli altri D. ALLYN, *Make Love, Not War. The Sexual Revolution: An Unfettered History*, New York-London 2001; G. HEKMA, A. GIAMI, *Sexual Revolutions*, Basingstoke 2014; *Sex & revolution!: 1960-1977*, Catalogo della mostra Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 20 aprile-15 luglio 2018, a cura di P. Adamo, P.G. Carizzoni, Milano 2018; F. BALESTRACCI, *Le rivoluzioni sessuali degli anni Settanta in Italia: storia, narrazioni e metodologie*, in *L'Italia degli anni settanta: narrazioni e interpretazioni a confronto*, a cura di F. Balestracci, C. Papa, Soveria Mannelli 2019, pp. 165-187; V. NIRI, *Dalla rivoluzione alla liberazione. Autocoscienza femminista e sessualità nel 'lungo Sessantotto'*, «Italia contemporanea», dicembre 2022, n. 300, pp. 245-270. Fiammetta Balestracci fa riferimento a un ripensamento della cornice cronologica e geografica in cui si è soliti inquadrare il processo di rivoluzione sessuale, allargando il campo a processi di lungo periodo iniziati già nel XVIII secolo (cfr. BALESTRACCI, *Le rivoluzioni sessuali*, cit., pp. 166-170). Per approfondire cfr. anche J.L. MARTIN, *Structuring the sexual revolution*, «Theory and Society», 25, 1, febbraio 1996, pp. 105-151.

² Cfr. P. ADAMO, *Controcultura, rivoluzione sessuale, pornografia*, in *Sex & revolution!*, cit., pp. 12-35; 31-32; BALESTRACCI, *Le rivoluzioni sessuali*, cit., p. 185.

con la droga e vita comunitaria erano gli ingredienti di uno spettacolo che, partito dall'*Off-Broadway*, in due anni aveva attraversato gli oceani e dopo la tappa al teatro Sistina avrebbe continuato a raccogliere pubblico per tutta la Penisola³. L'atterraggio di *Hair* a Roma avveniva su un terreno percorso da tensioni intrecciate e contrastanti che davano nerbo al processo di trasformazione dei codici di comportamento e delle concezioni legati alla sfera sessuale che, con un certo ritardo rispetto ad altri Paesi occidentali, stava attraversando anche l'Italia: un entusiasmo sfrenato, un'incontenibile fiducia verso il potere sovversivo della nudità e di stili di vita alternativi a quelli maturati in seno all'istituzione familiare; lo scudo opposto dal perbenismo al dilagare di un immaginario, quello erotico, che rischiava di stuzzicare oltre misura le miti coscienze del popolo italiano, ma non frenava la curiosità borghese che occupava vistosa le prime file indossando come rivoluzionarie le vesti di un nuovo conformismo; l'insinuarsi di logiche di profitto, che subdolamente sostenevano i temi sottolineati in rosso sull'agenda del militante progressista, ma tirandoli per i fili sempre più saldi degli interessi di mercato che li muovevano. Le reazioni all'arrivo di *Hair* registrate dalle cronache del tempo mettono in luce tutto questo.

«Datosi che apprezzo moltissimo questa storia di spettacolo contro la società tirannica e insensibile che tutti ci opprime e ci ho i capelli lunghi e buona disposizione per il canto e il ballo e talento di recitazione e dal lato fisico nudo sto benissimo perché sono muscoloso e fortemente sviluppato anche nelle parti vergognose, chiedo rispettosamente di essere convocato nella vostra compagnia»⁴ scriveva un aspirante attore a Franco Cancellieri, produttore della prima italiana. Il *cast* era infatti formato in gran parte da persone senza esperienza pregressa, e la possibilità di partecipare a una manifestazione di radicale opposizione al capitalismo, accentuata in quegli anni dalla crudezza dello scontro tra le forze filocomuniste vietnamite e quelle americane intervenute per combatterle, faceva sentire padroni di un potente strumento politico: il proprio corpo. Nel *musical* vi era infatti una scena in cui gli attori dovevano spogliarsi e lanciare i propri abiti verso gli spettatori, rivendicando il diritto a godere di un'assoluta libertà⁵.

³ Franco Cancellieri porta in Italia il famoso film *Hair* sotto forma di spettacolo teatrale, per l'edizione di Giuseppe Patroni Griffi e la regia di Victor Spinetti, 7 ottobre 1970, codice G022904, Archivio Luce, https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000043036/2/franco-cancellieri-porta-italia-famoso-film-hair-sotto-forma-spettacolo-teatrale-l-edizione-giuseppe-patroni-griffi-e-regia-victor.html?fbclid=IwAR2lbL8anjLa47lZcoCTI1_GnDDXYJrbfAWYQj6nj4uBvJ17fHuLDUcq9Hk (ottobre 2024).

⁴ G. CATALANO, *Se vi manca un nudo eccomi qua*, «L'Espresso», 30 agosto 1970, p. 15.

⁵ AL. CER., *Stasera Hair a Roma*, «Corriere della Sera», 3 settembre 1970, p. 13.

«Anche nuda, se serve a cambiare il mondo»⁶ scriveva a Cancellieri una signora di Belluno, testimoniando come l'entusiasmo fermentasse anche tra categorie sociali «un tempo insospettabili. Madri di famiglia, insegnanti elementari, impiegati della cassa di risparmio hanno inviato montagne di referenze, pacchi di raccomandate, di fotografie più o meno discinte»⁷. Tutti disposti a mostrare il proprio corpo senza vergogna, per una causa così nobile.

Tuttavia l'aspirazione alla nudità era costata allo spettacolo la definizione di «musical dello scandalo»⁸ suscitando l'attenzione della censura, insieme ad alcuni termini – «pederastia, sodomia, masturbazione»⁹ – che non era elegante che venissero urlati a squarciagola davanti al pubblico italiano. La soluzione fu la lingua inglese per i vocaboli incriminati, in modo da renderli verosimilmente incomprensibili alla maggior parte delle orecchie presenti in sala, mentre la nudità che avrebbe cambiato il mondo fu alla fine dissimulata in una penombra confusa dalle proiezioni di opere d'arte che ne sublimavano la carica (semmai) erotica in un paradigmo estetico consacrato dalla storia¹⁰.

Fu Aggeo Savioli a segnalare su «l'Unità» quanto il clamore sorto intorno a un episodio da lui considerato di modeste dimensioni, «dal punto di vista teatrale e da quello del costume», fosse indice di «inguaribile provincialismo, cattiva coscienza, cinica volontà di sedurre e mistificare un pubblico»¹¹ che, come ben deduceva, non avrebbe neanche avuto la possibilità di giudicare da sé, dati gli altissimi prezzi dei biglietti d'ingresso. Alla prima dello spettacolo erano infatti presenti molte personalità del panorama artistico e culturale italiano¹², ma il

⁶ CATALANO, *Se vi manca un nudo eccomi qua*, cit., p. 15.

⁷ *Ibid.*

⁸ AL. CER., *Stasera Hair a Roma*, «Corriere della Sera», cit., p. 13.

⁹ CATALANO, *Se vi manca un nudo eccomi qua*, cit.

¹⁰ «Gli attori sono emersi in un immenso velo nella loro nudità, ma immersi in un bagno d'ombra (o quasi) che li lasciava intravedere con le mani congiunte sul sesso e immobili come statue mentre da altri nudi di statue e dipinti veniva richiamato lo sguardo dello spettatore. Infatti nello stesso momento dei nudi viventi venivano su grandi pannelli collocati ai lati e sul fondo del palcoscenico proiettate grandi fotografie a colori di celebri nudi, dalla Venere botticelliana alla Creazione dell'uomo della Sistina e campeggiante sul pannello di fondo in tutta la sua grandiosa perfezione, il David di Michelangelo» ([s.a.], *Gli hippies di Hair a Roma*, «Corriere della Sera», 4 settembre 1970, p. 13).

¹¹ A. SAVIOLI, *Non è scalfito da Hair il perbenismo nazionale*, «l'Unità», 5 settembre 1970, p. 7.

¹² Erano presenti «Romolo Valli, Rossella Falk, Giorgio De Lullo, Elsa Albani, Luchino Visconti, Vittorio Gassman, Lilla Brignone, Luciano Salce, Francesco Rosi, Pasquale Festa Campanile, Anna Maria Guarnieri, Liana Orfei, Mariangela Melato, Renato Rascel, Domenico Modugno, Catherine Spaak, Marisa Mell, Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer [...] Alberto Moravia, Carlo Levi, Dacia

grande pubblico, quello al quale, per sua intima vocazione rivoluzionaria, *Hair* si rivolgeva, rimaneva escluso a causa di quella stessa ragione economica, «oh caro vecchio capitalismo», che proprio la cultura *hippie* voleva sovvertire.

Che la nudità e i temi connessi alla sessualità fossero motivo di scandalo era ben noto sulla penisola italiana, che appena quattro anni prima dell'arrivo di *Hair* era stata scossa da un'inchiesta considerata pornografica. Nella primavera del 1966, infatti, i redattori del giornale d'istituto del liceo Parini «La Zanzara» avevano chiesto alle compagne partecipanti di condividere la loro opinione sulla condizione della donna nella società contemporanea, riservando alcune domande alla riflessione sulla sessualità femminile¹³. E se questo non fosse bastato a far drizzare le antenne degli ordini preposti al controllo morale dei cittadini, ci pensavano le risposte a scagliare più lontano la pietra dello scandalo: una parte delle ragazze esprimeva infatti la necessità di sottrarsi alle restrizioni della condotta morale cattolica in materia sessuale e di sperimentare relazioni libere usando gli anticoncezionali, oltre a rivendicare un futuro diverso da quello di mogli attente agli obblighi domestici¹⁴. In poco tempo la notizia dell'inchiesta arrivò sulle pagine dei periodici nazionali, provocando un forte scandalo e costringendone gli autori al banco degli imputati. In tribunale il pubblico ministero incaricato Oscar Lanzi li accusò di aver trattato i temi sessuali con «la libertà degli animali» facendo «pornografia» di un tema da affrontare sul piano scientifico¹⁵; nonostante la sua ira, i redattori furono assolti¹⁶. Viva fu la partecipazione al processo, ma è indice della forte impronta moralistica

Maraini, mentre parecchie altre personalità, da Carlo Ponti a Fellini, da Enrico Maria Salerno a Giancarlo Giannini e Valeria Valeri avevano assistito alle prove» (AL. CER., *Stasera Hair a Roma*, cit., p. 13).

¹³ Nell'introduzione al numero si legge che «in un dibattito sulla posizione della donna nella nostra società, cerchiamo di esaminare i problemi del matrimonio, del lavoro femminile e del sesso, e il modo in cui sono risolti dall'individuo e dalla società» (G. NOZZOLI, P.M. PAOLETTI, *La Zanzara: cronache e documenti di uno scandalo*, Milano 1966, p. 159).

¹⁴ Ivi, pp. 160-66.

¹⁵ «Qui si è fatta una confusione enorme tra libertà di pensiero e libertà di sesso. Il problema sessuale deve essere affrontato con gli adolescenti ad un livello scientifico, e non abbassato, come hanno fatto i redattori del 'Parini, [sic]' a un livello che non esito a definire pornografico. Ne *La Zanzara* si parla di libertà; ma la libertà degli uomini deve differenziarsi dalla libertà degli animali», (Dichiarazione del pubblico ministero Oscar Lanzi durante la requisitoria del processo cit. in ivi p. 107).

¹⁶ La sentenza assolve tutti gli imputati coinvolti tranne Aurelia Terzaghi, proprietaria della tipografia dove il periodico veniva stampato, condannata «alla pena di quindicimila lire di ammenda e al pagamento delle spese processuali relative al reato per cui vi è condanna», perché ritenuta

dell'epoca che anche i più libertari e progressisti esponenti dell'opinione pubblica impegnati a difendere la libertà di espressione dei ragazzi ritenessero crudi i toni dell'inchiesta e frutto di cinismo e ingenuità le risposte: parlare di sesso non era sbagliato in sé, ma andava fatto con una certa misura¹⁷.

Nonostante il clamore che suscitò, l'inchiesta apparsa su «La Zanzara» rispondeva a un bisogno condiviso. L'anno precedente il tema della sessualità femminile era stato velatamente affrontato in un sondaggio sulla condizione della donna nella società italiana pubblicato sul periodico «Grazia», raccogliendo risposte meno dirompenti di quelle apparse sul giornale del Parini, ma mettendo comunque in luce il desiderio delle giovani partecipanti di essere edotte in materia, da una prospettiva rigorosamente scientifica, in sede scolastica o in famiglia¹⁸. Non fece scandalo ma diede occasione di riflettere sulle trasformazioni culturali in atto un servizio pubblicato nello stesso 1965 su «Annabella» dedicato alla frigidità femminile, che rispondeva ai ripetuti appelli da parte delle lettrici ai consulenti medici e religiosi della redazione della rivista¹⁹. Certo il tema era affrontato dal ginecologo Ferruccio Miraglia nel pieno rispetto della moralità, sondandone le cause psicofisiologiche ma anteponendo al disinteressato benessere della donna la salvaguardia del suo ruolo di moglie e madre²⁰. Ma non passò inosservato: Sandro Viola, commentando il pezzo su «L'Espresso», notava che «la piccola posta a sfondo ginecologico sostituisce a poco a poco quella d'intonazione sentimentale. [...] E sarebbe assurdo, in una società che dal punto di vista sessuale appare fortemente repressa, lamentarsi di questi impulsi liberatori»²¹. La settimana successiva il giornalista tornava sull'argomento, elencando un numero crescente di articoli, inchieste e studi statistici dedicati alla sessualità che metteva in luce una curiosità sempre più vorace su argomenti a

«colpevole della contravvenzione di cui alla lettera D. (omesso deposito delle copie in procura e in prefettura)» (ivi, p. 145).

