

Quando l'animazione italiana tentò la via del porno

Intorno a *Il nano e la strega* di Gibba e Libratti¹

di Mauro Giori

1. Porno alla bersagliera

Gli esempi di animazione pornografica risalgono almeno agli anni Venti: è questo il caso, ad esempio, del notorio *Buried Treasure*, circolato in varie rassegne e citato in tutte le storie del cinema pornografico a partire almeno dagli anni Settanta. È altresì vero che l'infiltrazione dell'eros nel cinema animato è un fatto lento e complesso, che a partire soprattutto dagli anni Sessanta interessa esemplari prodotti da numerose cinematografie in tutto il mondo². È tuttavia solo *Fritz il gatto* (*Fritz the Cat*, 1972) di Ralph Bakshi a mostrare ai produttori una potenziale vena aurea commercialmente sfruttabile su larga scala. Anzitutto per l'enorme successo di pubblico: costato un milione di dollari, il film ne incassa trenta e anche in Italia rimane in sala a lungo, a dispetto di un divieto ai minori, del resto abilmente sfruttato in chiave promozionale («Non per nulla siamo vietati ai minorenni!», scherzava lo slogan sulle locandine traducendo quello americano: «We're not rated X for nothin', baby!»). In secondo luogo per il successo critico: *Fritz the Cat* viene presentato con rumore nella sezione «settimana della critica» della kermesse di Cannes nel maggio 1972, quindi a Locarno ad agosto addirittura in concorso, mentre

anche in Italia viene ricevuto con incuriosito favore. La stampa conservatrice e moderata vi scorge una satira della cultura di sinistra intorno al '68, del resto istruita dal suo stesso regista alla conferenza stampa del festival³; quella di sinistra legge il film come un commento sardonico ai «mali dell'America», magari accusandolo di non essere stato abbastanza severo⁴.

L'accoglienza complessiva è a tal punto positiva che *Heavy Traffic* (Id., 1973), il film successivo di Bakshi, l'anno dopo se lo assicura la Mostra di Venezia.

Il pornogatto Fritz (come viene presentato in Italia) è dunque il modello inevitabile cui si rifanno anche da noi coloro i quali iniziano a parlare di un'animazione adulta, sexy o pornografica, nonché chi cerca di intraprendere un'operazione simile, come accade nel caso di *Zizi pan... pan - Il nano e la strega* (1975), del quale Gibba ha preferito firmare solo i disegni lasciando la responsabilità della regia a Libratti⁵. Nonostante le dichiarazioni rilasciate dal primo in varie occasioni non siano del tutto collimanti, è infatti indubbio che l'idea viene proprio sull'onda del film di Bakshi:

Avevo appena finito di girare un film a cartoni animati per bambini in collaborazione con i rumeni che si chiamava *Il racconto della giungla* e, visto che era il periodo in cui doveva uscire *Fritz il gatto*, abbiamo pensato bene di realizzare questo promo sulle performance sessuali di un nano e di una strega⁶.

All'inizio del 1973 il progetto prende avvio grazie all'interessamento del produttore Claudio Monti, il quale tuttavia esige che si confezioni in tempi rapidissimi un segmento del film da mostrare a Cannes. Benché Monti procuri un coproduttore francese, la situazione non sembra migliorare: «si lavora a spron battuto con le solite équipe inizialmente impreparate e poi, mancando il quattrino, impreparate e mal disposte. Monti per portare avanti il film si impegna la camicia e i gioielli della moglie. [...] Monti a me firma un pacco di cambiali che non verranno mai onorate»⁷. Si lavora dunque male, di corsa, in estrema economia e senza guadagni di sostanza da parte degli autori, e meno che mai della quarantina di persone coinvolte. «Lo abbiamo finito così, un po' alla bersagliera», ricorda ancora Gibba⁸.

Di conseguenza, il risultato è tale che non si può certo rimproverare alle storie del cinema d'animazione di non avergli dato rilievo, escludendolo dai repertori di carattere valutativo intesi a enumerare le eccellenze internazionali⁹. Tuttavia, da una prospettiva culturale, l'operazione che ruota intorno a *Il nano e la strega* non è affatto priva di interesse, poiché rappresenta il tentativo, da parte dell'industria dell'animazione italiana, di inserirsi nel contesto del generale ridisegnarsi dei territori

del rappresentabile che sta interessando il cinema nazionale, sulla scorta di un lento ma complessivo mutamento di ethos sociale nei confronti di tutto ciò che pertiene al sesso.

