

Il fumetto italiano per adulti e il cinema: forme e funzioni della parodia pornografica

Mauro Giori

Una relazione privilegiata

Cinema, fumetto, pornografia e parodia possono sembrare quattro elementi irrelati, eppure le occasioni di una loro sovrapposizione sono state tante e tali da far pensare il contrario. Nel suo recente lavoro su parodia e fumetto, Groensteen (2010: 11) si spinge fino a sostenere che la prima sia consustanziale al secondo: derisione e caricatura sarebbero «constitutive de son “génie propre”» non meno della sua vocazione mitopoietica. Farebbe eccezione proprio la sola pornografia che, a differenza della variante erotica (distinzione critica e per solito pretestuosa, che l'autore rifiuta di precisare), può essere priva di quelle intenzioni comiche, ludiche o satiriche che dovrebbero definire la parodia stessa (*ibid.*: 124).

Al contrario, il genere pornografico si configura come un territorio privilegiato di sviluppo della parodia, in virtù del suo carattere implicitamente iconoclasta che si esercita a livello visivo, a livello linguistico ed eventualmente a livello narrativo. Il racconto rappresenta infatti un aspetto accessorio dell'estetica pornografica, la quale non ha carattere narrativo bensì mostrativo: si basa cioè sul far vedere qualcosa (persino nel caso della letteratura, si potrebbe argomentare: attraverso la nominazione esplicita, deve indurre a visualizzare), nella fattispecie i corpi in una forma che si ritenga eccitante per lo spettatore modello e che nessun altro genere può

permettersi¹. Ne consegue che qualsiasi eventuale altra funzione assoluta dalla pornografia (provocazione, meccanica pedagogia, controcultura, ma anche semplicemente il raccontare una storia) risulta inessenziale e collaterale, quando non pretestuosa rispetto alla necessità di generare occasioni per esibire corpi. Un'esibizione governata peraltro da regole piuttosto rigide finalizzate a ottimizzare e a rendere chiara, dettagliata ed esplicita la messa in mostra (Gubern 1989: 10; Williams 1990: 48-49; Giori 2008).

A fronte di una cultura (quella dell'occidente moderno) che da un lato ha represso il sesso (affinando tecniche di controllo, di rimozione e di sublimazione, regolandone le pratiche e atrofizzandone la presenza nelle narrazioni che essa ha voluto restituire di sé) e dall'altro ne ha paradossalmente sopravvalutato l'importanza (attraverso la produzione di una quantità impressionante di discorsi), la pornografia possiede un duplice potenziale parodistico. Anzitutto perché restituisce al sesso una collocazione centrale nell'esistenza degli individui, spogliandolo di molte incrostazioni intellettuali², rispetto alle quali si offre come una «catarsi comica» (Michelson 1971: 203). In secondo luogo infrange le censure che condizionano i prodotti culturali socialmente approvati e valorizzati.

Così facendo, la pornografia assume inevitabilmente, in rapporto alla realtà, il valore della rivelazione di un «secondo mondo» – come dice Bachtin (1965: 8-10) del carnevale – «ai confini tra l'arte e la vita», il quale «in realtà è la vita stessa, presentata sotto la veste speciale del

¹ Anche l'"hard-core art" che si è sviluppata in ambito cinematografico negli ultimi quindici anni circa rimane a ben vedere confinata a un territorio sperimentale dallo statuto incerto (Williams 2008: 258-298; Andrin 2010; Giori 2017).

² Ciò non significa che la pornografia conduca un'esistenza anarchica: subisce invece la sua parte di influenze culturali e ha elaborato un linguaggio fortemente regolamentato che ne vincola l'espressione, come ha messo in luce un'ormai abbondante letteratura, la quale negli ultimi anni ha conosciuto una forte espansione accademica e trova oggi sedi privilegiate di discussione nella sezione ad essa dedicata dell'annuale Magis School di Gorizia e sulla rivista *Porn Studies*, fondata nel 2014.

gioco». In altre parole, finisce col far tornare il rimosso, operando all'interno dell'«immaginario collettivo» e delle «forme consolidate e tradizionali, ma anche negli spazi che “circondano” queste forme e per così dire le distanziano dalla massa dei consumatori, dalla loro quotidiana nomenclatura» (Barbiani 1980: 44).

Allo stesso tempo, ogniqualvolta istituisca un confronto con prodotti della cultura ufficiale, il porno non può evitare di lasciar trasparire una sfumatura parodistica dai tratti grotteschi, non solo per via dell'ubiquità e dell'onnipresenza che conferisce al sesso, ma anche dell'evidenza con cui lo rappresenta. Tali caratteri lo distanziano infatti anche da altre forme di rappresentazione erotica più o meno istituzionalizzate, senza contare che, salvo eccezioni, ragioni di economicità e di incerta professionalità ne segnano a fondo la resa formale. L'azione deformante agisce di conseguenza sul testo preso di mira a prescindere dalla sua tipologia³ (e anche nel caso di testi già sovraccarichi di elementi erotici), dalle intenzioni che presiedono a tale relazione (quindi anche in assenza di espliciti intenti comici) e dall'eventuale coinvolgimento di una dimensione narrativa⁴.

Consideriamo un esempio che proviene dagli anni in cui la pornografia conduce ancora un'esistenza clandestina. Nel 1961, la polizia sequestra in alcune edicole compiacenti una pubblicazione intitolata *Grand'hotel dell'amore*⁵. In copertina si annunciano due “cineromanzi”, *Partita a due* e *Quartieri Alti* (fig. 1); in realtà si tratta rispettivamente di un fotoromanzo e di un fumetto che rifanno in

³ Al punto da poter anche parodiare una parodia, come nel caso di *Hung Wankenstein* (2000) e di *Quel finocchio di Franckenstein* (1976) – film il primo, fumetto il secondo – rispetto a *Young Frankenstein* (*Frankenstein Junior*, 1974), già parodia di *Frankenstein* (*Id.*, 1931) di James Whale.