¹⁷ Per approfondire cfr. ivi; L. AZARA, *I sensi e il pudore: L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958-68)*, Roma 2018, pp. 191-215.

¹⁸ G. TORELLI, *Che idee hanno le giovani di oggi?*, «Grazia», 1284, 26 settembre 1965, pp. 43-51.

¹⁹ M. CHIOZZI, *La donna frigida*, «Annabella», 4-5, 28 gennaio 1965, pp. 23-32.

²⁰ Una breve intervista a Don Liggeri in coda all'articolo chiariva infine che non vi fosse opposizione da parte del mondo cattolico ad affrontare simili problemi («intimamente connessi con la natura umana, così come Dio l'ha creata» e che, se trascurati, rischiavano di provocare «gravi e anche disastrose ripercussioni sulla spiritualità e la religiosità» di individui e famiglie), ma che le preoccupazioni erano relative ai modi, al linguaggio, alla misura e alle intenzioni con cui questi venivano trattati (ivi, pp. 31-2).

²¹ S. VIOLA, *La notte vuota*, «L'Espresso», 21 febbraio 1965, pp. 14-15, cit. p. 14.

lungo taciuti²². Sul medesimo tema e nello stesso anno accendeva i riflettori anche il film-documentario *Comizi d'amore*, attraverso le testimonianze sul costume sessuale raccolte da Pier Paolo Pasolini e Alfredo Bini nel 1963, intervistando uomini e donne di ogni fascia d'età ed estrazione sociale, in varie zone d'Italia: ne emergeva una grande arretratezza del costume sessuale e la refrattarietà degli intervistati a esporsi con opinioni che uscissero da quelle indicate dalla morale comune. Intanto, con intenzioni di carattere più evidentemente commerciale, già da alcuni anni il versante cinematografico prendeva a pretesto l'analisi del costume, la documentazione della vita nei *night club* europei e intercontinentali, o l'educazione sessuale per affrontare con più libertà tematiche erotiche, dando prova di quanto le proibizioni di carattere morale avessero per lungo tempo alimentato desideri di conoscenza che di lì a poco erano destinati a infuocare il mercato²³.

Senza dover guardare troppo indietro negli anni, infatti, la censura aveva calato più volte la sua scure, estendendosi anche all'ambito artistico. Nel dicembre del 1963 veniva sequestrato il catalogo della prima mostra romana di George Grosz, inaugurata il 16 del mese alla galleria L'Obelisco, e il proprietario, Gasparo Del Corso, condannato in primo grado. L'accusa era di oscenità: i disegni incriminati, chiara satira contro la degenerazione politica e sociale della Germania weimeriana, ritraevano donne discinte e prostitute con i loro clienti²⁴. L'episodio ebbe grande eco mediatica e si concluse con l'assoluzione in

²² S. VIOLA, *Anatomia del matrimonio*, «L'Espresso», 28 febbraio 1965, pp. 14-15. Nell'inchiesta sulla frigidity si faceva infatti riferimento a un numero della rivista del 1959 in cui l'argomento era già stato trattato, ma presto condannato da alcuni sacerdoti e moralisti, mentre «negli ultimi tempi [...] l'argomento è stato affrontato anche da altri giornali a cui collaborano settimanalmente dei sacerdoti» (CHIOZZI, *La donna frigida*, cit., p. 31).

²³ «[...] i documentari erotici si inseriscono in una crisi oggettiva dell'etica sessuale: sono l'espressione più bassa e commercializzata dell'aspirazione a un rinnovamento del costume, che nel corso di quegli anni [Cinquanta e Sessanta, ndr] anima l'attività dei nostri migliori registi. [...] si trattava soltanto delle prime avvisaglie dell'ondata erotizzante destinata a invadere, nella seconda metà degli anni sessanta, tutte le manifestazioni nella nostra cultura di massa: a dispetto dello scandalo e del biasimo universale, gli spogliarelli cinematografici diedero un impulso decisivo per l'allineamento dell'Italia con gli altri paesi dell'Occidente sviluppato, nel campo della permissività sessuale» (V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico: lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano 1974, p. 324); per approfondire cfr. G. MEMOLA, *Tutti pazzi per Helga: cattolici, cinema ed educazione sessuale nell'Italia del '68*, in *I cattolici, il cinema e il sesso in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a cura di M. Giori e T. Subini, 1, I semestre 2017, pp. 151-169.

²⁴ «Si tratta di quattro disegni ad inchiostro. In uno, intitolato *Società*, si vedono in alto a sinistra

appello del gallerista²⁵, con una sentenza che verteva sull'impossibilità di valutare l'artisticità di un'opera attraverso presupposti etici relativi alla morale comune, che avrebbero necessariamente dovuto misurarsi con il punto di vista dell'uomo medio, per lo più ignaro dei canoni estetici²⁶. All'arte figurativa era dunque riconosciuto uno statuto di libertà, che tuttavia in quegli stessi anni sarebbe ancora stato messo in dubbio.

Prima dell'apertura della XXXII Biennale di Venezia, nel 1964, alcune opere di Enrico Baj e Giuseppe Guerreschi furono escluse dall'esposizione perché considerate oscene: mentre i quadri di Baj – a cui venne censurata l'intera sala – rappresentavano donne nude con tanto di capezzoli (non scagionate neanche dopo la proposta dell'artista di coprirli con dei fiori), l'opera di Guerreschi *Men made Paradise* (1963) fu ritirata poiché ritraeva figure femminili discinte in compagnia di uomini ben vestiti, tra i quali fu probabilmente riconosciuto il ritratto di un ricco industriale torinese sorpreso dalla moglie nel mezzo di un'orgia, nei primi anni Cinquanta²⁷.

Se ancora nella prima metà degli anni Sessanta le restrizioni di carattere morale erano così forti, si capisce il senso di liberazione che doveva aver provato l'artista toscano Gianni Bertini quando nel 1951 si trasferì in una Parigi molto più emancipata in materia sessuale della natia Italia. Nella capitale francese, infatti, i rapporti con l'altro sesso gli apparivano molto più facili²⁸, circolavano riviste con fotografie di donne nude e diversi locali proponevano spettacoli di strip-tease²⁹: solo sul finire del decennio il famoso spogliarello avrebbe raggiunto Milano, seppur «notevolmente vestito»³⁰, come segnalava nel 1959 il giornalista Antonio Gambino riferendosi con un certo allarme alla crescente diffusione di

due donne svestite insieme a un uomo e un bambino. Negli altri tre, intitolati *Ragazza in camicia*, *Ragazza facile*, *Lo psicanalista*, si vedono giovani donne arditamente discinte» (A. GERALDINI, *Si condanna il catalogo non le opere di Grosz*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1963, p. 7).

²⁵ Per approfondire cfr. M. ROSSA, *Giuseppe Guerreschi: Men Made Paradise*, Milano 2020, pp. 55-60.

²⁶ F. MENNA, *Il gusto del censore*, «Marcatré», 6-7, maggio-giugno 1964, pp. 9-15: 13.

²⁷ Per approfondire la storia dell'opera cfr. ROSSA, *Giuseppe Guerreschi*, cit.; per le censure veneziane cfr. ivi, pp. 17-22.

²⁸ Cfr. G. BERTINI, testo dattiloscritto non datato, Archivio Frittelli per l'Opera di Gianni Bertini, Firenze.

²⁹ Cfr. *Paris la nuit: mistero, piacere, inganni*, testi di C. Sofia, M. Torrissi, P. Lindermohr, fotografie di G. Girani et al., Roma s.d. La diffusione dello *streap-tease* in Francia è testimoniata anche dall'attenzione che vi dedicano studi coevi: D. CHEVALIER, *Métaphysique du strip-tease*, Paris 1960; R. BARTHES, *Streap-Tease*, in *Miti d'oggi*, Milano 1962, pp. 127-130.

³⁰ [s.a.], *L'ondata sensuale*, a cura di A. Gambino, «L'Espresso», 42, 18 ottobre 1959, pp. 6-7: 6.

articoli, libri, film e spettacoli che coinvolgevano tematiche di carattere sessuale. È lo stesso Bertini a testimoniare l'arretratezza del costume italiano ricordando il night Mario's Bar, primo jazz club aperto a Roma fin dal 1950: «vogliamo mettere cosa voleva dire un night allora? Non era mica una balera qualunque: era una conquista sociale. Altro che il paio di scarpe di qualche mese prima, lì ti servivano il whisky [sic] e ballavi il boogi-boogi [sic], come sarebbe a dire che eri diventato un uomo civilizzato»³¹.

Sarà nel 1965 che la «civilizzazione» dell'Italia avrà un nome e un progetto precisi: a Roma apre infatti il primo *Piper club*, nato dall'idea del proprietario Giancarlo Bornigia, maturata nel corso di un viaggio negli Stati Uniti, di importare lo stile dei *club* americani³². Il nome stesso era un riadattamento di quello di un famoso locale sulla West 45th Street di Manhattan, *Peppermint Lounge*, divenuto celebre grazie al film *Hey, Let's Twist* diretto da Greg Garrison nel 1961 (uscito in Italia lo stesso anno con il titolo *Balliamo il twist*), un locale occupato da un lungo bancone e da moltissimi specchi, con una sala riservata al ballo. Nelle intenzioni dei suoi creatori il *Piper* doveva essere un ambiente di condivisione totalmente agibile, in cui non ci fossero barriere architettoniche e il pubblico fosse protagonista delle serate tanto quanto i musicisti chiamati ad animarle. Liberi da ogni inibizione i partecipanti potevano infatti abitare lo spazio nel modo preferito: sfruttando l'assetto iniziale del locale (un'ex sala cinematografica³³), le balconate permettevano di rimanere estranei all'azione centrale pur assistendovi³⁴, mentre un sistema di pedane collocate nello spazio offriva a chi si fosse voluto scatenare spazi alternativi su cui ballare, lasciando rifrangere sul proprio corpo le proiezioni luminose che davano all'ambiente un

³¹ BERTINI, testo dattiloscritto non datato, cit., p. 14. Dato che all'inizio del testo citato Bertini ricorda che gli artisti di *Forma 1* lo frequentavano, si può ipotizzare che *Mario's* fosse il locale entro il quale Renato Guttuso dipinse il gruppo di formalisti nel famoso quadro *Boogie-Woogie* del 1952-54. Dall'archivio digitale di «l'Unità» risulta che fu il primo *Jazz Club* aperto a Roma e nel 1950 ospitò un concerto di Louis Armstrong, fatto che confermerebbe l'ascendenza americana del clima dipinto da Guttuso, testimoniato peraltro dal nome del ballo che fa da titolo dell'opera e dal riferimento all'opera di Mondrian, astrattista ormai naturalizzato nel clima statunitense. Per approfondire la storia del *club* e del suo fondatore, Pepito Pignatelli, cfr. M. MOLENDINI, *Pepito: il principe del jazz*, Roma 2022.

³² S. BATTIATO, *Claudio Cintoli: la nascita dell'uomo nuovo: 1958-1978*, prefazione di E. Crispolti, Roma 2017, p. 31.

³³ F. CAPOLEI, G. CAPOLEI, M. CAVALLI, C. CINTOLI, *Le ragioni di un arredamento: Piper Club*, «Marcatré», 16-17-18, luglio 1965, pp. 114-117.

³⁴ E. ASSANTE, *Era il cuore del beat italiano*, in C. RIZZA, *Piper Generation: Beat, shake & pop art nella Roma anni 60*, a cura di G. Michelone, Milano 2007, pp. 11-12.

aspetto sempre diverso. Il successo del *Piper* fu tale³⁵, che nel giro di pochissimi anni locali analoghi sorsero in altre zone di Italia: Torino, Viareggio e Rimini importarono il modello romano, dando vita a spazi in cui alle danze e ai concerti talvolta si alternavano serate di carattere culturale³⁶.

L'avvento dei *Piper club* contribuì a liberare gli italiani dai tabù³⁷ e al contempo fece prosperare una nuova classe di consumatori, quella formata dai giovani spregiativamente etichettati come «yé-yé» per indicarne la posizione altolocata e l'assenza di preoccupazioni di carattere politico³⁸. Appartenere al mondo del *Piper* significava infatti indossare un certo tipo di abiti, ascoltare un certo tipo di musica, acquistare un certo tipo di prodotti³⁹: per questa ricaduta consumistica,

³⁵ Cfr. L. PERELLI, *Un'esplosione legalizzata*, «l'Unità», 13 marzo 1965, p. 8.