2. Un'alleanza mancata

Se il modello di fondo è quello di Bakshi, non se ne imita però la strategia, commercialmente ricca di potenzialità, di ricercare una sinergia con un'industria più solida di quella dell'animazione italiana – salvo eccezioni indebolite da progettualità di corto respiro e da una pervicace indifferenza istituzionale. Bakshi aveva infatti preso ispirazione dalle radici dell'erotismo a fumetti americano, e cioè dal padre stesso del fumetto underground, Robert Crumb. L'opportunità di una tale sinergia non sfugge nemmeno in Italia: la Milano Libri pubblica infatti le prime traduzioni di *Fritz* tra la presentazione del film a Cannes a maggio, di cui si parla molto anche sui quotidiani italiani, e la sua uscita nelle nostre sale a ottobre.

In Italia ci sarebbe stato in effetti l'imbarazzo della scelta, giacché più o meno nello stesso periodo in cui Crumb inventava *Fritz* (nel 1965) aveva preso avvio la fiorente industria del fumetto erotico-pornografico, a partire dalla fondazione della Editrice 66 da parte di Renzo Barbieri. Quando, nel tardo 1972, Gibba e Libratti iniziano a pensare al loro progetto, si contano già oltre venti serie, perlopiù ispirate a film coevi di spionaggio e comici, alla storia e alla narrativa dell'orrore. Non sarebbe stato nemmeno il primo caso di sfruttamento di un tale parco di pubblicazioni da parte del cinema: con *Isabella, duchessa dei diavoli* (1969),

Bruno Corbucci aveva infatti già portato sullo schermo le avventure del secondo fumetto ideato da Barbieri, «Isabella» (1966-1976) appunto.

Occorre tuttavia considerare il fatto che, mentre Crumb negli Stati Uniti godeva di un'aura autoriale rafforzata con il connubio tra underground e contestazione di fine decennio, il fumetto erotico italiano era viceversa sovente stigmatizzato come l'aspetto più infimo della nascente liberalizzazione della pornografia, anche perché sfornava prodotti confezionati senza troppa cura ed estremamente economici, quindi alla portata dei più giovani¹⁰. E, come si vedrà, non vi è motivo di ritenere che Gibba, cresciuto tra il neorealismo de *L'ultimo sciuscìà* (1946) e il cortometraggio a soggetto scientifico, volesse discostarsi più che tanto da un gioco con un eros accennato e contenuto, forse persino troppo, al punto da contribuire paradossalmente a stemperare l'audacia di un film anche per questo caduto nell'oblio. Nella sua autobiografia Gibba del resto annota: «Non sono un puritano [...] ma un poco mi secca passare da pornografo»¹¹.

Prova ne sia l'archivio personale dell'autore: se si eccettuano sei disegni di nudi femminili abbozzati nel 1955¹², non vi si trova traccia di un interesse per il soggetto erotico, o per una possibile via all'eros dell'animazione, sino alla seconda metà degli anni Sessanta, quando Gibba stende uno dei tanti progetti destinati a rimanere «inanimati», Jack Bomb. «Fa il verso a James Bond. Non approvato dall'ente cinema che invece finanzia *La torta in cielo*, un'autentica bufala mai proiettata, nonostante l'ingente spesa di pro-

duzione, nei circuiti normali!», scrive l'autore in un appunto a matita sopra uno dei tre disegni che mostrano Lia Lana, la «Bomb Girl» del caso, in déshabillé¹³. Tuttavia, anche a fronte di questo progetto viene da pensare all'eventualità di un'alleanza con il mercato del fumetto nostrano, che proprio da un'idea simile era partito, e cioè da una parodia sexy di Bond nella serie «Goldrake» (1966-1980), dove l'eroe aveva però il volto di Jean-Paul Belmondo.

3. Tra barzelletta e parodia

Senza dunque alcuna intenzione di darsi alla pornografia vera e propria, Gibba tenta di approfittare della pervasiva diffusione dell'erotismo cinematografico per trovare finanziamenti e far arrivare in porto qualcuna delle sue molte idee che erano rimaste chiuse in un cassetto. Il 23 aprile 1974, scrive ad esempio a Zavattini: «sto girando un altro lungometraggio, stavolta per adulti. In poche parole: un vero e proprio disegno animato porno-sexy-erotico, protagonisti, un nano superdotato e una strega famelica! Lascio dire a lei! Siamo costretti a lavorare queste nefandezze (non sono un moralista) per vivere e pagare le tasse, ahinoi!»¹⁴.