⁴ A fronte di questa “incontenibilità” della parodia pornografica sorprende che gli studi l'abbiano tanto trascurata. Si vedano gli esempi studiati da Buscombe 2004, Hunter 2012, Giori 2015a e 2015b: 289-316, oltreché Zimmer 2005.

⁵ La notizia del sequestro (fonte per la datazione) è data in un trafiletto redazionale da *Lo Specchio*, 1 luglio 1961, p. 39.

chiave hardcore due tipi di testi caratteristici del popolare rotocalco *Grand Hotel* (bersaglio esplicitato dal titolo) e già in sé particolarmente invisibili all'establishment culturale. Per ovvie ragioni il prodotto è confezionato nel più completo anonimato: non compare nessuna informazione riguardante la stampa, mentre i due interpreti del fotoromanzo non si mostrano mai in volto (lei se lo copre con la mano, lui è fotografato solo di spalle, il tutto su un lugubre sfondo nero inciso da sgrammaticate didascalie bianche). Il fumetto imita in modo sfacciato lo stile di quelli del modello, dalla tecnica del disegno all'impaginazione delle tavole, per dare un dettagliato resoconto dei ricevimenti offerti da una contessa e da suo nipote. Una lunga didascalia introduce il contesto ed esaurisce il racconto, lasciando poi spazio a un'azione che non conosce interruzioni o divagazioni di sorta: si susseguono così 80 tavole di semplici combinazioni corporee la cui dimensione narrativa si limita al progressivo sopraggiungere di nuovi personaggi.



Fig. 1: copertina di Grand'hotel dell'amore (1961)

In questo caso il cinema è coinvolto solo indirettamente, non già perché implicato dal termine cineromanzo (che semplicemente

componeva allora con fotoromanzo e fumetto una triade pressoché sinonimica), bensì perché evocato dal legame intermedio con la rivista *Grand Hotel*, che con il cinema aveva imbastito un rapporto ricco e complesso ed aveva acquisito notorietà soprattutto per le sue novellizzazioni da film (Cardone 2004).

Il legame tra fumetto, cinema e pornografia si stringe cinque anni dopo, quando l'Editrice 66 di Renzo Barbieri apre la strada a una nuova generazione di fumetti "per adulti", destinata a un enorme successo commerciale e capace di emergere dalla clandestinità modificando forme (mediante la temporanea rinuncia all'hardcore) e modelli di riferimento: non più le riviste di fotoromanzi ma il fumetto nero alla *Diabolik*, dilagante dal 1962 e di cui viene adottato il formato a libretto con due vignette per pagina. Il passaggio al softcore viene compensato con storie più elaborate, che possono continuare anche per centinaia di episodi. Proprio questo recupero della dimensione narrativa rende particolarmente appetibile un richiamo al cinema che non sia solo estemporaneo o indiretto.

Il fumetto viene così a inserirsi stabilmente e a pieno titolo (pur con le sue specificità e la sua autonomia) nel quadro di un'industria del sesso nella quale il cinema, spesso suo malgrado, occupa una posizione centrale. Proliferando alla periferia della legalità, tutta una serie di testi e di paratesti approfittano dei vincoli cui il cinema deve sottostare nel rappresentare la sessualità spingendosi gradualmente verso l'hardcore, di cui accompagnano l'emersione dal limbo della clandestinità⁶.

Nel caso del fumetto, il rapporto istituito con il cinema è pressoché unidirezionale. Nonostante il rapido successo, il cinema infatti non sfrutta il fumetto erotico: *Isabella, duchessa dei diavoli* (1969)

⁶ È il caso dei fotoromanzi pubblicati su riviste di pseudo-cronaca cinematografica come *Cinesex*, *Cinestop* e *Bigfilm* (Maina 2012), talvolta interpolati con inserti che documentano la prassi di approntare doppie versioni di alcuni film dai consistenti contenuti erotici, una delle quali più carica (fino al punto di accogliere scene hardcore) e destinata al mercato estero (Grattarola-Napoli 2014: 14).

di Bruno Corbucci rappresenta un esperimento isolato⁷. Il motivo è da ricercare probabilmente nel fatto che se la pornografia rappresenta il prodotto più spregiato del mercato culturale dell'epoca, il fumetto è considerato la forma più spregiata di pornografia, per la qualità incerta, per l'economicità che lo rende alla portata dei più giovani, per la violenza senza pari (sottraendosi il disegno, a differenza del cinema, a qualsivoglia vincolo di realtà). Tanto è vero che le diverse culture politiche si rinfacciano a vicenda la paternità di questi prodotti: la destra neofascista vi vede ironicamente i «precursori, magari rozzi, di quella società ideale che l'alternativa socialista consentirà presto di realizzare anche da noi» sul modello svedese (Cusani 1966: 320), mentre tutta una linea opposta li liquida come espressione di un'ideologia neofascista approntata per lettori voyeuristi afflitti da inconsci sensi di colpa (*Nero a strisce* 1971; Eco 1971; Carabba 1973: 173-191)⁸.

Quando James Bond aveva il volto di Belmondo

Se il cinema trascura il fumetto “per adulti”, quest'ultimo ha invece tutto l'interesse a capitalizzare l'incidenza nell'immaginario e l'autorità estetico-culturale del cinema, fin dalla sua nascita e quindi ben prima di approdare all'hardcore alla fine degli anni '70, in contemporanea con il cinema stesso.