³⁶ Cfr. P. RESTANY, *Breve storia dello stile yéyé*, «Domus», 446, gennaio 1967, pp. 34-42; [s.a.], *Divertimentifici: i Piper di Torino e di Rimini*, «Domus», 458, gennaio 1968, 13-22. Il *Piper* di Torino si distinse per essere un locale in cui le espressioni della moda giovanile si intrecciavano a spinte contestative di rinnovamento politico e culturale, F. GAVA, *La stagione del Piper: 1966-1968*, prova finale, relatore prof.ssa F. Rovati, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Triennale in Scienze dei Beni Culturali, a.a. 2008-09, p. 15. In un'intervista rilasciata a Francesca Gava, Pietro Derossi segnalava che «[...] allora insegnavo alla facoltà di architettura e capitava che lasciassimo lo spazio del Piper per riunioni studentesche» (*ibid.*, n. 28). Gava traccia inoltre una differenza tra il pubblico che frequentava il locale nei diversi giorni della settimana: «in settimana era maggiormente frequentato da intellettuali che assistevano con piacere alle serate culturali proposte, mentre nel fine settimana era frequentato da ragazzi più giovani che lì si incontravano e ballavano lo shake» (*ivi*, p. 21).

³⁷ L'artista torinese Max Pellegrini, frequentatore del *Piper* del capoluogo piemontese, ricorda il senso di liberazione offerto da questo spazio, dove si sperimentavano «le prime esperienze psichedeliche che creavano suggestioni tremende in noi giovani», (Testimonianza di Massimo Pellegrini in *ivi*, p. 89). «L'importante era l'aspetto liberatorio di ragazze e ragazzi che ballavano liberamente e siccome erano le prime esperienze, erano molto pulite, non c'erano droghe o alcool», (dalla Conversazione dell'autrice con Massimo Pellegrini, 18 ottobre 2021).

³⁸ «“Gli adulti ci vogliono seminebetiti dallo yé-yé”» (NOZZOLI, PAOLETTI, *La Zanzara*, cit., p. 62) è la protesta di un giovane registrata da Enrico Nassi in un articolo su «Le Ore» durante gli accesi dibattiti che accompagnarono il caso de «La Zanzara». Lo stile «yé-yé» nacque invero in un contesto americano di forte disagio e rivendicazione sociale, poi venne sfruttato commercialmente e assurso a fenomeno di élite che investì ogni ambito della vita giovanile (RESTANY, *Breve storia dello stile yéyé*, cit.).

³⁹ Indurre i giovani a farsi consumatori di «dischi, chitarre elettriche, pantaloni speciali, stivaletti, abiti courreges [sic], bevande dalle ben note etichette, giornali per i giovani, ecc.» costituiva secondo Vittore Querèl il vero motore del *Piper*: «Il pubblico che frequenta, che canta, che balla, che si agita al Piper è in realtà la dimostrazione del teorema stabilito da Kenneth Bouldin dell'Università

nella mentalità progressista il locale era considerato un luogo di decadenza borghese, in cui il divertimento, il senso di ribellione e la moda erano esche per estendere i tentacoli del controllo capitalistico⁴⁰.

Ancora più incisivo sui costumi e i consumi della società italiana si rivelò l'impatto delle prime riviste erotiche. Fu «Men» a spargere i semi del rapido fiorire di analoghe iniziative editoriali, nel dicembre del 1966: considerato lo scandalo suscitato dall'inchiesta pubblicata su «La Zanzara» nella primavera precedente, non sorprende che i primi numeri del periodico fossero considerati pornografici e ripetutamente sequestrati⁴¹. A sfogliarne oggi le pagine, una simile accusa fa sorridere, tanto era il pudore nel mostrare il corpo nudo: il pube era tassativamente escluso dalla rappresentazione, e le modelle spesso assumevano pose che nascondevano anche il seno, complici i giochi di luce, le piante o altri elementi che facevano da scudo allo sguardo del lettore. Ma i confini di ciò che sta nella categoria di pornografia variano col variare del periodo storico e dello spazio geografico, oltretutto della sensibilità di chi è chiamato a esprimersi in merito, come provano le ripetute inchieste che nacquero intorno alla veicolazione di questo immaginario. *Ma cos'è la pornografia* titolava un'indagine svolta dai redattori de «L'Espresso colore» nel 1967, raccogliendo le opinioni più svariate: c'era chi la riteneva un male da estirpare, chi la libera espressione della

del Michigan: «si può perfettamente concepire un mondo dominato da una dittatura invisibile nel quale tuttavia siano state mantenute le forme esteriori del governo democratico». In tema di Piper, la dittatura sta nella macchina pubblicitaria che funziona e si manifesta attraverso l'ipnosi della musica e del ballo. Chi si ritiene trattato con metodi democratici e si sente, magari, autonomo e padrone della propria volontà, è il piper-boy, la piper-girl, solitari senza comunicabilità, ma ottimi numeri nel panorama della massa pronta ai nuovi consumi» (V. QUERÈL, *Ipnosi del Piper, Ecco il Piper*, proposto e realizzato da F.C. Crispolti e L. Fabbri, impaginato da E. Tamburi, Roma 1966, snp). Sul rapporto tra mondo Piper, moda e consumismo cfr. anche PERELLI, *Un'esplosione legalizzata*, cit.; P.N., *Tra le luci fantastiche del Piper la 'Torino bene' dei vernissages*, «Gazzetta del Popolo», 30 novembre 1966, p. 4; RESTANY, *Breve storia dello stile yé-yé*, cit; M. PELLEGRINI, *Per un'estetica Piper*, «CentroArte: mensile di arti figurative, visive, architettura», 2, gennaio 1967, pp. 42-43.

⁴⁰ G. MICHELONE, *Una sfida culturale*, in RIZZA, *Piper Generation*, cit., pp. 9-10; anche Jean-Paul Sartre si esprime sul valore commerciale della cultura yé-yé svelandone l'occulto controllo paterno e governativo: nei testi delle canzoni, per esempio, trapelava l'impostazione dell'educazione impartita in famiglia (J.P. SARTRE, *Sartre sul fenomeno yé-yé e la gioventù*, in PERELLI, *Un'esplosione legalizzata*, cit).

⁴¹ cfr. G. PASSAVINI, *Porno di carta: l'avventurosa storia delle riviste Men e Le Ore e del loro spregiudicato editore: vita, morte e miracoli di Saro Balsamo, l'uomo che diede l'hardcore all'Italia*, prefazione di G. Mughini, Montecello 2016.

propria personalità, chi un fenomeno da guardare con il giusto senso critico⁴². Comunque la si pensasse, che la diffusione di fotografie di donne scarsamente o per nulla vestite cogliesse l'aspirazione libertaria che aleggiava nello spirito di molti italiani, si comprende scorrendo l'indice dei primi numeri: Dacia Maraini, Luciano Bianciardi, Alberto Moravia, Bernardo Bertolucci, Federico Fellini sono solo alcune delle firme che compaiono in calce ad articoli (e talvolta rubriche) che intervallavano i servizi fotografici per riflettere sui cambiamenti di costume in atto⁴³.

Il clima di eversione gioiosa incarnato dall'immaginario erotico diffuso a quest'altezza cronologica è evidente anche sul piano artistico. Il pittore torinese Max Pellegrini, per esempio, ritaglia dalle riviste erotiche e di attualità le immagini che riflettono i cambiamenti nella vita giovanile, tra cui i ritratti di attrici e modelle nude; poi le fa stampare su tele su cui successivamente applica delle scie di colore⁴⁴: gli interventi cromatico-gestuali rispecchiano non solo la moda dell'epoca ma anche l'estetica tipica di quelle prime riviste erotiche, in cui il nudo era celato e a un tempo celebrato ricorrendo a diaframmi; e simulano le

⁴² [s.a.], *Ma cos'è la pornografia?*, «L'Espresso colore», 33, 19 novembre 1967, pp. 8-19. La maggior contrarietà si nota certamente nelle opinioni degli esponenti della cultura cattolica e istituzionale, come in quelle del padre gesuita Riccardo Lombardi, che considerava l'«invasione di volgarità e di oscenità [...] la vergogna più grossa della nostra generazione», ritenendola responsabile dei più svariati crimini (ivi, p. 13), o del magistrato Nicholas Frignito, che riteneva questa avesse «un ruolo importante nella delinquenza sessuale» (ivi, p. 18). Più aperti a una riflessione critica sulla portata di tale fenomeno erano invece personalità afferenti al mondo artistico, come ad esempio la scrittrice Susan Sontag, che si diceva preoccupata, piuttosto, dalla reazione della politica, pensando all'elezione di «una testa vuota» come Ronald Reagan a governatore della California, proprio per aver «bandito una crociata contro il linguaggio osceno» (ivi, p. 19). La varietà delle posizioni sembrava anche dovuta a una idea ancora poco chiara di che cosa effettivamente fosse la pornografia: se per il pittore Sante Monachesi la pornografia è «una degenerazione dell'erotismo che finisce col diventare un commercio di cose laide che con la pornografia non c'entrano neppure. [...] una degenerazione della fantasia» (ivi, p. 13), mentre per il direttore dell'Istituto di Psicoanalisi Nicola Perrotti è sempre esistita e a variare è l'atteggiamento della società nei suoi confronti (ivi, pp. 13-15), è evidente che dietro a queste opinioni si celi un diverso rapporto che secondo i due intervistati il termine intrattiene con il concetto di oscenità. Alberto Moravia riconosce infatti la necessità di definire innanzitutto il suo significato (ivi, p. 15) e Mario Monicelli chiarisce ancor meglio il punto: «Se la pornografia deve significare solo volgarità e cattivo gusto mi sembra logico essere contro; se invece significa maggiore libertà di espressione per tutti quelli che sono i problemi del sesso, allora sono senz'altro un difensore della pornografia» (*ibid.*).

⁴³ Cfr. PASSAVINI, *Porno di carta*, cit.

⁴⁴ Dalla conversazione dell'autrice con Massimo Pellegrini, 18 ottobre 2021.

proiezioni di carattere psichedelico che investivano i corpi danzanti nelle serate al *Piper*, frequentate dall'artista stesso⁴⁵.

Intanto, all'estero, alcune esposizioni offrivano a ciò che stava accadendo in Italia lo sfondo di un più un ampio e condiviso interesse verso la dimensione sessuale: tra giugno e luglio dello stesso 1966 nel Moderna Museet di Stoccolma venne allestita *Hon*, un'enorme scultura abitabile costruita da Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt, che rappresentava una grande donna distesa sul dorso, cui era possibile accedere attraverso l'apertura-vagina al centro delle gambe divaricate; al suo interno le migliaia di spettatori che la visitarono si trovarono di fronte a un ambiente di tre piani in cui erano stati allestiti un cinema, un planetario, una cabina telefonica, alcune macchine cinetiche di Tinguely e Ultvedt, un acquario, un punto d'affaccio nell'ombelico, un bar e un ristorante, oltre a un sistema di filodiffusione musicale e a microfoni che registravano e ritrasmettevano le voci del pubblico⁴⁶; nell'ottobre dello stesso anno la Sidney Janis Gallery di New York ospitava la collettiva *Erotic art*, con la dichiarata intenzione di mettere in evidenza come il crescente interesse verso l'erotismo da parte degli artisti collimasse con la crescente permissività del contesto contemporaneo⁴⁷;

⁴⁵ Cfr. nota 37 del presente lavoro e GAVA, *La stagione del Piper*, cit., p. 89.

⁴⁶ BARBATO, *Hon*, «Il Giorno», 8 luglio 1966, cit. in *Marcaestero*, «Marcatré», 26-27-28-29, dicembre 1966, p. 320; C. MALTESE, *Rapporto fra artista e macchina*, testo dell'intervento in occasione del 15° convegno internazionale artisti critici e studiosi di arte, Verucchio, Rocca Malatestiana, «D'Ars Agency», 5, 1966, pp. 19-22; [s.a.], *Hon a Stoccolma*, «Domus», 442, settembre 1966, p. 49. L'opera, affine alle *Nanas* di proporzioni abbondanti ideate dall'artista francese, era realizzata in tela e carta su armatura metallica; fu costruita in poche settimane e demolita, in tre giorni, nel settembre successivo (P. RESTANY, *Il Moderna Museet di Stoccolma*, «Domus», 459, febbraio 1968, pp. 47-54). La valenza sessuale di *Hon* non è troppo sottolineata dai cronisti italiani ed è considerata, ad esempio da Andrea Barbato di «Il Giorno», priva di ogni riferimento «torbido», per la franchezza con cui il corpo femminile era mostrato (Barbato, *Hon*, cit.). Per approfondire il progetto, la realizzazione, il significato e l'accoglienza di *Hon* cfr. *Jean Tinguely: Una magia più forte della morte*, P. Hulten (a cura di), Catalogo della mostra, Torino, Promotrice delle Belle Arti, 19 novembre 1987-31 gennaio 1988, Milano 1987, pp. 161-172.

⁴⁷ La mostra aveva lo scopo di presentare l'emergere di un rinnovato interesse per l'erotismo dopo la concentrazione sui puri linguaggi espressivi degli ultimi decenni (tolte le avanguardie dada e surrealista) attraverso la rielaborazione artistica delle suggestioni visive erotiche veicolate dai nuovi media, sintomo della permissività del contesto contemporaneo (*Erotic Art*, presentazione di S. Janis, Exhibition catalogue, New York, Sidney Janis Gallery, October 3-29 1966, New York 1966). Mimmo Rotella è l'unico artista italiano a parteciparvi, ed espose due opere del 1966, *Operation Sade*, di cui era illustrato in catalogo il dettaglio di una catena che due mani stringono intorno a una coscia femminile, e *Autobiography No. 1*.

due anni dopo, nella primavera del 1968, in Svezia la Lunds Konsthall presentava la collezione di arte erotica dei coniugi Kronhausen⁴⁸, insieme a opere di artisti contemporanei, in un'esposizione di dimensioni notevolmente più ampie di quella curata alla Sidney Janis. Nel catalogo, pubblicato in Italia solo nel 1971, la coppia raccontava del successo che la collezione aveva avuto tra le più varie fasce di pubblico e la speranza che contribuisse a liberare le persone dal senso di oppressione psicologica che governava il rapporto con il sesso, migliorando ogni forma della vita politica e sociale; posizioni, queste, che riecheggiavano quelle raccolte dallo psichiatra e psicanalista austriaco Wilhelm Reich in un libretto dato alle stampe nel 1930 ma destinato a riscuotere molto successo negli anni della contestazione, a partire dal titolo: *The Sexual Revolution*⁴⁹.