Gibba approfitta pertanto de *Il nano e la strega* per recuperare alcune idee di un progetto elaborato nel 1971, *Eroicomicon*, che non era riuscito ad andare oltre la stesura di un soggetto (si tratta anche di un buon espediente per risparmiare tempo, date le scadenze ansiogene imposte dal produttore)¹⁵. La vicenda riguardava Fabullo, un servo stolido che dissepellisce un tesoro rubato dalle casse dello stato e

nascosto da alcuni pretoriani nel terreno del suo padrone Mariuccio, ignaro proprietario di un'osteria. I pretoriani intendevano servirsene per complottare ai danni dell'imperatore, sicché Fabullo e Mariuccio finiscono col mandare involontariamente all'aria i loro piani mentre cercano di provare la loro innocenza, essendo sospettati di essere gli autori del furto. Di mezzo si mettono un falso sacerdote, che tenta di appropriarsi del tesoro raggirando l'ingenuo Fabullo, e alcuni indovini.

È piuttosto evidente che sia il nano che la strega, nei loro tratti, altri non sono che Fabullo e l'indovina consultata dal servo e dal suo padrone – quest'ultima a sua volta latamente ispirata alla strega di *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), il film disneyano che era stato una sorta di archetipo per molti animatori italiani. Inoltre la sequenza del sogno del nano, ambientata nell'antica Roma, riutilizza lo scenario di *Eroicomicon*: la maggior parte si svolge infatti in un'arena, nella quale avrebbero dovuto concludersi anche le peripezie di Fabullo e dei suoi compagni di sventura.

Il problema è che *Il nano e la strega* viene spinto verso altri lidi dai produttori, che lo vogliono competitivo sul piano erotico. Inoltre, l'esiguità dei finanziamenti messi in campo, nonostante la coproduzione internazionale, è tale da comprometterne l'esito. Sul piano tecnico, la conseguenza è lapalessiana, giacché l'animazione scadente risparmia vistosamente sul numero dei fotogrammi che danno vita ai disegni di Gibba. Ma anche sul piano della concezione il risultato ne risente, poiché l'estemporaneità delle invenzioni, motivate solo dall'esigenza di multipli-

care le imprese erotiche, costringe nella sostanza a ridurre l'intreccio a un cumulo paratattico di ripetizioni di gesta in tutto simili, solo collocate in ambienti differenti (il circo, l'antica Roma, la foresta, il convento). Non ci si cura quindi troppo dello sviluppo derivante dal pretesto elementare che mette in moto le vicende: il nano Pipolo e la strega Merlina sono in realtà un principe e una principessa sotto incantesimo, per spezzare il quale occorre che si accoppino un congruo numero di volte. Questo è il motivo per cui Merlina si impossessa del nano, servo di un notaio, quando questi le chiede un intervento per guarire dall'impotenza. Pipolo ignora però lo scopo della megera e le sfugge in ogni modo possibile, sicché per compiere il rito necessario Merlina lo deve inseguire ovunque, coadiuvata da una sfera di cristallo e da un rospo che – novello Leporello – deve tenere il conto degli amplessi via via consumati.

Visto il materiale di partenza (un nano e una strega, un principe e una principessa), nonché il mezzo cinematografico, spesso impropriamente ridotto a semplice intrattenimento per un pubblico infantile, vi erano tutte le premesse perché il film si avventurasse sulla strada di una sapida parodia non solo delle fiabe in generale, ma più precisamente di *Biancaneve e i sette nani*. Certo si trattava di una strada risaputa, dal momento che la pornografia dell'epoca la praticava con frequenza rispetto alla cultura *mainstream*, non solo cinematografica. Non è nemmeno un caso che nei primi anni Settanta si fosse rivolto alle fiabe anche uno dei filoni più duraturi del fumetto porno, con serie come «Fiabe proibite» (1973-

1976), «Sexy favole» (1973-1976) e soprattutto proprio «Biancaneve» (1972-1978), la prima e la più longeva. Tuttavia, coinvolgendo a ruota il già citato film disneyano, si aprivano possibilità di rielaborazione interessanti, tanto più che i tempi erano maturi per una rilettura anche seria in chiave sessuale dell'universo fiabesco, compito cui si stava dedicando allora Bruno Bettelheim. Benché la sua figura sia oggi alquanto discussa (come del resto, per ragioni differenti, l'intera psicoanalisi)¹⁶, la sua proposta di lettura di *Biancaneve* inclusa ne *Il mondo incantato* rimane non solo storicamente rappresentativa, ma anche particolarmente rilevante ai fini del nostro discorso perché si presenta di fatto come una stroncatura senza appello proprio della versione cinematografica disneyana. Bettelheim vede *Biancaneve* come un teatro edipico dalle parti ben definite, laddove lo scontro è posto tra figlia e madre (il padre assente è inefficacemente "interpretato" dal cacciatore), e quindi come il dramma del confronto di *Biancaneve* con la pubertà che le permetterà infine di accedere a una sessualità composta e matura con il principe. In questo quadro, i nani risultano