⁷ Nemmeno l'animazione, quando tenta la via del porno con *Il nano e la strega* (1975) di Gibba e Libratti – una sorta di parodia di *Biancaneve* – guarda al fumetto, dal quale avrebbe potuto facilmente trarre ispirazione, essendo la parodia di favole e fiabe uno dei suoi filoni aurei. Su questo caso si veda Giori 2014.

⁸ Per un'indagine di maggior respiro, anche a fronte di un'offerta che nel frattempo si è talmente ampliata e diversificata da richiedere un ripensamento radicale, occorre attendere il lavoro di Abruzzese e Barbiani (1980), sebbene anche in seguito la letteratura sul rapporto tra cinema e fumetto abbia ignorato questi prodotti.

Anzitutto, in accordo alla sua estetica mostrativa, anche nel momento in cui racconta storie la pornografia può istituire un rapporto di sfruttamento delle risorse offerte dall'immaginario cinematografico già sulla base della sola componente visiva, ad esempio attingendo a quell'immenso serbatoio di estenuato erotismo che è lo *star system*. È quanto Barbieri e i suoi collaboratori fanno sin dalla prima serie, *Goldrake* (1966-1980), dando all'eroe eponimo il volto di Jean Paul Belmondo e alla sua comprimaria quello di Ursula Andress (fig. 2). L'idea è semplice: sovrapporre a un personaggio un attore sulla base di una qualche affinità istituibile con la sua immagine, cioè con il prodotto dei ruoli interpretati e di tutta una serie di formazioni discorsive parallele sulla sua vita e sulla sua professionalità (Dyer 1979). Preferire Belmondo a Sean Connery per questo plagio di James Bond è un modo per differenziarlo dalla serie cinematografica capitalizzandone al contempo il successo, recuperando in parallelo la prima bond-girl per dare corpo alla sua disinvolta aiutante. Allo stesso modo, si sceglierà Alain Delon per una successiva imitazione di Bond, *Playcolt* (1972-1979), o Marilyn Monroe per la bella ma svampita aspirante attrice di *Batty & Gay* (1981) (fig. 3). Non mancano casi di serie interamente concepite a partire dall'immagine di un particolare attore, come nel caso di *Lando* (1973-1984), ispirata ai ruoli sostenuti da Lando Buzzanca nella commedia italiana degli anni '70 e '80.



Figg. 2-3: tavole da *Goldrake* e da *Batty & Gay*

Questa sovrapposizione di personaggio di carta e immagine divistica infrange l'equilibrio che tiene la star sospesa tra astrazione, intangibilità, alterità, e viceversa carnalità, disponibilità e uguaglianza, privilegiando ovviamente questi ultimi tre aspetti per assecondare i meccanismi di coinvolgimento propri del porno e spogliare la star (anche letteralmente, in anni in cui al nudo integrale ci si concede solo per mediazione di controfigure) della sua aura, in modo da realizzare concretamente quanto il cinema si limita a suggerire e a far fantasticare allo spettatore.

In questo modo il fumetto pornografico sfrutta le dinamiche dello *star system* portando all'estremo limite quelle prassi che «transforment le lecteur de magazine en voyeur, comme au cinéma», come notava acutamente Morin (1957: 56). Anche in Italia, infatti, sin dal dopoguerra una ricca messe di riviste, come *Sette*, *Clan* e *Mascotte* (per non citare che le più audaci), avevano contribuito a tendere fino all'estremo limite di quanto considerato osceno le dinamiche erotiche proprie del divismo, sfruttandole per fare sensazione tramite articoli, disinvolte rubriche epistolari e soprattutto fotografie, il tutto pagato con soventi sequestri. Dinamiche comunque a tal punto connaturate al divismo stesso che la pornografia le aveva già sfruttate: gli "eight-pagers", diffusi sottobanco negli Stati Uniti, avevano infatti ricamato sugli scandali di Hollywood sin dagli anni '20 (Smith-Wright 2011), mentre tra i molti materiali pornografici clandestini circolanti in Italia era possibile imbattersi in fotografie in cui volti di star venivano montati su corpi di modelle anonime: nel 1953, ad esempio, successe a Silvana Mangano⁹.

L'infrazione del limite connaturata alla pornografia può portare al collasso anche la distinzione tra pubblico e privato, o meglio tra la finzione dei ruoli, quella di un privato fabbricato dal settore pubblicità dei grandi studi col beneplacito del giornalismo paratestuale, e il privato reale cui spesso ha accesso solamente il gossip. Un buon

⁹ Ne dà notizia *Momento-sera* il 6 gennaio 1953 in un articolo redazionale intitolato "Sensazionali ma truccate le foto segrete", ipotizzando che le foto in questione fossero state prodotte inizialmente a scopo di ricatto.

esempio è offerto da *Terzo sesso* (1967), episodio di *Goldrake* in cui la terribile associazione a delinquere di turno contro cui l'eroe deve combattere è composta da omosessuali che vivono sull'improbabile isola greca di Fallus, vestono come i loro antenati e sono guidati dall'eccentrico miliardario Supremo: il suo piano prevede l'eliminazione di tutte le donne, l'invenzione di un sistema per ingravidare gli uomini e la conversione di tutti gli eterosessuali tramite un portentoso «generatore di energia protonica sintetizzata». Modellando il loro Supremo sul Nerone interpretato da Charles Laughton in *The Sign of the Cross* (*Il segno della croce*, 1932), gli autori sommano l'esplicitazione dei sottintesi del personaggio del film di De Mille alle indiscrezioni circolanti sull'omosessualità dell'attore ormai già defunto (figg. 4-5)¹⁰.