Invero, lo stesso entusiasmo suscitato dal debutto italiano di *Hair* in coloro che si affrettarono a offrire il proprio corpo nudo per combattere il capitalismo era suffragato dalle teorie contenute nei testi che, nella seconda metà degli anni Sessanta, vennero letti e diffusi come Bibbie della contestazione. Accanto al libro di Reich, tradotto in italiano solo nel 1963, *Eros and Civilization* (e il successivo *One-Dimensional Man*) di Herbert Marcuse e *Life against Death* (e il seguente *Love's Body*) di Norman Brown, scritti tra anni Cinquanta e Sessanta e arrivati in Italia nel clima di fermento che sarebbe sfociato nei movimenti sessantotteschi, ebbero un'importante ricaduta nella considerazione del ruolo che l'eroticismo poteva svolgere nel rivoluzionare la società⁵⁰. Reich, Marcuse e Brown mettevano infatti in dubbio la convinzione freudiana secondo cui la sublimazione della libido fosse necessaria all'ordine e all'organizzazione sociali. All'opposto, anzi: se Reich riteneva che il soddisfacimento dell'istinto sessuale fosse alla base di un sano rapporto con sé stessi e con gli altri, Marcuse slegava la libido dalla dimensione carnale e la intendeva piuttosto come energia vitale che, diffusa a tutto l'organismo, avrebbe garantito la libertà e la felicità sociali. Pur d'accordo con Reich nell'identificare nella sublimazione dell'istinto sessuale l'origine della nevrosi, infine, Brown giungeva a conclusioni che richiamavano quelle marcusiane di liberazione della libido e riscoperta del gioco per una

⁴⁸ Cfr. *Arte erotica*, a cura di P. e E. Kronhausen, Milano 1971.

⁴⁹ Il sociologo statunitense John Levi Martin ha individuato un precedente volume con il medesimo titolo, *Die Sexual-Revolution*, pubblicato nel 1921 a Lipsia da Wilhelm Heinrich Dreuw; nato dalla collaborazione di un gruppo di professionisti del settore sanitario, giuristi e femministe, il libro è incentrato sulla proposta e la discussione di alcune riforme nella legislazione sessuale relativa alla prostituzione e alla cura delle malattie veneree (MARTIN, *Structuring the sexual revolution*, cit., p. 107).

⁵⁰ *Eros e civiltà* fu pubblicato in Italia nel 1964, *L'uomo a una dimensione* nel 1967, *La vita contro la morte* nel 1964 e *Corpo d'amore* nel 1966.

più ampia trasformazione di carattere sociale, benché priva del significato politico che vi riconosceva il filosofo tedesco. Sebbene non coinvolgessero la pornografia, queste riflessioni fecero da sponda alla fiducia con la quale si guardò alle rappresentazioni del corpo nudo e alle sperimentazioni di stili di vita alternativi, anche nella loro trasposizione sul piano artistico. Rivolgendosi ai coniugi Kronhausen, l'artista surrealista André Masson, che in molte opere aveva esplorato il tema dell'erotismo, dichiarò: «La vera rivoluzione non si fa qui per le strade. Questa non ha sbocco e non approderà a nulla. Oggi la vera rivoluzione avviene là in quel museo di Lund. Il fuoco che avete acceso con quella mostra finirà per distruggere il vecchio ordine più efficacemente di qualunque altra cosa. Mi congratulo con voi, amici»⁵¹.

Al pari di Masson, le nuove generazioni di artisti con sensibilità politica confidavano nella forza d'impatto di un simile immaginario e lo impiegarono come strumento in grado di portare a un ribaltamento dell'ordine sociale. Il bergamasco Attilio Steffanoni, per esempio, nella seconda metà degli anni Sessanta abbandonò i simboli della contestazione (come i cortei e le barricate) che abbondavano allora nei suoi quadri, per dipingere corpi nudi e rapporti poliamorosi che riecheggiavano la vita comunitaria, convinto di poter «condurre un discorso preciso, politicamente attivo e forse nuovamente rivoluzionario»⁵². Nelle comuni, infatti, la nudità e la liberazione dalla proprietà privata, tra cui spesso quella affettivo-sessuale, acquisivano un preciso ruolo politico, incarnando il rifiuto totale della società capitalistica⁵³.

⁵¹ Dichiarazione di André Masson in *Arte erotica*, cit., p. 15.

⁵² *Attilio Steffanoni: mostra personale da metà febbraio 1971*, Catalogo della mostra, Milano, Galleria Toninelli Arte Moderna, 16 febbraio-15 marzo 1971, Milano 1971; *Attilio Steffanoni*, Catalogo della mostra, Roma, Il Nuovo Torcoliere, 2-22 aprile 1971, Roma 1971.

⁵³ Pubblicazioni e articoli coevi offrono testimonianze sulle ragioni alla base della vita comunitaria. «La cultura tradizionale con la sua ipocrisia, vacuità e la sua mancanza di sbocco ci stava uccidendo. Eravamo fermamente convinti che la comune fosse l'unico e significativo luogo di vita. [...] perché non dovremmo sfuggire da queste schifose metropoli di merda, dove ormai anche i rapporti umani devono sottostare alla legge della domanda e dell'offerta?» (*Ma l'amore mio non muore: Origini, documenti, strategie della 'cultura alternativa' e dell'underground in Italia*, redazonato da R. Sgarbi e G. Vivi, Roma 1971, p. 25). «Si deve rivoluzionare sé stessi, subito, nei propri [sic] rapporti con gli altri sessi, con la natura e le cose che ci circondano, la comune diventa un corollario logico, quasi inevitabile del pensiero di ogni compagno. [...] Guardiamoci per un attimo come siamo: è cambiato il nostro rapporto con gli altri? Abbiamo imparato a fare l'amore in modo libero? Abbiamo superato la proprietà privata del nostro uomo e della nostra donna? Che cosa insegneremo ai nostri figli?» ci si domandava in una riflessione sul senso della vita comunitaria apparsa sulla rivista «Re Nudo» ([s.a.], *Creare 10, 100, 1000 comuni*, «Re Nudo», 5, maggio 1971, pp.

Che il corpo fosse terreno di lotta era sostenuto anche da Germaine Greer, scrittrice e militante femminista che nel 1969 partecipò alla fondazione della rivista di controcultura «Suck», dove venivano pubblicate fotografie di nudo esplicito⁵⁴. L'anno successivo la stessa Greer posò sulla copertina di un numero del periodico, esponendo in primo piano i genitali per rivendicare la centralità di un organo fino a quel momento per lo più considerato scabroso: come teorizzò nel libro *The Female Eunuch* (1970, in Italia nel 1972 con il titolo *L'Eunuco femmina*) e in successivi interventi, esibire la vulva significava promuovere l'accettazione del corpo delle donne fuori dai canoni imposti dai media e dal mito dell'eterno femminile, parte integrante del processo di emancipazione femminile⁵⁵. Furono peraltro diverse le artiste che in quegli anni coinvolsero

7-8, cit. p. 8). In una recente intervista, Dinni Cesoni ha raccontato la sua esperienza di fondatrice e partecipante alla comune di via Vico a Milano, soffermandosi sul tentativo di liberare le coppie dal vincolo del legame monogamico e dalla gelosia, ritenendo l'amore tale solo se liberamente espresso dall'individuo (<https://www.vice.com/it/article/kw4d5z/intervista-dinni-cesoni-comune-hippy-italia-043> [ottobre 2024]). Tuttavia l'esperienza comunitaria è molto ampia e varia, come si evince da un approfondimento pubblicato su «Playmen» nel 1970, in cui il movimento comunitario statunitense è ricondotto a due articolazioni principali, l'esperienza mistica e l'esperienza collettiva. Alcune comunità, come quella di «New Buffalo», fondano sulla ricerca di un'«identità perduta» attraverso il lavoro (AMADUCCI, MOORE, *Le valli dell'utopia*, «Playmen», 6, giugno 1970, pp. 62-71: 64). Anche la libertà sessuale non è una costante nelle comunità americane; ad esempio, nella comune agricola «Lower Farm» nel villaggio di Placitas (New Mexico), mancano «quegli aspetti, che tutti, bombardati dalle divagazioni folkloristiche dei mass-media, si aspettano di trovare fra gli hippies: la droga, il libero amore. Benché uomini e donne vivessero completamente nudi per la maggior parte del giorno, c'era una strana atmosfera asessuata. Così restammo sorpresi, ad esempio, nel vedere come la famiglia hippie sia strettamente monogamica. Poi parlammo delle droghe [...] Ma risultò evidente che sarebbe stato molto più facile trovare la droga in un qualsiasi appartamento di New York che in una di queste comuni» (ivi, p. 63).

⁵⁴ «Il suo punto di partenza [di «Suck»] è che le relazioni sessuali devono essere aperte, e non possessive. Noi siamo contro il possesso sessuale, contro il consumismo sessuale, contro il sesso come oggetto, e la sua degradazione. Siamo per il principio del piacere» (*Dichiarazione di Germaine Greer* in [s.a.], *Erotismo femminista: intervista a Germaine Greer direttrice di Suck*, «Re Nudo», 34, s.d., pp. 6-8, cit. p. 6). Per approfondire la storia della rivista cfr. ADAMO, *Controcultura*, cit., pp. 28-30; GUARNACCIA, *A che serve la rivoluzione se non c'è copulazione?*, in *Sex & revolution!*, cit., pp. 116-123: 122.

⁵⁵ «La Greer è [...] per un recupero complessivo della sessualità di tutto il corpo della donna, in cui la vagina ha un suo spazio specifico e totalizzante» (D. BORGHESI, *L'eunuco femmina - il tempo, la società*, in GREER, *L'eunuco femmina: la donna alla ricerca dell'identità perduta*, Milano 1976, pp. V-XVII, cit. p. XII); «La sessualità femminile è sempre stata un tema affascinante; questo libro cerca

la rappresentazione dei genitali nelle loro opere, per rivendicare la propria identità e porre in crisi le rappresentazioni artistiche e mediatiche guidate dalla considerazione oggettivizzante dello sguardo maschile⁵⁶.

Anche tra le ripetute inchieste che tra anni Sessanta e Settanta inseguivano invano una definizione univoca di pornografia si distingue il riferimento a una carica eversiva che soltanto lo sconvolgimento delle categorie di gusto fino a quel momento accettate avrebbe potuto rendere efficace. Nel 1971, pubblicando in Italia i risultati del rapporto della Commissione Nixon sugli effetti psicologici e sociali del consumo di materiale pornografico, il giornalista Romano Giacchetti sottolineava come solo l'impiego di un simile linguaggio avrebbe potuto trasformare la società: «Se ci fosse bisogno di erotismo, esso si presenterebbe in forme tollerabili, non disgustose. Si presenterebbe, cioè, come complesso di stimoli minori, senza nessuna funzione di rottura né di critica, diretto cioè alla zona psico-sessuale ancora sconosciuta. Se non si presentasse in forme

di dimostrare come essa sia stata mascherata e deformata dalla maggior parte di coloro che hanno affrontato l'argomento, e mai come ai giorni nostri. [...] la donna è considerata come un oggetto sessuale destinato all'uso e all'apprezzamento di altri esseri sessuati, gli uomini. Si nega la sua sessualità e se ne dà una rappresentazione distorta, identificandola con la passività. Dall'immagine della femminilità la vagina è abolita esattamente come sono soppresse, nel resto del suo corpo, le manifestazioni di indipendenza e vigore. Si lodano e si apprezzano in lei le caratteristiche del castrato: timidezza, rotondità, languore, delicatezza e affettazione. [...] Dalla miscela di caratteristiche fisiche e spirituali indotte artificiosamente nasce il mito dell'Eterno Femminino [...]. Questa è la dominante immagine della femminilità propria della nostra cultura e alla quale tutte le donne aspirano» (GREER, *L'eunuco femmina*, cit., p. 13); «La profonda avversione per il *pelo* nelle pin-up, che può essere dedotta da una selezione delle pose evidentemente tese a minimizzare l'area genitale, è in parte motivata dallo schifo per l'organo stesso» (ivi, p. 274); «bisogna spostare l'accento dalla genitalità maschile alla sessualità umana. La fica deve entrare in possesso di ciò che le spetta» (ivi, p. 336).