eminentemente maschi, ma maschi che non hanno avuto uno sviluppo completo. Questi omarini coi loro corpi ridotti e la loro attività mineraria – sono bravi a penetrare in buchi oscuri – suggeriscono connotazioni falliche. Senza dubbio non sono degli uomini in nessun senso sessuale: il loro sistema di vita, il loro interesse per i beni materiali con esclusione dell'amore fanno pensare a un'esistenza pre-edipica.

A prima vista può sembrare strano identificare una figura che simboleggia un'esistenza fallica con una figura che rappresenta anche l'infanzia prima della pubertà, un periodo durante il quale tutte le forme di sessualità sono relativamente latenti. Ma i nani sono liberi da conflitti interiori, e non hanno nessun desiderio di spingersi oltre la loro esistenza fallica per stringere rapporti intimi¹⁷.

Se la versione disneyana, a detta di Bettelheim, priva la fiaba di qualsiasi risvolto sessuale e ne distrugge il senso primario, compromettendone in questo modo anche l'utilità pedagogica, la parodia di Gibba e Libratti sconvolge il quadro in direzione esattamente opposta. Si mette così in luce (come si conviene a una parodia) proprio ciò che nel testo originario è presente in cifra e in quello di Disney è assente per epurazione più o meno consapevole, cioè il sesso (come si conviene a una parodia pornografica). Fondendo nel medesimo personaggio nano e principe, così come accade con la regina/strega e la principessa (cioè madre e figlia), *Il nano e la strega* fa saltare ogni struttura edipica. Inoltre, facendo ricorso a uno dei procedimenti chiave della parodia¹⁸, esalta per esagerazione il sesso del nano, soddisfacendo nel contempo uno dei requisiti del porno più tradizionale.

A Pipolo viene inoltre assegnato il ruolo che in molte fiabe è proprio di animali che sono in realtà principi sotto incantesimo, e cioè quello (seguendo ancora Bettelheim) di una concezione "bestiale" del sesso propria del polimorfismo infantile non ancora sottoposto alle inibizioni del Super-Io¹⁹. La

morale della fiaba consiste tipicamente nell'insegnare che l'umano coincide con il controllo e la sublimazione: solo dopo le consuete prove l'animale potrà tornare a essere principe e spezzare l'incantesimo inibitorio della strega/-madre. È esattamente la morale che *Il nano e la strega* – portando al culmine la parodia – sovverte non solo nella sua struttura complessiva, ma anche nel finale. Quando infatti l'incantesimo viene infranto, Pipolo e Merlina recuperano il loro aspetto originario di giovani incantevoli, ma poi il primo si scopre impotente e preferisce tornare a essere nano, però ben dotato e pienamente funzionante.

Anziché affinare le potenzialità della parodia, si preferisce tuttavia una strada decisamente più sbrigativa, vale a dire quella della comicità di grana grossa. Si accumulano così inneschi comici senza tema di trivialità (l'elefante dissenterico che travolge con i suoi escrementi il pubblico del circo non è che un esempio) e doppi sensi licenziosi, seguendo un modello di comicità vernacola transitato senza soluzione di continuità dal varietà alla commedia cinematografica (per tacere delle barzellette scurrili), alimentando altresì i prodotti di natura comica del fumetto porno italiano. All'inizio, ad esempio, il notaio commenta il proprio fallimento con la moglie esclamando: «E dire che in tutto il reame non c'è nessuno che conosca meglio di me il diritto! Che ironia!».

4. Catastrofe con abiura

Nonostante ciò, le speranze riposte nel film prima del suo completamento sono molte, anche perché la coproduzione assicura una distribuzione inter-

nazionale (si approntano edizioni per gli Stati Uniti, la Francia e la Germania)²⁰. Tuttavia l'ottimismo si fonda su calcoli alquanto approssimativi, come testimonia un'anteprima apparsa su rivista (a partire da un'intervista rilasciata da Gibba) mentre l'edizione italiana del film (presentato intanto fuori concorso a Cannes) è ancora in preparazione, dove si fa notare che siccome Bakshi ha incassato in Italia 330 milioni, allora *Il nano e la strega*, che ne è costato circa 150, «dovrebbe comodamente rifarseli»²¹. Tanto che anche nel lancio del film si segue il modello di *Fritz il gatto*, puntando sullo scabroso nello strillare dalle locandine: «Il primo cartoon porno italiano: audace, irriverente, esilarante, goliardico»²².