Figg. 4-5: *The Sign of the Cross* (1932) e copertina della ristampa di *Terzo sesso* (1967) intitolata *Vieni che ti graffio* (1970)

¹⁰ Diverso è il caso ovviamente di una collana come *Scandali* (1987-1988) che illustra gossip e voci più o meno malevole, benché lo sguardo non sia necessariamente predatorio, ma piuttosto distaccato e spesso persino indulgente nei confronti delle celebrità, rappresentate come persone dalle vite complicate, costrette a sottostare a condizionamenti opprimenti per esigenze di carriera.

Un caso come questo non si limita ad attingere all'immagine dell'attore, ma interagisce con uno specifico ipotesto. Il volto di un interprete può infatti essere anche lo strumento per rinviare a un film con il quale manchino per il resto autentici agganci. È il caso di *Ludwig il folle di Baviera* (1972), che prende di mira *Ludwig* (1973) di Luchino Visconti ma lo anticipa nell'uscita di qualche settimana, tanto da confinare il legame diretto alla sola copertina (caso tutt'altro che unico), cioè a un epitesto che spesso intrattiene un rapporto debole con il fumetto vero e proprio¹¹. Disegnata da una mano diversa, la copertina assolve a una funzione puramente mercantile: attrarre l'acquirente occasionale con i suoi colori sgargianti e le sue esplicite lusinghe femminili, cercando di vincere l'enorme concorrenza sui banchi dell'edicola. Nel nostro caso (fig. 6), tre immagini tratte dal film si dividono lo spazio con una donna voluttuosamente offerta al lettore, la quale non ha nulla a che spartire con il film di Visconti. È dunque evidente l'intenzione di sfruttare il rumore prodotto intorno all'opera e al suo regista (colto da grave malore dopo le riprese), dando a Ludwig le fattezze di Helmut Berger e alla cugina Elisabeth quelle di Romy Schneider, il tutto sulla base di foto di scena poiché il film non l'ha ancora visto nessuno. E infatti il fumetto ricostruisce una sua versione della storia del re di Baviera (sulla base di qualche non meglio precisata biografia), in totale autonomia rispetto al film, tanto che il personaggio di Elisabeth non vi compare nemmeno più, né Ludwig presenta alcuna ulteriore somiglianza con Berger.

Se, nonostante ciò, le coincidenze tra i due intrecci sono molteplici è solo perché il fumetto, per ovvie esigenze, si concentra sulla vita privata del re, come per ragioni differenti fa anche Visconti. In entrambi i casi, in particolare, ci si intrattiene sull'amicizia che lega Ludwig a Wagner prima e all'attore Josef Kainz poi, nonché sul rapporto tra il re e una prostituta e sul fallimentare fidanzamento con la duchessa Sophie Charlotte.

¹¹ Per un'analisi approfondita di questo caso si veda Giori 2015a.



Fig. 6: Tavola della copertina di Ludwig il folle di Baviera (1972)

Più propriamente dovremmo parlare in questi casi di un riadattamento di una fonte comune, rispetto alla quale il film serve da pretesto, se per qualche ragione ha sollevato un clamore sufficiente a far ritenere che possa costituire un'attrazione aggiuntiva per il lettore. È quanto ritengono gli autori di *Caligola* (1982), il n. 149 della fortunata serie *Terror* (1969-1987) apparso all'epoca della conferma in appello della condanna del *Caligula* (1979) di Tinto Brass, bloccato dalle vicissitudini giudiziarie che fino al 1984 ne minacciano la distruzione. Anche in questo caso il legame con il film rimane labile, per quanto la somiglianza del protagonista con Malcolm McDowell sia conservata anche all'interno del fumetto.

Uno squalo e un pesce cane

Debolezza del legame a parte, con questi ultimi esempi ci stiamo spostando verso prodotti in cui il piano narrativo entra a far parte della dialettica parodistica, aprendo tutto un diverso ventaglio di possibilità al legame tra cinema e fumetto pornografico. È tuttavia opportuno notare anzitutto come anche in questo caso l'aspetto mostrativo mantenga un peso primario, secondo il consueto principio per cui nulla deve rimanere implicito. Non solo, dunque, qualsiasi allusione a un rapporto sessuale viene sviluppata in un evento che accade a scena

aperta, ma tale esplicitazione segue diligentemente le regole dell'estetica mostrativa, che prescrivono anzitutto l'esibizione dell'attrazione nella forma più chiara ed evidente possibile (e tra softcore e hardcore la differenza risiede solo in cosa mostrare, non nel come farlo)¹².