⁵⁶ Nella pratica di queste artiste l'identità femminile è celebrata tanto attraverso la focalizzazione su aspetti strettamente legati alla natura femminile (la vagina, il parto, la maternità), quanto attraverso la riconversione in chiave critica dell'immaginario a lungo sfruttato dallo sguardo maschile. La studiosa Raffaella Perna riconosce nella rappresentazione della vagina la «strategia per rivendicare la propria differenza e nel contempo porre in crisi la trasfigurazione della corporeità femminile operata nel campo della rappresentazione maschile» (R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni settanta*, Milano 2013, p. 27; per approfondire cfr. ivi, pp. 26-9 e A.C. CHAVE, *Is this good for Vulva? Female Genitalia in Contemporary Art*, in *The Visible Vagina*, saggio di A.C. CHAVE, prefazione di F. Naumann and D. Nolan, Catalogo della mostra, [New York, David Nolan Gallery, 27 gennaio-19 marzo 2010], New York 2010, pp. 7-27).

aggressive, di disgusto, non sarebbe pornografia. Gli mancherebbe, cioè, il compito 'rivoluzionario'⁵⁷.

La fiducia e lo slancio verso la dimensione eversiva legata alla rappresentazione e all'impiego del corpo nudo andavano però confondendosi con un tipo di tensioni tutt'altro che libertarie ed emancipatorie. Era infatti difficile tenere separate, a livello mediatico, l'esposizione del corpo liberato, utile alla causa femminista, dalla pornografia liberalizzata, espressione di mero sfruttamento commerciale che annichiliva la donna. Se la curatrice e critica d'arte Lucy Lippard alludeva a un «sottile abisso»⁵⁸ tra le due concezioni della nudità femminile, Greer notava con rammarico che la quasi totalità del materiale che i lettori inviavano a «Suck» fosse di stampo sadomasochistico⁵⁹, ma riteneva comunque controproducente la censura, riconoscendo in essa la causa di quello stesso sfogo di volgarità morbosa, oltretutto una forza in grado di frenare il processo di emancipazione: era necessario, piuttosto, continuare a mostrare il corpo fuori dai canoni imposti da quello che era considerato il buon costume, fino a quando non fosse prevalso un nuovo immaginario, in grado di normalizzare l'autentica immagine della donna e liberarne l'erotismo da una visione oggettualizzante⁶⁰. Ma nonostante la posizione di Greer e la varietà di pensiero delle diverse fazioni

⁵⁷ R. GIACHETTI, *Porno-power: pornografia e società capitalistica: in appendice il testo del Rapporto della commissione Nixon sulla pornografia e oscenità*, Bologna 1971, p. 78. Anche lo storico Pietro Adamo spiega che «negli anni sessanta la pornografia è considerata da molti parte integrante della rivoluzione sessuale in atto, un'arma puntata alla testa del complesso militar-industriale, una compagna sulla strada che porta alla radiosa città futura di eguaglianza, libertà e sanità sessuale» (ADAMO, *Controcultura*, cit., p. 25).

⁵⁸ In un articolo pubblicato originariamente su «Art in America» nel 1976, Lippard segnalava il rischio legato al coinvolgimento nell'opera del proprio corpo nudo da parte delle artiste femministe: «A woman using her own face and body has a right to do what she will with them, but it is a subtle abyss that separates men's use of women for sexual titillation from women's use of women to expose that insult» (Lippard cit. in L. NEAD, *The female nude: art, obscenity and sexuality*, London 1992, p. 67).

⁵⁹ Nel corso di un'intervista pubblicata sul periodico «Re Nudo», Greer spiegava «che il 95% del materiale che ci arriva è sadomasochista. È materiale che arriva ogni giorno, a pacchi: storie, lettere, poesie, roba tremenda, merda spaventosa che ci lascia spesso annichiliti. C'è gente che gode alla lettura di queste cose. Noi cerchiamo di pubblicarne il meno possibile. Sono arrivata, personalmente, al punto di 'censurarlo', per non rovinare il giornale, e l'idea del giornale. Dopotutto, si chiama «Suck»... non Fuck. Perché non è un giornale fallocratico. Ti rendi conto della differenza? È un giornale che propaganda il piacere, una cosa completamente diversa» (*Dichiarazione di Germaine Greer in Erotismo femminista*, cit., p. 6).

⁶⁰ Cfr. ivi, p. 7; G. GREER, *Il nudo non è in vendita*, «Effe», 1, novembre 1973, pp. 46-49.

femministe, italiane e internazionali, le cronache coeve registrarono diversi episodi di opposizione all'immaginario pornografico: nel 1970 il londinese Women's Liberation Movement accusò l'artista Allen Jones di assecondare e promuovere una lettura della donna come oggetto di consumo attraverso le sue sculture-manichino (una poltrona, un tavolino e un appendiabiti formati dalla stilizzazione di corpi femminili a grandezza naturale realizzati in resina e fibra di vetro, e agghindati con guanti in lattice, culotte, corpetti e stivali in pelle), allora esposte alla Tooth's gallery⁶¹; l'anno successivo lo stesso Movimento organizzò una marcia di protesta nell'ambito del *Festival anti porno* che si stava svolgendo a Trafalgar Square, identificando senza mezzi termini nella pornografia uno strumento di repressione e subordinazione femminile a una società fondata sul profitto⁶²; nel 1972 un gruppo romano vandalizzò i cartelloni affissi per le strade della capitale in cui comparivano donne discinte, considerandoli offensivi⁶³.

⁶¹ Cfr. L. MULVEY, *You don't know what is happening do you, Mr. Jones?*, «Space Rib», 8, february 1973, pp. 13-16: 13, p. 30; L. MULVEY, *Fears, Fantasies and the Male Unconscious or «You don't know what is happening, do you, Mr Jones?»*, in L. MULVEY, *Visual and other pleasures*, London 1989, pp. 6-13: 6; M. LIVINGSTONE, *Il sesso con gli stivali*, «BolaArte», 73, ottobre-novembre 1977, pp. 40-45: 42; [s.a.], *Calendario Pirelli alla Tate Gallery*, «Fatti e Notizie», periodico di informazione per il personale delle Industrie Pirelli SpA, 4, aprile 1980, p. 21, Archivio Storico Pirelli. Un motivo di confronto e inasprimento del fronte femminista rispetto alle opere di Jones è inoltre offerto dalla censura del libro di Suzanne Santoro, *Towards a new expression* del 1974, che raccoglieva immagini della vulva femminile, al momento della sua esposizione *Artists' Books* all'Art Council di Londra, che invece mantiene esposto senza alcuna critica il libro *Allen Jones Projects* dell'artista inglese. Scrive in proposito Raffaella Perna: «Quando, nel 1973, durante la *N.O.W. Sexuality Conference* a New York, l'artista americana Betty Dodson proietta una serie di fotografie di vulve, accompagnate da titoli come *Baroque, Gothic, Classical*, viene accolta con una *standing ovation* da un migliaio di donne, molte delle quali non avevano mai osservato i propri genitali. Considerata la diffusa repulsione, unita alla scarsa conoscenza anatomica, non stupisce che il libro di Santoro, basato su una visione 'fotografica' dell'organo sessuale femminile, sia andato incontro a episodi di censura, come quando nel 1976 l'Arts Council di Londra lo ritira dalla mostra *Artist's Books* per motivi di oscenità, dimostrandosi viceversa aperto nei confronti dei *Projects* di Allen Jones, dove l'immagine della donna è resa sotto forma fallica, trasformata nell'oggetto del feticismo dell'uomo» (PERNA, *Arte*, cit., pp. 27 e 29).

⁶² [s.a.], *A chi serve la pornografia*, «l'Unità», 28 settembre 1971, p. 5.

⁶³ «Per la 'festa della mamma' del maggio '73 abbiamo ripreso l'azione fatta nel '72 e cioè attaccare sopra i manifesti più sessisti lunghe strisce gialle con scritto: QUESTO SFRUTTA ED OLTRAGGIA NOI DONNE / Di notte, gruppi di donne armate di secchi e pennelli hanno invaso le vie di Roma sfidando pappagalli, maschi fascisti e il pericolo dell'arresto da parte dei poliziotti. Arrampicate su paletti, scale e automobili, ad altezze anche vertiginose, hanno appiccicato su

Christie Hefner, figlia del famoso editore Hugh, invitava però le femministe a riflettere su quanto le immagini di donne incatenate o agghindate per esser oggetto dello sguardo maschile veicolate in quegli anni da riviste come «Vogue» e la riduzione dell'attenzione dei periodici femminili a consigli su trucchi e cremine da spalmare per risultare più attraenti fossero altrettanto e più lesive della dignità della donna rispetto alle fotografie patinate pubblicate sulle pagine di giornali come «Playboy»⁶⁴. Quest'ultima non era l'unica accusa di oggettivizzazione del ruolo delle donne che andasse oltre il mero sfruttamento mediatico della loro immagine. Diverse testimonianze coeve tracciano un quadro della stessa liberazione dei costumi come fenomeno che dietro la maschera di una maggiore

cosce, seni, culi e labbra di vario colore e dimensione queste farfalle gialle che hanno riempito i muri della città. [Segue fotografia di un articolo di giornale:] *A Roma contestati i manifesti con ragazze nude o provocanti – Le femministe si ribellano: non siamo oggetti da vendere – Su più di mille cartelloni pubblicitari e cinematografici sono stati incollati di notte cartellini di protesta con scritto: “Questo sfrutta e oltraggia noi donne”*, *Donnità: cronache del Movimento femminista romano*, Roma 1976, p. 107. Tuttavia non mancano le collaborazioni del fronte femminista con la stampa erotica italiana. Nel 1970 Adelina Tattilo, divenuta direttrice delle riviste «Playmen» e «Men» fondate dall'ex marito Saro Balsamo, dà luce a un periodico erotico per donne, coadiuvata da Anna Maria Mammoliti, militante femminista dirigente del PSI attiva per la legge sull'aborto e sul divorzio. Nasce così «Stress», che, pur avendo una pessima fortuna editoriale e terminando le pubblicazioni in pochi numeri, intendeva contribuire alla liberazione della donna ponendo al centro le esigenze, i desideri e l'identità della sua sessualità (per approfondire cfr. D. BIAGI, *Adelina Tattilo: una favola sexy*, Bologna 2018, pp. 55-57). Tattilo successivamente ritenterà con il periodico «Libera», che incontrerà l'ostilità del mondo femminista anche in affilati articoli di «Effe» e «Noi donne» (per approfondire cfr. ivi, pp. 109-122). Nell'ambito del femminismo americano dei tardi anni Settanta si distinguono due principali correnti di pensiero sulla pornografia, una di assoluta contrarietà (di cui fanno parte, ad esempio, Andrea Dworkin e Catharine Mac Kinnon, che ne legano il consumo alla violenza sessuale nei confronti delle donne) e una di maggiore tolleranza (interpretata, tra le altre, da Nadine Strossen, che non vede alcuna soluzione nella censura), se non di totale apertura (il gruppo SAMOIS, ad esempio, si autodefinisce organizzazione sadomasochista lesbico-femminista). Per approfondire cfr. M. STADERINI, *Pornografie: movimento femminista e immaginario sessuale*, Roma 1998; N. STROSSEN, *Difesa della pornografia: le nuove tesi radicali del femminismo americano*, Roma 1995; per una panoramica sulle posizioni artistiche e critiche del femminismo degli anni Settanta relative alla rappresentazione del corpo e dei genitali femminili in opposizione allo sguardo maschile cfr. CHAVE, *Is this good for Vulva?*, cit.; PERNA, *Arte*, cit.; R. PERNA, *Politiche del corpo*, in AA. VV., *Il gesto femminista: la rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Roma 2014, snp.

⁶⁴ G. TALESE, *La donna d'altri: il romanzo-verità del nuovo mondo amoroso*, Milano 1980, pp. 430-31.

emancipazione perpetuava invero la condizione di subordinazione femminile al desiderio maschile. A partire dal libero amore: il rifiuto politico di una dimensione monogama delle relazioni era infatti vissuta da alcune come costringente verso un tipo di rapporti ai quali non ci si poteva opporre, se non a rischio di esser considerate reazionarie⁶⁵. Anche declinare un approccio sessuale sembrava

⁶⁵ Una delle militanti femministe romane spiegava che «Il concetto di liberazione sessuale così come viene portato avanti da certi strati più ‘avanzati’ della popolazione maschile (vedi hippies, reichiani e molti compagni della sinistra) si presenta poi doppiamente oppressivo in quanto dà per scontato che quello che la donna si aspetta da un rapporto sessuale soddisfacente sia esattamente quello che l’uomo trova soddisfacente per lui. Caduti i pregiudizi morali le donne non si sentono abbastanza ‘evolute’ se non ‘scopano’ con il maggior numero di maschi possibile. Salvo poi trovarsi allo sbaraglio nel caso di un aborto o di una maternità al di fuori del matrimonio perché vivono una situazione fittizia non sostenuta da una oggettiva realtà esterna. Così come l’operaio vende al padrone la sua forza lavoro la donna vende il suo corpo in cambio di una sicurezza sociale ed economica. Questa vendita che viene oggi spacciata come conclusione logica dell’amore era in passato molto meno mistificata e l’operazione veniva conclusa dai genitori senza nemmeno il consenso delle parti. La società ha reso funzionale alle sue Istituzioni questo concetto di amore, mitizzandolo attraverso tutta un’ideologia, per mantenere invariato il rapporto di potere fra i sessi (è chiaro che da questa ideologia deve venire escluso il concetto di amore fra persone dello stesso sesso che viene perciò considerata una deviazione). Presa nella spirale della ideologia amorosa, condizionata da tutta una serie di pregiudizi morali e religiosi (la religione fonda il suo potere sul ‘peccato sessuale’ sfruttando il senso di colpa causato alle donne e agli uomini dal rapporto sado-masochista istituzionalizzato) priva di potere economico, la donna non riesce a liberarsi, così come non riesce a liberarsi l’uomo che non sa rinunciare ai privilegi connessi con quei valori oppressivi ereditati da una cultura patriarcale e a cui ha arbitrariamente legato il suo concetto di ‘virilità’», *Testimonianza di Giovanna in Donnità*, cit., pp. 136-7. Anche l’attrice romana Paola Pitagora, nel romanzo autobiografico che racconta il clima artistico-culturale romano tra anni Sessanta e Settanta, si riferisce alla maggiore libertà sessuale come a un fenomeno di moda, cui sembrava obbligatorio conformarsi: «Ero pronta all’incontro con l’Attore Alternativo. Conosciuto in un teatro cantina dove rappresentavano un testo italiano, cosa di per sé rara. Il ’68 mi arrivava nella testa e nel corpo, attraverso la sua faccia livida; il suo stare sciatto sulla scena, dove si muoveva come a casaccio, ma con straordinaria efficacia, mi suscitavano l’invidia, il desiderio di emulazione tipici del preinnamoramento, una voglia di libertà, di vivere sulla scena o nella vita, ciò che potesse corrispondere all’energia e alla confusione del momento. Era primavera oltretutto: mi presentai a casa sua con la valigia. Un mese di passeggiate e di sesso, tesa a recuperare il gusto della vita e a cacciare indietro paure e ricordi. Se cadevo in una rapida malinconia, venivo redarguita: “La malinconia? un sentimento borghese...”, ecco, i primi segni dell’esagerare sessantottino, in quella stanza del centro dove giungevano le voci, gli slogan degli studenti. Ero stata a trovare i miei per un giorno, e tornata nell’alcova dell’Alternativo, trovai un paio di slip da donna nel fondo del letto: “Sono le mutande della Sandra”, mi sentii dire con

diventato più difficile: se confessare di non essere innamorate del pretendente non era più una scusa valida, la diffusione della pillola anticoncezionale toglieva credibilità anche al timore di rimanere incinte⁶⁶.