Inoltre è fuor di dubbio che si echeggiano le speranze di Gibba laddove si nota:

Il cinema d'animazione in Italia versa in una situazione di sottosviluppo talmente grave che, se la scoperta del filone vietato ai minori dovesse fruttare, sia la benvenuta. Per lo meno sfata preconcetti incancreniti, che il cartone animato sia una cosa natalizia per famiglie come il panettone. Se ben fatto, proprio nel genere porno, può far capire al grande pubblico le sue grandi peculiari risorse d'invenzione grafica²³.

L'archivio personale di Gibba testimonia infatti sforzi pazienti e frustrati tentativi di cercare di promuovere un interesse istituzionale nei confronti dell'animazione nazionale.

Ad ogni modo, in tanto ottimismo a essere sottovalutata è anzitutto la censura. Certo alcune rinunce, almeno nella versione italiana, comprovano

un lavoro di prevenzione rispetto a fondati timori di sforbiciate. Ad esempio, la strega che doveva chiamarsi Pompinia diventa Merlina, mentre il numero delle imprese erotiche necessarie a spezzare l'incantesimo viene elevato da 69 a 100, dove l'accresciuta esuberanza paradossalmente stempera l'allusivo numero di partenza²⁴. Inoltre non si sottovaluta la possibilità di reazioni della legge, se è vero che è proprio per questo che Gibba preferisce lasciare firmare il film a Libratti²⁵, mentre nella già citata anticipazione data alla stampa si legge:

Un po' [Gibba] ha paura dei rigori della legge, un po' tiene a dire che lui alla pornografia non c'è portato, un po' dichiara (e a ragione) che tutto sommato *Il nano e la strega* non è un film pornografico, nel senso che di eccitante non ha un bel niente: tutt'al più è osceno come i papiri gogliardici [sic] e le barzellette sporche che qualche anno fa dettero vita a innumerevoli pubblicazioni andate in edicola senza che nessuno si sia mai sognato di sequestrarle²⁶.

Non sorprende quindi che, nel presentare il film in censura, il produttore offra immediata disponibilità ad appor- tare tagli, atteggiamento sintomatico della concezione puramente commerciale di un prodotto che non interessa difendere nella sua integralità, tanto che anche la sua struttura paratattica pare concepita apposta per essere manipolata senza danno. Nonostante ciò, la prima commissione nega addirittura il nulla osta, in data 13 dicembre 1974, poiché

la accentuata volgarità della quasi totalità delle scene e le numerose sequenze nelle quali sono rappresen-

tati con compiacenza e ripugnante insistenza prolungati amplessi in modo da richiamare l'attenzione sugli organi genitali, collocano l'intera vicenda, anche se narrata pretestuosamente in chiave umoristica, sul piano dell'osceno e rendono l'intero film contrario al buon costume, onde anche eventuali tagli non produrrebbero l'effetto di mutarne le inaccettabili caratteristiche²⁷.

Monti presenta ricorso il 9 gennaio, argomentando che il «disegno [...] è di estrema linearità e semplicità e rappresenta dei personaggi tutti ridicoli, tali cioè da non suscitare certo compiacimenti sessuali», tanto nel caso della vecchia strega quanto in quello del nano, il quale «non può certo essere indicato quale simbolo di bellezza maschile, dotato di sex-appeal: si noti che comunque egli mai viene rappresentato nudo o con gli organi genitali scoperti, a parte l'episodio del sogno-incubo ove è chiara l'intenzione umoristica degli autori, scevra da qualsiasi volontà di eccitamento»²⁸. Il produttore non ha remore a riconoscere, laddove ritenga che possa servire a salvare il suo prodotto, la «indubbia ridanciana grassezza della storia», anche se si premura di riconoscergli un'improbabile «sua filosofia, molto più seria della ridanciana esposizione». Ma quest'ultimo non è che un pretesto accampato per controbattere l'accusa che il film rappresenti solo «l'occasione per fare della pornografia» e «un semplice veicolo per le oscenità». Se ciò è vero, aggiunge Monti chiudendo il cerchio delle sue argomentazioni, non lo è «più di quanto [lo] possa essere una divertente barzelletta spinta». In conclusione, premessa la «assoluta mancanza