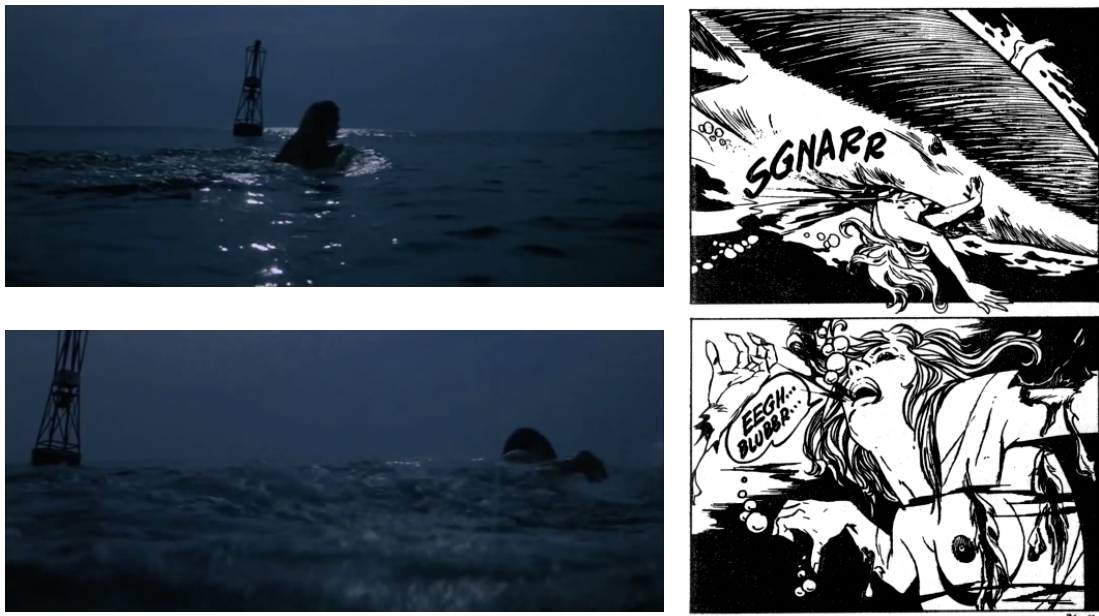
Figg. 7-10: Jaws (1975) e Il pescecane (1976)

Emblematico di questi procedimenti è *Il pescecane* (1976), dodicesima uscita della serie *Top* (1974-1977) e parodia di *Jaws* (*Lo squalo*, 1975) di Steven Spielberg. Il film si apre su una coppia di giovani che si isola da un bivacco sulla spiaggia: lei, destinata a essere

¹² Del resto spesso nei primi anni '70 il fumetto soft distribuito in Italia era solo la versione censurata di quella hard destinata al mercato francese, prima che la censura intervenisse anche oltralpe (Méon 2010). La situazione si sarebbe poi ribaltata: negli anni '80 le traduzioni francesi dei fumetti italiani erano censurate rispetto a quelle italiane ormai libere da vincoli, tanto che alcune ristampe andavano recuperando le versioni originarie. Sulla storia della Elvifrance, la succursale francese della Edifumetto, si veda Raabe 1997.

la prima vittima, si spoglia e va a nuotare (fig. 7); lui, troppo ubriaco, rimane a riva (fig. 8). Il tutto è immerso nel buio della notte. Nel fumetto, i due non si limitano a rincorrersi sulla spiaggia (fig. 9) e lui poi rimane sì a riva, ma per riprendersi dalla sua *ejaculatio praecox* (fig. 10). Nonostante permanga l'ambientazione notturna, i corpi sono pienamente illuminati e tutto quello che può esser mostrato viene sfruttato in funzione eccitante.

Lo stesso si può dire del nudo quando è sommato all'immaginario sadico e macabro caratteristico di molti di questi fumetti: se nel film l'attacco dello squalo è filmato rimanendo in superficie e mostrando la ragazza trascinata da una parte all'altra dell'inquadratura (figg. 11-12), nel fumetto tutto è esplicitato con gusto raccapricciante tra fiotti di sangue che decorano il nudo senza mai oscurarlo (fig. 13).



Figg. 11-13: *Jaws* (1975) e *Il pescecane* (1976)

A considerazioni in tutto analoghe si presta *Il segreto di King Kong* (1976), supplemento di grande formato al n. 86 della già ricordata *Terror*, concepito come parodia del remake prodotto da De Laurentiis nel 1976 del *King Kong* (1933) di Ernest B. Schoedsack e Merian C.

Cooper, di cui pure si tiene conto, così come del sequel *The Son of Kong* (*Il figlio di King Kong*, 1933), dello stesso Schoedsack. Il racconto, sospeso tra sequel e rifacimento, prende avvio due giorni dopo gli eventi narrati nel film e brevemente rievocati dalla protagonista in un incubo. L'espedito ha l'indubbio vantaggio di aprire l'intreccio sull'eroina in *deshabillé* che si rotola nel letto. Tra rapimenti, tesori nascosti e scienziati che ridanno vita a Kong con un'iniezione al cervello, si finisce poi col ripercorrere per una seconda volta grosso modo la medesima vicenda, e anche in questo caso rispetto ai vincoli cinematografici non si lascia nulla all'immaginazione, né in termini di nudo (basta anche solo spostare di qualche centimetro un dito per rendere più audace l'inquadratura: figg. 14-15) né in termini di violenza (alla fine anche l'eroina diviene gigante, sicché il gorilla pensa di potersi finalmente accoppiare: respinto, sfoga la delusione facendo a pezzi la ragazza, con tanto di frammenti di seno in dettaglio che volano per l'inquadratura).



Figg. 14-15: King Kong (1976) e Il segreto di King Kong (1976)

Se dal piano figurativo ci spostiamo a quello narrativo, si nota facilmente come il principio basilare sia il medesimo, pur necessariamente più sofisticato nella sua applicazione. Quindi, tutto ciò che ha a che fare con il sesso ed è già caricato di valenze erotiche viene preservato ed eventualmente enfatizzato, cercando variazioni che consentano di rendere più esplicito o evidente quanto è implicito o semplicemente alluso. Viceversa, tutto ciò che non è direttamente

attinente al sesso può essere soppresso, oppure vi è ricondotto sfruttando la funzione strumentale del piano narrativo, funzionale a generare occasioni di accoppiamento.