La disillusione verso il potenziale effettivamente rivoluzionario del processo di liberazione sessuale non toccò solo il fronte femminile: sul finire degli anni Sessanta, e con più forza dai primi anni Settanta, le riviste erotiche, celebrate inizialmente per il loro carattere dirompente, si fecero sempre più chiari strumenti di sfruttamento commerciale della rappresentazione del corpo femminile e dei rapporti sessuali; il grado di esposizione del corpo stesso aumentò, passando dal nudo velato della seconda metà del decennio al nudo integrale, che a partire dal

un sorriso. Non c'era da chiedere chi fosse la Sandra, c'era da raggiungere faticosamente la porta e salutare l'Alternativo, che in quel momento mi apriva un mondo, e quindi andava benissimo, almeno fin quando non avesse pronunciato l'orrendo gerundio. "Le mutande della Sandra", non era solo una frase, era il segno del costume che cambiava, la rivoluzione sessuale obbligatoria, i rapporti finto facili, che invece di avvicinare, complicavano la comunicazione. Del resto quello era per me il momento di confusione massima, dopo la separazione da Renato» (P. PITAGORA, *Fiato d'artista: dieci anni a Piazza del Popolo*, con una nota di A. Guglielmi, Sellerio, Palermo 2001, pp. 145-6). La questione è affrontata nel corso della citata intervista rilasciata da Greer a «Re Nudo»: «D: [...] ci sono molti elementi puritani nel movimento americano. È un puritanesimo nato come reazione agli uomini che facevano parte della controcultura, quando questi hanno rivelato la loro idea di sessualità liberata. Per loro sessualità liberata voleva dire che le donne non dovevano più restar caste, ma diventare delle specie di ginnaste del sesso, delle tecnocrati della scopata. E non perché lo desiderassero, ma perché dovevano provare di essere 'giuste', 'liberate'. Una donna liberata, per essere tale, dal loro punto di vista, doveva far l'amore a vista, andare con diligenza alle orge della zona, far finta di aver orgasmi da orario ferroviario, imparare posizioni che non sono messe neanche sul Kamasutra. C'è stata una grossa reazione a tutto questo. R.: Beh, non so proprio chi glielo faceva fare, alle donne, se non volevano. Forse perché vengo da un paese più lento, come l'Inghilterra, non ho mai incontrato quel tipo di situazione» (*Dichiarazione di Germaine Greer in Erotismo femminista*, cit., p. 6). Per un affondo sulla pratica dell'autocoscienza femminista come strumento di liberazione sessuale cfr. NIRI, *Dalla rivoluzione alla liberazione*, cit.

⁶⁶ Tra le testimonianze raccolte da Vance Packard per la stesura del suo libro sul comportamento sessuale della gioventù americana negli anni Sessanta, è riportata l'opinione di una studentessa che conferma questa visione: «Quanto alle conseguenze della pillola, e di altre tecniche di controllo, sull'atteggiamento e sul comportamento sessuale, una ragazza deplorava che la facilità con cui si possono avere le pillole lasciava la studentessa [*sic*] delle università miste "senza difesa". Il ragazzo vuol sapere: "Perché no?" E la ragazza osservava: "Il fatto di non essere innamorata è 'out' di questi tempi. Se una risponde che è perché ha paura di restare incinta, lui fa immediatamente: "Vuoi che ti procuro un po' di pillole?" E così una si trova con le spalle al muro"» (V. PACKARD, *Il sesso selvaggio: i rapporti sessuali oggi*, Torino 1970, p. 35).

1972-73 coinvolse anche il pube⁶⁷. Gli effetti di questo cambio di paradigma furono immediati, anche sul piano artistico: Pellegrini, per esempio, si disinteressò a tale immaginario nelle sue opere perché gli appariva «castrante» per la volgarità che aveva raggiunto⁶⁸. Steffanoni fece una scelta analoga abbandonando la raffigurazione della vita nelle comuni, ormai strumentalizzata da articoli e servizi fotografici che ne enfatizzavano il carattere di promiscuità sessuale, insistendo in particolare sui rapporti poliamorosi; ma troppo tardi per non essere considerato complice: i critici che videro le sue opere erotiche esposte a Milano e a Roma nel 1971 lo accusarono infatti di affrontare un tema pretestuoso, di gran moda, riprendendo pedissequamente i suoi soggetti dalle riviste per adulti⁶⁹.

Secondo Marcuse l'idea stessa che le comuni fossero un luogo di promiscuità sessuale era funzionale a far passare in secondo piano il profondo intento politico che le muoveva⁷⁰: accanto agli interessi di mercato, andavano profilandosene altri che sembravano rispondere a un più articolato progetto di controllo sociale. «Qualsiasi condizione possa darsi per rovesciare la situazione viene usata per impedire che ciò avvenga»⁷¹ scriveva il filosofo in *L'uomo a una dimensione*, comprendendo fin dal 1964 il rischio che le spinte contestative venissero riassorbite dalla società capitalistica sfruttando e strumentalizzando proprio l'energia sessuale liberata per ribaltarla. Attraverso il processo che definì di «desublimazione repressiva», questa avrebbe cioè consentito all'individuo di godere di una maggiore libertà sessuale, relegandola però nell'ambito della soddisfazione genitale e di fatto impedendone l'espressione eversiva in grado di sovvertire l'ordine sociale⁷². L'effetto era una società più sessualizzata, ma meno libera.

⁶⁷ BIAGI, *Adelina Tattilo*, cit., pp. 67-68.

⁶⁸ Dalla conversazione dell'autrice con Massimo Pellegrini, 18 ottobre 2021.

⁶⁹ Cfr. G. MASCHERPA, *Non è testimonianza ma narcisismo*, «Avvenire», 10 marzo 1971, articolo di giornale, snp, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara; V. SCHEIWILLER, *Le mostre*, «Panorama», 6 maggio 1971, p. 14, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara; *Le mostre*, «La Rassegna», aprile 1971, articolo di giornale, snp, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara; E. CASSA SALVI, *Mostre d'arte. Attilio Steffanoni*, «Giornale di Brescia», 7 maggio 1971, snp, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara; L. TRUCCHI, *Steffanoni al Torcoliere*, «Momento Sera», venerdì 16-sabato 17 aprile, p. 11, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara.

⁷⁰ [s.a.], *Herbert Marcuse: intervista senza complessi con il filosofo della 'Nuova Sinistra'*, «Playmen», 5, maggio 1968, pp. 13-18, in particolare p. 18.

⁷¹ H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, con una nota di L. Gallino, Torino 1991, p. 13.

⁷² Ivi, pp. 91-94. Cfr. anche A. GIDDENS, *La trasformazione dell'intimità: sessualità, amore ed*

«Freud mi ha chiarito cose alle quali Marx non era arrivato», spiegò Marcuse in un'intervista rilasciata a «Playmen» nel 1968, «mi ha chiarito la grande potenza che risiede negli istinti repressi dell'uomo, assai importanti, oggi soggetti alla manipolazione e alla distorsione del potere stabilito, dell'ordine stabilito, inquadrati e ordinati quasi scientificamente per scopi che, in parole povere, sopprimono nell'uomo l'altro suo grande istinto: la libertà»⁷³. Condivisa da diverse personalità del panorama culturale italiano, questa posizione assunse maggiore concretezza tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, quando il fenomeno della pornografia saturò il mercato, coltivata massivamente da sempre nuove e più accattivanti riviste e soluzioni commerciali che vi tolsero ogni significato politico per trarne sostanziosi vantaggi economici.

Che sulla diffusione di materiale erotico-pornografico gravasse l'ombra del tentativo di espandere un'egemonia culturale di stampo capitalistico trapelava fin dagli anni Sessanta dalla ferma opposizione del Partito comunista italiano ai prodotti di natura artistica (romanzi, film, opere d'arte) nei quali i temi sessuali non fossero affrontati da un'aperta prospettiva critica: nel distinguere le pellicole di registi quali Pasolini e Federico Fellini da «un coacervo di imbecillità scollacciata», nel 1965 Mino Argentieri lamentava su «Rinascita» che l'intelligenza e la curiosità del pubblico venissero da quest'ultimo mortificate per «speculazione e basso guadagno»⁷⁴. Agli inizi degli anni Settanta il *Rapporto della Commissione Nixon* confermava il successo e la diffusione della stampa pornografica negli Stati

erotismo nelle società moderne, Bologna 1995, p. 180; Phyllis Kronhausen si esprimeva criticamente verso le teorie marcusiane: «Prima di tutto, i governi, fatta eccezione per quello svedese e quello danese – finora non hanno affatto allentato la censura. In secondo luogo, ritengo che Marcuse consideri i problemi in modo molto semplicistico e unilaterale. Infine, attribuire un sinistro schema personalizzato a governi tanto complessi e impersonali come sono quelli delle nazioni industrializzate è un tipo di ragionamento paranoico che può risultare molto pericoloso e ingannevole. Il guaio è che individui come Marcuse si interessano soltanto a un particolare tipo di sviluppo sociale, la branca politica ed economica che a loro compete. Vogliono la libertà per se stessi, sì. Ma negano libertà a opinioni diverse dalle loro. [...] Marcuse e molti giovani rivoluzionari di oggi che si ispirano a lui vogliono instaurare una specie di uniforme società marxista-leninista-trotskista o comunque socialista che sia tutta rossa, tutta nera, tutta grigia, a seconda del tipo di rivoluzione a cui costoro aderiscono. Ma noi non crediamo in nessun sistema rigido come questo. Viviamo in una complessa società moderna che richiede un approccio più malleabile e comprensivo ai problemi sociali delle ristrette e ormai leggermente antiquate teorie marxiste-leniniste» (*Dichiarazione di Phyllis Kronhausen rilasciata a Folke Edwards in Arte erotica*, cit., pp. 27-28).

⁷³ [s.a.], *Herbert Marcuse*, cit., p. 14.

⁷⁴ M. ARGENTIERI, *In tema di immoralità*, «Rinascita», 11, 13 marzo 1965, p. 23.

Uniti⁷⁵, insieme all'alto contenuto sessuale di pubblicazioni non esplicitamente erotiche⁷⁶; «l'oscenità è un grosso mezzo di comunicazione, ed è chiaramente di massa», scriveva Alberto Arbasino su «L'Espresso colore» nel 1971 riferendosi al costume americano, e due anni dopo Enzo Biagi approfondì le articolazioni del «bombardamento erotico»⁷⁷ nel libro *America*, certificando che quella della pornografia era tra le industrie più fiorenti dell'economia statunitense⁷⁸.

Intanto il vento americano spirava verso l'Italia («la curiosità europea sembra attualmente sfrenata»⁷⁹ aggiungeva Arbasino), dove negli stessi anni Lia Quilici segnalava su «L'Espresso» che i giornali erotici avevano «toccato la punta dell'osé», rappresentando accoppiamenti saffici, nudo maschile e femminile⁸⁰. Come negli Stati Uniti, l'enfatizzazione della dimensione sessuale non si limitò alle fotografie pubblicate sulle riviste per adulti: dalla fine degli anni Sessanta, per esempio, non solo i servizi che riprendevano donne nude, ma anche le pubblicità stampate sui rotocalchi dedicati alla moda e all'attualità adottavano la pratica di sezionare i corpi delle figure come nelle opere surrealiste, concentrando l'attenzione su alcune parti – labbra, gambe, bacini – per enfatizzarne la carica seduttiva e stimolare nei lettori il desiderio di consumo.