di morbosità a differenza di tanti film liberamente in circolazione» (argomento consueto per far leva sulla relatività del concetto di pudore), il produttore ritiene che la commissione abbia «peccato di una severità che mal si addice al mezzo tecnico usato – cartone animato –, allo spirito del film – favola per adulti – ed infine allo scopo per il quale è stato prodotto – null’altro che far ridere e divertire». Non si tratta, beninteso, di una difesa dell’opera come tale: Monti ribadisce infatti la sua disponibilità a operare qualsiasi taglio richiesto. Si tratta insomma solamente di un tentativo di sbloccare la distribuzione del film per ridurre il conseguente danno economico, a partire dalla chiara consapevolezza dei limiti del proprio prodotto e da una sostanziale confessione delle sue contenute ambizioni.

Il 7 febbraio la commissione d’appello accoglie il ricorso optando per un divieto ai minori di 18 anni, previo taglio di cinque scene e di un numero imprecisato di ulteriori immagini erotiche:

- 1) scena dei rapporti sessuali in varie posizioni tra la moglie del notaio e il suo amante;
 - 2) scena del fallito rapporto sessuale tra il notaio e la moglie;
 - 3) scena in cui una ragazza per osservare l’arrivo del circo, si tira dietro il membro dell’uomo che le sta a tergo;
 - 4) scena che rappresenta l’orgia con Nerone con soppressione delle sequenze dal secondo tocco d’arpa al momento in cui il nano viene ritrovato nel gong;
 - 5) scena del coito orale tra il nano e la strega.
- Riduzione sensibile di tutte le altre scene che raffigurano accoppiamenti²⁹.

Risultano così amputati complessivamente 42,70 metri di pellicola³⁰, corrispondenti a circa un minuto e mezzo di film, che è ora libero di circolare. A conferma della fondatezza dei timori di Gibba, si verifica però un ulteriore intoppo: il 22 marzo il procuratore di Latina fa sequestrare *Il nano e la strega* sul territorio nazionale e ne segue un processo che tiene il film bloccato per circa un mese e mezzo. Il produttore viene infatti assolto solo il 7 maggio e per il dissequestro occorre attendere la fine del mese³¹.

Superati gli ostacoli censori, si registra però solamente la delusione di una distribuzione a singhiozzo ritardata all’estate e ulteriormente funestata dai commenti salaci della critica, o almeno dei pochi che si premurano di scriverne qualcosa. Di fronte alle annotazioni venefiche di un giornalista del quotidiano torinese – che parla di «porno-triste» e definisce *Il nano e la strega* il «prodotto più sadomasochistico che si possa immaginare»³² – Gibba prende carta e penna e invia una lettera aperta al giornale. Non però per protestare (anzi, si dice mosso dall’«eccessiva bontà» del commento), bensì per scusarsi pubblicamente e rinnegare la sua creatura, degenerata a «inqualificabile prodotto», anzitutto perché «mal disegnato per la fretta e la scarsa remunerazione»³³. Vale la pena di riprendere con una certa ampiezza il prosieguito della lettera di Gibba:

Se fossi un furbastro, avrei tentato di difendere questa specie di film dicendole che s’era tentato di demistificare l’interesse per il pornografico presentandolo in tutta la sua “never ending” bruttezza, ma dato che non

sono né furbo, né furbastro, ma onesto soprattutto con me stesso, le dico che peggio di così non poteva essere. E sì che durante i dieci (dieci mesi!) di lavorazione, ho tentato per parte mia di smussare il più possibile le orrende scemenze e le oscenità che i produttori stranieri pretendevano ad ogni piè sospinto di inserire nella storia. Può immaginarsi cosa pretendevano!

Tra l'altro, in chiave grafica, sono riuscito a far "lavorare" il nano in calzamaglia, quando gli intelligentoni tedeschi e francesi lo pretendevano "al vivo"!

[...] tutto questo per dirle che siamo costretti a fare simili boiate per un tozzo di pane, perché in Italia né lo Stato, né la Rai-tv si prendono cura di dare lavoro agli autori di cartoni animati. [...] E noi continuiamo, quando possiamo, a fare le puttane con i «Caroselli» (pochi) e con i pornofilm (meno ancora), disegnandoli con i piedi per il solito tozzo di pane.