Un buon esempio di soppressione sistematica di quanto alieno alla dimensione erotica è il lavoro condotto da *La banana meccanica* (1972) – secondo numero della già citata *Playcolt* – su *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*, 1971) di Stanley Kubrick. Dell'intreccio originario, che Kubrick riprendeva con una certa aderenza dall'omonimo romanzo di Anthony Burgess, rimangono solo due sequenze della prima parte, quelle più cariche di erotismo, ovvero la cosiddetta "visita a sorpresa" con lo stupro della moglie dello scrittore e la sosta al Korova Milkbar. Viceversa, tutte le riflessioni filosofiche, politiche, estetiche ed etiche sono sopresse: persino la Cura Ludovico è rimpiazzata da una semplice vendetta di Velon sui novelli drughi, nella miglior tradizione di questi eroi che agiscono *extra leges* secondo il modello del fumetto nero, a sua volta debitore di molta appendice. Una vendetta ovviamente motivata anch'essa da ragioni sessuali, poiché la vittima era stata una delle infinite amanti di Velon. Anche la seconda impresa dei drughi del fumetto – molestare un gruppo di travestiti, in luogo del clochard del film – rappresenta solamente un pretesto per ulteriori implicazioni erotiche, che si dividono nuovamente la scena con la violenza. In questo caso agli autori sembra interessare solo l'azione, che deve tradursi in un'esaltazione delle doti fisiche dell'eroe, si tratti di prestanza erotica o di superiore forza muscolare. Il racconto ne risulta ridotto a una versione piuttosto provinciale della distopia originaria, che sembra rievocare più i teddy-boys borghesi e annoiati che riempivano le cronache degli anni del miracolo economico che non quelle più recenti sui giovani contestatari.

Quando invece l'intreccio è ricostruito adottando il secondo procedimento, ovvero il rinvio al sesso di elementi non direttamente attinenti, è possibile che la parodia si trovi ad agire anche su motivi profondi dei racconti di partenza. È quanto avviene nel caso già citato de *Il pescecane* a partire da una sostanziale rilettura delle debolezze dello sceriffo Brody. Nel film di Spielberg la sua capacità di intervento è infatti limitata da un trauma cui è conseguita una radicata fobia

dell'acqua. Durante la spedizione finale, tale trauma rimane sullo sfondo del suo confronto con il giovane oceanografo e il virile cacciatore di squali, coinvolgendo varie concezioni della maschilità. Gli autori del fumetto ne traggono spunto per ideare la soluzione narrativa più adeguata: siccome virilità nel porno significa anzitutto potenza sessuale, la mossa più ovvia è quella di trasformare la fobia dell'acqua in impotenza. È così possibile mostrare per due volte Brody a letto con la moglie, e di conseguenza far consolare quest'ultima con l'oceanografo, sicché lo sceriffo si vendicherà lasciandolo morire tra le fauci dello squalo senza sensi di colpa. In questo modo, l'intreccio rimane pressoché inalterato nel seguire sequenza per sequenza il film, facendo però ruotare tutto esplicitamente intorno al sesso.

Infine, accanto alla componente visiva e a quella narrativa, nella parodia pornografica un ruolo fondamentale è svolto la lingua. Se lo stesso Bachtin (1965: 21-25) includeva tra i processi di abbassamento quel «linguaggio familiare di piazza» composto di imprecazioni, bestemmie, spergiuri e volgarità di varia natura, allo stesso modo, in quanto eruzione lessicale di un trasporto non regolato da tabù, la pornolalia – sia nel senso generico di volgarità finalizzata a eccitare, sia nell'accezione più letterale di linguaggio specifico della forma pornografica – non è altro che l'ideale contraltare linguistico delle scelte formali imposte dalla mostrazione: così come si rifiuta qualsiasi sublimazione visiva, non vi sarebbe motivo di farne salve le censure sul piano linguistico.

Nella “visita a sorpresa” rimessa in scena ne *La banana meccanica*, ad esempio, laddove il fumetto vincolato alla forma soft non può in realtà mostrare nulla di più di quanto non faccia Kubrick (forse anzi persino qualcosa in meno), mantiene comunque intatto il suo carattere di rilettura pornografica. In primo luogo per lo svuotamento di qualsiasi altra dimensione, sicché, come si è detto, il sesso rimane il perno intorno a cui ruota la narrazione e che la giustifica esaurendola (non è un pretesto per parlare d'altro – della società, del ruolo dell'arte nella cultura contemporanea, del libero arbitrio, ecc. – ma al contrario è il racconto a far da pretesto per metter in scena situazioni scabrose). In secondo luogo per il linguaggio adottato. Benché gli sceneggiatori

dedichino un certo impegno a imitare il nadsat inventato da Burgess e preservato da Kubrick, nei momenti di esplicito erotismo non temono di abbassarsi fino ad attingere al repertorio più risaputo della pornolalia, manifestando appieno quel carattere di eccesso erotico che è proprio della pornografia e che l'immagine non può ancora concedersi, permettendo alla parodia di compiersi nelle sue forme desublimanti (figg. 16-17).