«Come un'enorme ameba, questa società sa inglobare tutto ciò che trova sulla sua strada (e certo erotismo, come certe rivoluzioni, è finito nei programmi pubblicitari)»⁸¹ segnalava Adriano Spatola nell'editoriale del primo numero della rivista «Plexus», pubblicato nel 1969, dando prova della rapidità con cui le posizioni marcusiane furono assimilate dagli intellettuali italiani e individuando nell'incremento del consumismo la chiave di un nuovo conformismo. Con un titolo che ne lasciava intendere lo scadimento del potenziale eversivo in un brodo omologante, lo stesso anno «Playmen» inaugurava la rubrica *La rivoluzione sessuale*, presentando per ogni numero due fotografie che con sguardo provocatorio ironizzavano su una nuova tendenza nel modo di vivere

⁷⁵ R. GIACHETTI, *Farfallone amoroso*, in «L'Espresso Colore», 1° novembre 1970, pp. 9-24: p. 10; per la traduzione italiana del *Rapporto* cfr. GIACHETTI, *Porno-power*, cit., pp. 251-350.

⁷⁶ «Le cosiddette 'riviste da barbiere', rivolte a un pubblico maschile, presentavano «racconti d'azione» con tinte abbastanza oscene»: nelle illustrazioni si trovavano principalmente «fotografie di 'pinup'», anche se erano in aumento le rappresentazioni del nudo femminile; vi erano poi le riviste «per l'uomo sofisticato», con un marcato orientamento erotico, che pubblicavano «nudi femminili quasi completi (meno il pube)» (GIACHETTI, *Farfallone amoroso*, cit., p. 14).

⁷⁷ E. BIAGI, *America*, disegni di J. Alcorn, Milano 1973, p. 152.

⁷⁸ Ivi, p. 136.

⁷⁹ A. ARBASINO, *Sul taccuino di Eros*, «L'Espresso colore», 26, 27 giugno 1971, pp. 4-31: 5.

⁸⁰ L. QUILICI, *Col tabù è più divertente*, 49, «L'Espresso», 5 dicembre 1971, p. 9.

⁸¹ A. SPATOLA, *Viva la libertà*, «Plexus», 1, febbraio 1969, pp. 4-5: 5.

la sessualità: un uomo trovava la moglie a letto con un altro e, anziché fare in una scenata di gelosia, si infilava sotto le coperte insieme a loro; una ragazza entrava in un'aula di educazione sessuale tenendo per mano un compagno e ne usciva incinta; una coppia nuda si baciava, e nell'inquadratura successiva si scopriva che era su un palco circondato da una folla di spettatori⁸². Essere *à la page* significava mostrare con orgoglio la raggiunta emancipazione sessuale, come negli allestimenti collezionistici privati in cui le gambe femminili stampate su carta litografica da Allen Jones e le labbra, i seni e i piedi dipinti da Tom Wesselmann si alternavano sulle pareti di eleganti residenze⁸³.

Il processo di sessualizzazione investì anche opere d'arte che non nascevano con l'intento di celebrare l'erotismo⁸⁴, tra le quali i *Tagli* di Lucio Fontana: fu con vivo sconcerto che nella seconda metà degli anni Sessanta Paola Pitagora confidò all'allora fidanzato Renato Mambor che i suoi colleghi attori riconoscevano in quegli squarci inferti alle tele la rappresentazione della vulva femminile⁸⁵; si trattava invero della manifestazione di uno *Zeitgeist* che dalle vignette umoristiche sulle riviste per adulti si era esteso fino a travolgere allestimenti collezionistici privati e interpretazioni critiche⁸⁶.

⁸² R. ROCCHI, *La rivoluzione sessuale*, «Playmen», luglio 1969, pp. 54-57; ottobre 1969, pp. 54-57; novembre 1969, pp. 150-3.

⁸³ Cfr. T. CAPOTE, *Donna Marella e l'avvocato*, fotografie di U. Mulas, «Vogue Italia», 218, ottobre 1969, pp. 148-153; [s.a.], *Il palazzo-atelier di Berrocal sui colli veronesi*, «Casa Vogue», 9, maggio 1971, pp. 74-79; [s.a.], *Arte contemporanea tra le pareti di un palazzo Barocco*, fotografie di C. De Benedetti, «Vogue», 253, dicembre 1972, pp. 154-159; D. KALLIANY, *La casa-galleria di un giovane mercante torinese: un tempio privato per Man Ray*, «BolaffiArte», 30, maggio-giugno 1973, pp. 48-51. Alcuni collezionisti che all'altezza del 1969 possedevano opere di Wesselmann sono segnalati nel catalogo *New-dada e pop art newyorkesi*, L. Mallé (a cura di), Catalogo della mostra, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 2 aprile-4 maggio 1969, Torino 1969, pp. 41-42.

⁸⁴ Il *Bagno turco* di Jean-Auguste Dominique Ingres (P. DAVANZATI, *I 'giochi' di Gunilla nella sauna dei 'teen-agers'*, «Men», 7 giugno 1968, p. 43), il *Nudo che scende le scale* di Marcel Duchamp (J. BEAMAN, *Nude descending a staircase, The playboy art gallery*, «Playboy» ottobre 1965, p. 187), il *Bacio* di Auguste Rodin (U. VOLLI, *Pornografia e pornokitsch*, in *Kitsch: antologia del cattivo gusto*, a cura di G. Dorfles, Mazzotta, Milano 1969, p. 245) furono interpretati sulle riviste per adulti per la componente eminentemente erotica.

⁸⁵ PITAGORA, *Fiato d'artista*, cit., p. 90.

⁸⁶ Un esplicito riferimento ai tagli di Fontana come rappresentazioni del sesso femminile è fatto in una vignetta umoristica sulla Biennale del 1972 pubblicata su una rivista di satira politica in cui si vede un uomo che guarda una tela dell'artista mentre in una nuvoletta sopra la sua testa che allude ai pensieri compare l'immagine di una donna nuda (*La biennale continua*, «Candido», 29 giugno 1972, p. 16). In un servizio apparso su «Vogue» nel dicembre del 1972 uno squarcio rosso era

«La denuncia si trasformò in un *modus vivendi*»⁸⁷ sentenziò con sguardo retrospettivo Vicente Aguilera Cerni nel 1972, testimoniando senza mezzi termini come la diffusione massiva di questo immaginario avesse portato nel giro di pochi anni molti contestatori a integrarsi perfettamente al sistema. Sulla scia delle teorie marcusiane, la forza coercitiva dell'immaginario erotico fu evidenziata anche da Giorgio di Genova, che presentando una mostra dedicata all'erotismo nel 1973 riconobbe l'«uso ed abuso che le società a capitalismo avanzato ne fanno a livello consumistico, fino ai gradi più bassi e idioti della speculazione atta a procurare ingenti profitti a taluni e a tenere in condizioni di soggezione psicologica le masse». Ritenendosi responsabile di aver favorito una «falsa liberazione», lo stesso anno Pasolini arrivò a darsi pentito dell'«influenza liberalizzatrice» dei suoi film, partecipi loro malgrado di un processo culturale che anziché liberare i giovani, li aveva resi vittime dell'«ansia conformistica di essere sessualmente liberi»⁸⁸.

esposto in una stanza matrimoniale dai chiari richiami erotici, come il copriletto di velluto scuro, i cuscini avvolti in federe nere, leopardate e di plastica argentata, la sigaretta che pendeva dalle labbra socchiuse con indolenza dipinte da Tom Wesselmann (*Arte contemporanea tra le pareti di un palazzo Barocco*, cit., pp. 158-59). Volker Kahmen nel 1972 segnalò i tagli di Fontana tra le opere che vertono sull'associazione con componenti di richiamo sessuale, in questo caso la fertilità: «Lucio Fontana was playing on the same association [reference to fertility, ndr] when he slit open his canvas for the first time in 1959. He called his work *Spatial concept – expectations* (*Concetto spaziale – attese*) c. 1965 [...]. This cut in Fontana's canvas was a great innovation and it had a tremendous influence on other artists» (V. KAHMEN, *Eroticism in contemporary art*, studio Vista, London 1972, p. 149).

⁸⁷ A. CERNI, *Anonimo veneziano*, «D'Ars Agency», 61-62, novembre-dicembre 1972, pp. 5-20: 5.

⁸⁸ «potrei anche vantarmi di aver inciso coi miei films sul costume italiano e sulla sua evoluzione; sulla liberalizzazione dell'opinione pubblica e sulla decongestione del 'comune senso del pudore'. Di questo, invece, non mi vanto [...] mi pento dell'influenza liberalizzatrice che i miei films eventualmente possano aver avuto nel costume sessuale della società italiana. Essi hanno contribuito, infatti, in pratica, a una falsa liberalizzazione, voluta in realtà dal nuovo potere riformatore permissivo, che è poi il potere più fascista che la storia ricordi. Nessun potere ha avuto infatti tanta possibilità e capacità di creare modelli umani e di imporli come questo che non ha volto e nome. Nel campo del sesso, per esempio, il modello che tale potere crea e impone consiste in una moderata libertà sessuale che includa il consumo di tutto il superfluo considerato necessario a una coppia moderna. Venuti in possesso della libertà sessuale per concessione, e non per essersela guadagnata, i giovani [...] l'hanno ben presto e fatalmente trasformata in obbligo. L'obbligo di adoperare la libertà concessa [...]. L'ansia conformistica di essere sessualmente liberi, trasforma i giovani in miseri erotomani nevrotici, eternamente insoddisfatti» (P.P. PASOLINI, *Tetis*, in *Erotismo eversione merce*, a cura di V. Boarini, con scritti di P. Bonfiglioli [*et al.*], [Atti del convegno, Bologna, 15-17 dicembre 1973], Bologna 1974, pp. 95-103: 102).

Il pittore ferrarese Paolo Baratella seppe dare una rappresentazione incisiva delle spinte eversive e repressive che si confondevano ormai nell'immaginario erotico-pornografico. Nel 1972 invitò nel suo studio milanese due ragazze e due ragazzi, scelti tra suoi amici e conoscenti, e li mise a recitare discinti su un cumulo di rifiuti raccolti per l'occasione. Il canovaccio, storia di un ricco imprenditore americano di preservativi per la testa (per evitare la diffusione di idee progressiste) che decide di espandere all'Italia la sua produzione e qui intrattiene rapporti sessuali di coppia e di gruppo con la sua segretaria e con due rivoluzionari arrivati per fermarlo, fu recitato dai quattro e immortalato in una serie di scatti. Ne nacquero un fotoromanzo (mai pubblicato per zelo morale del tipografo, che lo considerava troppo violento⁸⁹); un video trasmesso nel 1973 durante la mostra *Eros come linguaggio* alla galleria Eros di Milano⁹⁰; un ciclo di opere e un racconto scritto da Gian Pietro Testa, pubblicato nel catalogo della prima esposizione della serie, avvenuta nel 1974 alla galleria Borgogna di Milano⁹¹. Le pose assunte dai quattro personaggi erano ispirate a quelle ormai diffuse sulle riviste per adulti, e la presenza di svastiche sui corpi dei personaggi richiamavano i simboli ricorrenti sulla stampa pornografica e nei fumetti, nonché nel filone cinematografico del Nazi-exploitation, nato da una lettura strumentale del film *La caduta degli dei* di Luchino Visconti del 1973⁹².

Quando *Hair* approdò in Italia nel 1970 era quindi in atto un processo di addomesticamento dell'immaginario erotico, che coinvolgeva interessi di carattere economico e politico. Benché le numerose proposte di partecipazione in qualità di attori inviate a Cancellieri provino che fosse ancora diffusa la fiducia verso un impiego eversivo del corpo, i temi della controcultura erano ormai diventati di massa e utili a destare l'interesse del vasto pubblico, mentre il loro potenziale rivoluzionario finiva appiattito sotto il peso di un fenomeno di costume. La scelta di edulcorare la scena di nudo era infatti rispondente alla necessità di rendere il grado di esposizione del corpo tollerabile per il pubblico

⁸⁹ D. PORZIO, *Erotismo ideologico che nasce da un fotoromanzo*, «Il Milanese», 147, 3 marzo 1974, p. 73.

⁹⁰ F. GALLO, *Volto Tragico Sorriso*, in *Paolo Baratella 1960-1994*, presentazione di F. Gallo, Milano 1995, pp. 9-30, in particolare p. 18.

⁹¹ *Paolo Baratella: vita morte e miracoli di Joe Ditale*, testo di G.P. Testa, Catalogo della mostra, Milano, Galleria Arte Borgogna, febbraio-marzo 1974, Seriate 1974, snp.

⁹² Cfr. P. E. ANTOGNOLI, *Joe Ditale reloaded*, in *Paolo Baratella: Joe Ditale è ritornato*, a cura di P. E. Antognoli, testi di P. E. Antognoli e G. P. TESTA, Fascicolo della mostra, Lucca, Galleria Numero 38, 15 marzo-22 aprile 2013, pp. 2-10, in particolare p. 9; D. NATOLI, *Nazifascisti a fumetti*, «l'Unità», 30 giugno 1971, p. 3; *Nazisploitation!: the Nazi image in low-brow cinema and culture*, a cura di D. Magilow, E. Bridges, K. T. Vander Lugt, New York-Londra 2012.

italiano, funzionalmente agli interessi di mercato che sostenevano la distribuzione del *musical*, e al contempo indicava che, nonostante l'ammorbidimento dei limiti imposti dal buon costume, il perbenismo italiano non era stato scalfito. Due anni dopo, un altro episodio lo avrebbe chiarito.