5. Morte prematura di un film già annunciato

Il fallimento de *Il nano e la strega* ha ripercussioni durature, affondando anzitutto il successivo progetto di Gibba e Monti, *Faust Temptation*, cui il primo inizia a lavorare già nel 1974 (risalgono a quest'anno i primi schizzi datati) su un soggetto di Alan Thornton³⁴. Si erano insomma già presi accordi per replicare l'esperimento del lungometraggio animato pornografico e per avviare una produzione intesa a sfruttare adeguatamente la vena aurea additata dal pornogatto di Crumb. Non solo infatti mentre si appronta l'edizione italiana de *Il nano e la strega* si mette mano a un secondo film, ma lo si annuncia anche pubblicamente:

Gibba a sua volta ha in cantiere un Faust moderno: «Ci sarà anche il sesso, naturalmente, ma dovrà essere soprattutto un film satirico, di costume. Claudio Monti, per cui abbiamo lavorato a questo primo film, ha già promesso che, se avrà successo, tenterà questo nuovo passo più impegnativo»³⁵.

Il soggetto è molto esplicito e prevede una cornice contemporanea nella quale un anziano accademico seduce senza sforzo una sua tesista dai «turgidi seni» che deve lavorare sul *Faust* di Goethe. Il professore le spiega che il personaggio storico alla base di Faust meriterebbe una rivalutazione

e per immaginarlo più compiutamente dovrebbe strappare il velo pudibondo che nasconde le pure nudità della verità. E per la nobile causa dell'arte e della letteratura il professore Foster aiuta Margaret a spogliare la sua gloriosa fantasia culturale... La colonna sonora che prosegue oltre i titoli di testa dà una chiara idea e un preciso suggerimento di questo interessante metodo accademico.

Le vicende di Mefistofele e di Faust devono dunque essere immaginate come visioni della studentessa stimolate dal racconto di Foster mentre i due sono intenti in questa singolare *felix coniunctio* accademica. La sostanza del racconto è semplice: Mefistofele regna su un inferno in decadenza, dove le fiamme sono state sostituite da «luci psichedeliche» e «le punizioni sono diventate meccaniche: applicazioni in massa di dosi mastodontiche di afrodisiaco e di mastodontici vibratorii». Decide pertanto di procurarsi personalmente qualcuno che possa dare lustro al suo regno. Appena giunto

sulla Terra incontra Faust, «un distinto vecchio libertino» identico al professore, che «sta letteralmente divorando con gli occhi una mostra d'arte erotica». Ecco dunque il patto: Mefistofele ridarà a Faust il vigore sessuale che gli manca, dato che «il sesso ha ancora il ruolo principale nella fantasia» dell'uomo nonostante l'età, e se riuscirà a fargli provare un momento di piacere perfetto avrà in cambio la sua anima. Ringiovanito, Faust si imbarca con il diavolo in una serie di avventure, coinvolgenti belle ragazze tutte identiche alla studentessa, le quali ogni volta si isolano con Faust mentre Mefistofele incorre sistematicamente in disavventure omosessuali. Il diavolo finisce vittima dapprima di orge di praticanti vudù mentre Faust seduce Margherita, «una giovane fotografa che sta facendo il suo primo servizio per una rivista tipo "Playboy"», quindi di un gruppo di travestiti nella California hippy, di un guerriero arabo che gli aizza contro (sessualmente) il suo cammello, infine dello squallido re di un paesello africano e del suo servitore, mentre Faust scappa con una giovane che fonda una società di crociere sexy alla volta della Danimarca, allora terra di confine dell'eros più sbrigliato. Alla fine Mefistofele, esasperato, rinuncia all'anima di Faust e non lo vuole più all'inferno.

Non sapremo mai se Monti fosse davvero intenzionato a fare di *Faust* qualcosa di più della pornografia pecoreccia de *Il nano e la strega*, assecondando in questo senso le speranze di Gibba. Se infatti il soggetto non era privo di potenzialità, non gli mancavano nemmeno elementi tali da far



paventare repliche delle scurrilità del film precedente. Il ricorso all'omosessualità nella chiave della comicità vernacola, ad esempio, sembra rimandare ancora ai grossolani modelli della barzelletta da trivio anziché a quelli delle provocazioni post-sessantottine provenienti da oltreoceano.

A risultare evidente è comunque il fatto che la scarsa abilità imprenditoriale, nonché il male, vecchio quanto il genere, di un'improvvisazione senza fiducia nelle risorse del mezzo affondano l'impresa del porno animato italiano, un'impresa che non contemplava la necessità di avventurarsi in sentieri impervi: si trattava semplicemente di seguire con accortezza una strada chiaramente segnata, che aveva già superato la prova della disponibilità di

Cabiria¹⁷⁸

pubblico e critica. Il fallimento de *Il nano e la strega* costringe non solo a chiudere in un cassetto, insieme a tante altre idee rimaste sulla carta, anche quello che avrebbe dovuto essere il secondo lungometraggio animato porno del cinema italiano, ma sbarra sostanzialmente la strada a qualsiasi esperimento analogo.