Figg. 16-17: *A Clockwork Orange* (1971) e *La banana meccanica* (1972)

Il confronto con un esempio degli anni dell'hardcore consente di evidenziare come anche su questo piano si mantengano le medesime dinamiche pur a fronte di un disegno ormai completamente svincolato da autocensure. Nulla di meglio che considerare dunque un'altra parodia kubrickiana, ovvero quello che resta di *The Shining* (*Shining*, 1980) in uno degli ultimi numeri della serie *Pig* (1983-1989), intitolato *L'hotel del terrore* (1989). La serie è incentrata su un eroe il quale, in conseguenza di una maledizione, si ritrova con la testa di un maiale. I fantasmi mascherati da animali che, in una delle scene più criptiche del film, vengono sorpresi da Wendy mentre si dedicano a non meglio definite pratiche erotiche, sembrano offrire l'aggancio per una rilettura complessiva del film mediante il consueto processo di espansione dell'eros, moltiplicando per l'eroe le occasioni per esibirsi in prestazioni di ogni genere. Allo scopo è sufficiente operare una semplice sostituzione, quella del figlio di Jack Torrance con una procace seduttrice (la cugina della moglie). Quanto più alto è il livello

di precisione con cui si segue il testo, sia dal punto di vista narrativo sia dal punto di vista grafico, quanto più l'abbassamento risulta efficace perché può essere misurato sulla falsariga dell'infrazione delle attese di chi conosca il modello. Non per questo il linguaggio cessa di esercitare un ruolo portante: al lungo e forbito discorso con cui il precedente custode, in forma di fantasma, nel film tenta di indurre Jack Torrance a massacrare la famiglia, si sostituisce un vernacolo: «La vorresti proprio chiavare, eh, quella piccola troia?». In un porno una domanda simile non può che essere retorica, nondimeno l'ovvia risposta è sottintesa da ciò che resta del celebre proverbio battuto ossessivamente a macchina da Jack (figg. 18-19).



Figg. 18-19: *The Shining* (1980) e *L'hotel del terrore* (1989)

È opportuno infine rimarcare un ultimo aspetto: la parodia pornografica non serve solo a trarre verso il basso l'ipotesto, ma anche a risollevarlo. Torniamo a *Ludwig il folle di Baviera*: perché un prodotto pornografico pensato primariamente per maschi eterosessuali di non eccessive pretese dovrebbe mai prendere ispirazione da un raffinato kolossal storico incentrato sull'omosessualità di un regnante del secolo passato? La contraddizione in questo caso è duplice: riguarda tanto la forma di desiderio messa in gioco quanto l'ambizione formale.

La prima è parzialmente risolta tramite la riscrittura stessa, che si premura di bilanciare l'omosessualità con opportune titillazioni

eterosessuali (annunciate dalla copertina)¹³ e presentandola da un punto di vista denigratorio che si suppone appartenga al lettore modello. In questo modo, la sua preservazione può soddisfare con discrezione tanto una frazione secondaria di pubblico quanto inconfessate curiosità di una parte degli stessi lettori ideali: la segmentazione del mercato pornografico subentra infatti solo in anni più recenti, mentre all'epoca tutte le forme di pornografia prodotte in Italia (riviste e film, oltretutto fumetti) alternavano occasionalmente lusinghe della natura più varia.

La seconda contraddizione si spiega alla luce di un rapporto duplice con l'ipotesto. Da un lato si ha quello che, con Genette (1982: 67-68), potremmo definire un «effetto di familiarizzazione»: se per «il pubblico piccolo-borghese del *Virgile travesti*, per quanto colto possa essere, *l'Eneide* resta un testo doppiamente lontano, per la sua grandezza epica e per la sua distanza storica», sicché la trasposizione «contribuisce ad avvicinarlo e ad addomesticarlo», lo stesso può dirsi per il lettore modello di questi fumetti nei confronti del film viscontiano. Dall'altro lato, per alcune collane la parodia è uno strumento per inseguire una forma di autorizzazione tramite un valore aggiunto, secondario ma non irrilevante (almeno per una parte del pubblico), che conferisce al prodotto una nota di complessità superiore rispetto alla massa dei concorrenti¹⁴. Laddove insomma la pornografia

¹³ *Il viziotto* (1981), terzo numero della seconda serie di *Fumetti Folk* (1981), ottiene lo stesso risultato sostituendo il nipote de *La cage aux folles* (*Il viziotto*, 1978) di Edouard Molinaro con una ragazza.

¹⁴ Il vertice si raggiunge laddove si trascolori nella satira. Un caso di inusuale complessità è offerto da *Satirycon* (1975), parodia (questa volta letteraria) costruita attraverso l'alternanza tra la finzione e una cornice contemporanea in cui Petronio Arbitro, con le fattezze di Pasolini, scrive il romanzo. La vicenda contemporanea è chiaramente ispirata alla nota informativa di Andreotti del settembre 1974 sui progetti di golpe dei quattro anni precedenti. Accanto a Pasolini, rappresentato come un erotomane perditempo, un poeta dilettante e un intellettuale dal finto impegno politico che firma petizioni senza leggerle, si paragona a Gesù e finge di interessarsi alle sorti del popolo, si alternano un Eumolpo/Allen Ginsberg nei panni del poeta d'avanguardia

non necessita di una dimensione narrativa (come nel caso del cinema), la sua eventuale presenza costituisce un'aggiunta che arricchisce l'offerta al di là delle esigenze basilari del genere; laddove invece il racconto rappresenta una parte regolare dell'offerta (come nel caso del fumetto), è la parodia che può rappresentare un'aggiunta capace di arricchire il testo, contribuendo a rendere più esplicito il compito che il porno assolve nell'economia complessiva dell'industria culturale, tramite l'elezione di un bersaglio specifico in un testo di cui inficiare le reticenze, sovvertire la retorica, abbassare lo stile e demistificare il linguaggio, restituendo al corpo un peso specifico. Il tutto, *ça va sans dire*, con sommo godimento.

disprezzato da tutti, un Andreotti/Trimalcione e un pretorio in camicia nera che ha il volto di Valerio Borghese e trama per deporre Nerone/Mariano Rumor.