Definita da un cronista «la biennale della vulva», l'esposizione internazionale veneziana del 1972 accettò alcune opere di esplicito, provocatorio contenuto erotico: delle sculture in cartapesta che rappresentavano donne nude appese al soffitto da Karol Broniatowski; il banco di un tribunale di fronte a cui erano imputate le sculture nude di un uomo e di una donna, rinchiusa entro le sbarre di una prigione da Alik Cavaliere; dei tranci di gambe femminili dipinti ad olio da Giuseppe Guerreschi; una cabina per fototessere allestita da Franco Vaccari che il pubblico era libero di usare, appendendone poi gli scatti alle pareti della sala, che in poco tempo divenne, secondo un cronista, una «fiera della pornografia» con esposte «le più recondite nudità dei visitatori»⁹³. Ma le uniche opere in cui era effettivamente rappresentata una vulva crearono scandalo.

Iniziata nel 1964 con dipinti di cocomeri ispirati a quelli pubblicitari disegnati dai contadini emiliani e romagnoli⁹⁴, la serie delle *Angurie* di Mattia Moreni si

⁹³ «Il risultato è quello che si proponeva esattamente Vaccari: le pareti sono diventate una vera e propria fiera della pornografia. Si vedono le più recondite nudità dei visitatori: un campionario di esibizioni che sarebbe piaciuto a Freud, da cui si dimostra che la masturbazione è ancora abituale negli adulti maschi e femmine... Ecco trovato il contenuto per il contenitore: una bella masturbazione esibita al pubblico» (RIZZI, *La Biennale del compromesso*, «L'osservatore politico letterario», agosto 1972, pp. 75-81: 75, cartella RD *Arti visive 1972 n. 22*, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC). L'eco mediatico dell'esposizione fu tale, che questa divenne motivo di ironia in più contesti: «non sono destinati alla Biennale di Venezia. Più semplicemente finiranno debitamente acconciati nella vetrina di qualche negozio» era segnalato accanto alla fotografia di alcuni busti nudi di manichino su un periodico siciliano (*Riunione in topless*, «La Sicilia», 16 giugno 1972, articolo di giornale senza indicazione di pagina e di autore, cartella *Arti visive 1972*, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC); un'esposizione amatoriale organizzata in una villa veneziana nei giorni della Biennale puntava sulla nudità femminile – ragazze dai busti dipinti o impiegate quali attrici di sculture viventi o incatenate – per far breccia sui critici e sperare nel successo dei suoi partecipanti (*E noi esponiamo fior di ragazze*, «Pop», 26 giugno 1972, p. 38, articolo di giornale senza indicazione di autore, cartella RD *Arti visive 1972 n. 22*, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC); a un articolo su «Le Ore» erano confidate le speranze di Alan Bridgefort, pittore specializzato in opere dipinte sui corpi delle modelle, di essere invitato a Venezia (*Alan Bridgefort spera nella prossima biennale*, «Le Ore», settembre 1972, p. 114, articolo di giornale senza indicazione di autore, cartella RD *Arti visive 1972 n. 22*, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC).

⁹⁴ G. KAISERLIAN, *Dalle nebulose emergono alberi strani*, «Avvenire», Milano, 12 febbraio 1969,

era trasformata sul finire degli anni Sessanta in una raffigurazione sempre più esplicita del sesso femminile⁹⁵. Nonostante nel catalogo di una precedente mostra Enrico Crispolti avesse tentato di chiarire che si trattasse di rappresentazioni emblematiche e dunque non pornografiche, i critici che visitarono l'esposizione veneziana non furono d'accordo e trovarono le tele scurrili e volgari⁹⁶. Ciò che turbava di più era l'attenzione rivolta ossessivamente al tema del sesso femminile⁹⁷,

snp, fasc. *Mattia Moreni*, inv. 29587, ASAC; L. DAM., *Le angurie di Moreni esposte al Girasole*, «Il Gazzettino», 16 dicembre 1969, articolo di giornale senza indicazione di pagina, fasc. *Mattia Moreni*, inv. 29587, ASAC; SAVONUZZI, *Protagonista l'anguria*, «Panorama», 8 febbraio 1968, pp. 54-59, cit. p. 59, fasc. *Mattia Moreni*, inv. 29587, ASAC.

⁹⁵ «La trasformazione tematica è andata prendendo consistenza nel '69, quando l'anguria già 'corpo' si è anche sottratta al campo, sostituendovi la 'pelliccia di nylon rosa' [...]. Nel '70 [...] poi anche le pellicce 'si esibiscono' in cuciture, in fenditure e aperture [...], e comincia a prendere decisa consistenza l'enunciazione dell'accento ad un punto focale dell'immagine [...], un taglio, una ferita, un'apertura, che sempre di più si caratterizzano in forme sessuali, naturalmente femminili» (*Personale di Mattia Moreni*, testo di E. Crispolti, Catalogo della mostra, [Milano, Galleria Toninelli arte moderna, gennaio 1972], Milano 1972).

⁹⁶ Cfr. M. BERNARDI, *La Biennale tra le farfalle*, «La Stampa», 10 giugno 1972, p. 9; C. GALASSO, *La Biennale di Venezia è artisticamente valida*, «Alto Adige», 13 giugno 1972, articolo di giornale senza indicazione di pagina, cartella 1972/2, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC; G. GIUFFRÉ, *Italiani alla Biennale*, «Sette giorni», 273, 3 settembre 1972, p. 33, cartella 1972, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC; F. PASSONI, *Due poli a confronto: l'opera e l'happening*, «Avanti!», 11 giugno 1972, snp, cartella RD *Arti visive 1972 n. 22*, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC; V. SCORZA, *La sconcertante XXXVI Biennale Veneziana*, «Il Giornale del Mezzogiorno», 5 luglio 1972, p. 4, cartella 1972, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC.

⁹⁷ Lo scandalo provocato dalla rappresentazione dei peli pubici venne testimoniato anche da Peggy Guggenheim e da Bertini. Alla partenza da Bratislava dopo aver creato insieme *L'arte anticoncezionale* nel 1971, l'artista Alex Mlynarcik regalò a Bertini la conformazione in plastica di una donna nuda, che per la presenza di peli pubici in rilievo provocò l'imbarazzo di un doganiere alla frontiera con l'Ungheria (G. BERTINI, *E ancora*, S.I. 1976, Archivio Frittelli per l'Opera di Gianni Bertini, Firenze, snp). Quando Peggy Guggenheim spedì le opere di Jean Cocteau a Londra, in vista della personale che avrebbe inaugurato la galleria londinese Guggenheim Jeune (P. GUGGENHEIM, *Una vita per l'arte*, prefazione di G. Vidal, introduzione di A. H. Barr Jr, Milano 2016, p. 174) nel gennaio del 1938 (ivi, p. 179), un lenzuolo su cui l'artista aveva disegnato un nudo maschile fu fermato alla dogana britannica proprio per la rappresentazione dei peli pubici: «C'erano alcuni disegni in inchiostro [...] e due di questi, fatti appositamente per la mostra, erano realizzati su un paio di lenzuola di lino, uno era un soggetto allegorico dal titolo *La Peur donnant ailes au Courage*, e includeva un ritratto dell'attore Jean Marais, che, con altre due figure molto decadenti, compariva

riflesso dell'enfasi con cui dal 1971 esso era messo in risalto sui rotocalchi erotici⁹⁸: se l'assimilabilità all'ultimo ritrovato di un processo di assoggettamento al mercato poteva sconcertare la critica, sui giudizi pesò probabilmente anche il carattere politicamente e culturalmente dirompente che la rappresentazione della vulva continuava ad avere, come proprio in quegli anni Germaine Greer stava mettendo in luce.

Anche un altro episodio nell'ambito della stessa biennale portava a interrogarsi sull'effettivo cambiamento della mentalità italiana.

Il pittore anconetano Gino De Dominicis trovò in laguna un giovane con sindrome di Down e lo convinse facilmente a restare seduto all'interno della sua installazione *Seconda soluzione di immortalità (l'Universo è immobile)*, insieme a un quadrato disegnato per terra (il *Cubo invisibile*), una palla di gomma (*Palla di gomma [caduta da due metri] nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo*), una pietra (*Attesa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione, tale da generare un movimento spontaneo della pietra*), mentre un nastro registrato spandeva per la sala risate di scherno⁹⁹. Nell'idea dell'artista, al quale il desiderio di *épater les bourgeois* non era forse del tutto estraneo, il giovane posava in qualità di rappresentante di una delle diverse forme di eterna fissità, cioè quella mentale. Il pubblico che ne visitò la sala, però, più che dalle riflessioni di ordine concettuale fu colpito dalla presenza di un ragazzo che non era certo avesse accettato consapevolmente di essere esposto. Anche i genitori

con i peli del pube scoperti. Cocteau vi aveva attaccato delle foglie, ma il disegno provocò un grande scandalo alla dogana britannica che lo bloccò a Croydon. Marcel [Duchamp] ed io ci precipitammo là. Chiesi perché si opponevano al nudo in arte: mi risposero che non era il nudo, ma i peli del pube che li spaventavano. Promisi di non mostrare questo lenzuolo al pubblico, ma solo privatamente a pochi amici, e così mi permisero di prenderlo» (ivi, p. 178).

⁹⁸ Nel suo libro *America*, Biagi racconta: «Il 1971 [...] sarà celebrato dagli specialisti, dai cultori della materia (sembra uno scherzo: ma ci sono consulenti, direttori artistici, teorici dell'arte della posa e del segreto dell'intervista scandalosa e graffiante), come "l'anno delle nudità frontali", o del *pubic-hair*, secondo la terminologia tecnica: i Colombo del fotocolor per uomini soli hanno scoperto che c'è qualcosa anche sotto l'ombelico, ma anche stavolta c'è il solito dilemma: Cristoforo o Amerigo, e bisogna vedere se la gloria compete all'americano Hugh Hefner, o all'oriundo siciliano Bob Guccione. Il fatto è che nel numero del gennaio di *Playboy*, miss Jill Taylor, una bionda dai lunghi capelli slavati, occhi azzurri e gelidi, un seno ragguardevole [...] distesa sul paginone centrale, non allungava le mani per coprire quella 'zona calda' fino a quel momento pudicamente nascosta. Dal gusto della contemplazione si passava alla leva del desiderio. Il commercio ha le sue esigenze ed era inutile insistere con quelle bambolotte perfette e sterilizzate, petto florido, occhi spalancati, camicetta bagnata che prima si appiccica e poi si toglie» (BIAGI, *America*, cit., p. 137).

⁹⁹ G. VISENTINI, *La biennale delle farfalle*, «Il Secolo XIX», 11 giugno 1972, p. 3.

di quest'ultimo, una volta accortisi della sua assenza da casa, furono dello stesso avviso e querelarono l'artista. «Sottrazione di incapace» fu l'accusa che rimbalzò sulle pagine dei giornali¹⁰⁰, letti dagli occhi inorriditi di un'opinione pubblica compatta nel ritenere scandaloso il gesto, ma dalla quale nell'aprile successivo il pittore fu assolto¹⁰¹. Il generale clamore venne disturbato solo da pochi pensieri in controtendenza, tra cui quello di Renzo Margonari, che, pur concordando sulla «pochezza» della scelta di De Dominicis, tacciò il pubblico di «conservatorismo» e lo invitò a riflettere sull'assenza di un simile scandalo «nei vari casi in cui s'è scoperto che i subnormali in certi istituti benemeriti vengono legati con catene, seviziati e denutriti»¹⁰². Anche Giuseppe Guerreschi, nella bozza di una lettera all'artista anconetano, si esprime in termini che ne lasciavano comprendere il disagio di fronte al perbenismo del pubblico: «l'unanimità delle reazioni nei tuoi confronti mi hanno fatto riflettere. [...] Mi sembra che tutto questo nasconda una buona dose di ipocrisia. Mi chiedo se invece [...] tu avessi esposto una ragazza nuda quali sarebbero state le reazioni, indubbiamente nessuno avrebbe protestato»¹⁰³. L'apparente cambiamento della mentalità italiana non sembra, dunque, legato a un'elaborazione del pensiero critico e libertario nella società, quanto alla diffusione indiscriminata di un immaginario, su cui peraltro gravava uno sguardo oggettivizzante e maschile, che aveva ormai reso gran parte degli spettatori meno esposta a turbamenti di coscienza di fronte alla nudità erotizzata, lasciando tuttavia intatto il loro conformismo: le trasformazioni del costume non avevano implicato un'effettiva maggiore apertura critica verso una lettura della realtà libera da inciampi di ordine moralistico.

¹⁰⁰ [s.a.], *Accusano l'autore i genitori del subnormale esposto*, «Paese Sera», 11 giugno 1972, p. 16.

¹⁰¹ F.Z., *Assolto il pittore dello scandalo alla Biennale*, «l'Unità», 12 aprile 1973, p. 5.

¹⁰² R. MARGONARI, *Gli scandali della Biennale*, «Gazzetta di Mantova», 10 settembre 1972, p. 3, cartella 1972/4, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC.

¹⁰³ G. GUERRESCHI, bozza di lettera a G. De Dominicis non datata, *Quaderno (primi anni sessanta-primi anni settanta)*, Archivio Guerreschi.