Bibliografia

- Abruzzese, Alberto - Barbiani, Laura (eds.), *Pornograffiti: Da Jacula a Oltretomba, da Cappuccetto Rosso a Mercenari: trame e figure del fumetto italiano per adulti*, Roma, Roberto Napoleone, 1980.
- Andrin, Muriel, "SexPLICIT: de l'évolution d'une esthétique cinématographique et de ses modes de production", *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification. (XIXe-XXIe siècles)*, Eds. Regine Beauthier, Jean-Matthieu Meon, Barbara Truffin, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010: 179-186.
- Bachtin, Michail, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renesansa* (1965); trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- Barbiani, Laura, "Coazione del senso e dello sguardo", in Abruzzese – Barbiani 1980: 9-76.
- Buscombe, Edward, "Generic Overspill: «A Dirty Western»", *More Dirty Looks. Gender, Pornography and Power*, Ed. Pamela Church Gibson, London, BFI, 2004: 27-30.
- Carabba, Claudio, *Il fascismo a fumetti*, Rimini, Guaraldi, 1973.
- Cardone, Lucia, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, Pisa, ETS, 2004.
- Cusani, Carlo, "'Vieni, bel pupattolone...'", *Il Borghese*, 13 Ottobre 1966: 319-320.
- Dyer, Richard, *Stars*, London, BFI, 1979; trad. it. *Star*, Torino, kaplan, 2003.
- Eco, Umberto, "Fascio e fumetto", *L'Espresso*, 28 Marzo 1971, ora in *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni sessanta*, Milano, Bompiani, 2012.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

- Giori, Mauro, "Quadri piccanti e spettacoli indecentissimi: la ricezione dell'osceno come attrazione", *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Ed. Maddalena Mazzocut-Mis, Milano, Lupetti, 2008: 267-291.
- Id., "Quando l'animazione italiana tentò la via del porno. Intorno a «Il nano e la strega» (1975) di Gibba e Libratti", *Cabiria*, 178 (2014): 20-40.
- Id., "A Story of Love and Blood: The Strange Connection Between Ludwig II, Luchino Visconti and Italian Pornographic Comic Books", *Porn Studies*, 2.1 (2015a): 4-18.
- Id., *Nell'ombra di Hitchcock. Amore, morte e malattia nell'eredità di «Psycho»*, Pisa, ETS, 2015b.
- Id., "Dall'abiura di Pasolini all'Hard-core Art. Sesso dal vero e ideologia nel cinema queer contemporaneo", *Da Pasolini a Lepage e Grant. Il queer in letteratura, al cinema, nella graphic novel e in musica*, Eds. Costantino Maeder, Amandine Mélan, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2017: 175-186 (in stampa).
- Grattarola, Franco – Napoli, Andrea, *Luce rossa. La nascita e le prime fasi del cinema pornografico in Italia*, Guidonia, Iacobelli, 2014.
- Groensteen, Thierry, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Paris, Skira Flammarion, 2010.
- Gubern, R., *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal, 1989.
- Hunter, I.Q., "A Clockwork Orgy: A User's Guide", *Peep Shows. Cult Film and the Cine-Erotic*, Ed. Xavier Mendik, London/New York, Wallflower, 2012: 126-134.
- McLuhan, Marshal, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London/New York, Routledge, 2001 (1964).
- Maina, Giovanna, "Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta", *Bianco e Nero*, 573 (2012): 61-71.
- Méon, Jean-Mathieu, "Illégitimité culturelle et censure de la pornographie: Le contrôle des bandes dessinées et des romans pornographiques en France depuis 1970", *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe–XXe*

- siècles), Eds. Régine Beauthier, Jean-Matthieu Méon, Barbara Truffin, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010: 127-141.
- Michelson, Peter, *The Aesthetics of Pornography*, New York, Herder and Herder, 1971.
- Morin, Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil, 1957.
- Nero a strisce. *La reazione a fumetti*, Parma, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università, 1971.
- Raabe, Juliette, "Elvifrance. Fragments arrachés au chaos", *Contre-champ* 1 (1997): 49–63.
- Smith, Phillip – Wright, Ellen, "A Glimpse Behind the Screen: Tijuana Bibles and the Pornographic Re-imagining of Hollywood", intervento al convegno *The Scandal in Culture. Taboo – Trend – Transgression*, Uniwersytet Wrocławski, 8 novembre 2011.
- Steven Marcus, *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, Bantam, Toronto 1967.
- Williams, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, London, Pandora, 1990.
- Id., *Screening Sex*. Durham/London, Duke University Press, 2008.
- Zimmer, Jacques, Voce "Parodia", *Dictionnaire de la pornographie* (2005), trad. it. *Dizionario della pornografia*, Ed. Philippe Di Folco, Torino, Centro Scientifico Editore, 2006.

L'autore

Mauro Giori

Assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano, si occupa di storia culturale del cinema, di critica genetica, di storia della critica e di rapporti tra letteratura e cinema. È autore di *Alfred Hitchcock. Psycho* (2009), *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962* (2011), *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli* (2011), *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros nel cinema di Luchino Visconti (1963-1976)* (2012), *Nell'ombra di Hitchcock. Eros, morte e malattia*

Mauro Giori, *Il fumetto italiano per adulti e il cinema: forme e funzioni della parodia pornografica*

nell'eredità di Psycho (2015). Ha inoltre curato l'edizione italiana di *The Hollywood Hallucination* di Parker Tyler (di prossima uscita).

Email: mauro.giori@fastwebnet.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Giori, Mauro, "Il fumetto italiano per adulti e il cinema: forme e funzioni della parodia pornografica", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>