In parallelo, il film sconta anche la scarsa convinzione di Gibba stesso, coinvolto nell'impresa suo malgrado, senza una partecipazione sentita per temi e forme di questo genere di racconto e senza un interesse autentico a portarla avanti. Per lui il soggetto erotico è solo un compromesso con il mercato sopportato nella speranza di riuscire a realizzare un'opera personale, dopo tanti progetti frustrati documentati dalle sue carte. Ancora meglio, l'auspicato successo de *Il nano e la strega* avrebbe dovuto rilanciare sul mercato il suo nome consentendogli di realizzare progetti già strutturati cui teneva realmente, quali *Jubilaeus Story*, una «storia umoristica, didattica, seria degli Anni Santi dal 1300 ad oggi»³⁶, e soprattutto *La meravigliosa storia del mago di Oz*, per il quale Gibba aveva già pronto uno storyboard completo³⁷ che non sarebbe riuscito a realizzare nemme-

no negli anni seguenti, nonostante i ripetuti tentativi. La speranza era dunque quella di saltare «dal fuoco all'acqua benedetta»³⁸, cioè di prestarsi temporaneamente al porno per poter tornare in seguito sulla strada di progetti più edificanti.

Lungi dal poter investire energie nei suoi sogni, Gibba si trova invece a dover animare ancora, e ancora contro voglia, lavori a tema erotico, che l'insuccesso de *Il nano e la strega* respinge però nella dimensione del cortometraggio. Se altri si dedicheranno a opere simili per divertimento personale o per gusto di satira³⁹, Gibba capitalizza i finanziamenti più consistenti del cinema non animato accettando di prestare servizio in posizione ancillare indipendentemente dalla qualità del prodotto complessivo: ne escono le sue sequenze animate per *...e tanta paura* (1976) di Paolo Cavara e *Scandalosa Gilda* (1985) di Gabriele Lavia, che meriterebbero invero un commento a parte (come i racconti che Gibba si ritrova a scrivere per «Playboy»), il quale tuttavia esula da questo intervento, il cui scopo era ricostruire come l'Italia abbia mancato l'occasione della non lunga stagione del lungometraggio scollacciato animato.

Note

1. Ringrazio sentitamente Francesco Maurizio Guido, detto Gibba, per avermi gentilmente aperto il suo archivio privato, conservato in casa propria ad Alassio.
2. Per una rassegna di questi film cfr. Bruno Edera, *Eros image par image*, «La Revue du cinéma. Image et son», n. 354, ottobre 1980.
3. Cfr. ad esempio le dichiarazioni di Bakshi in: Lietta Tornabuoni, *Fumetti senza innocenza*, «La Stampa», 7 maggio 1972.
4. Cfr. Sauro Borelli, *Uno sberleffo sui mali dell'America*, «l'Unità», 11 agosto 1972, e Vice, *Fritz il gatto*, «l'Unità», 26 ottobre 1972.
5. Il film è poi circolato semplicemente come *Il nano e la strega*, mentre *Zizi pan... pan* è stato utilizzato quale titolo dell'edizione francese, trattandosi appunto di espressione gergale d'oltralpe per indicare il rapporto sessuale.
6. Gibba in: Manlio Gomasasca, *Il nano e Gilda. Intervista al grande Gibba*, booklet allegato all'edizione in VHS pubblicata da Shendene, p. 5. Mario Pintus scrive già allora che *Il nano e la strega* si avventura «nel terreno porno sulla scia del filone erotico dell'americano *Fritz il gatto* (A... come animazione, Tip. artigiana, Sassari 1975, p. 29). Questa appare la versione più articolata e completa dell'origine del film, altrove additato viceversa come un'idea del produttore proposta a Gibba, secondo una ricostruzione seguita anche dal rapido profilo biografico steso di recente da Marco Frassinelli e Carlo Griseri, *Gibba & "Lele". L'arte animata di Francesco Maurizio Guido ed Emanuele Luzzati*, Proxima, Imperia 2013, p. 11.
7. Marco Giusti, *Intervista a Francesco Maurizio Guido detto Gibba*, in: Luigi Boledi (a cura di), *Grandi corti animati. Gibba, Guido Manuli, Walter Cavazzuti*, Il Castoro, Milano 2005, p. 55. Cfr. anche Francesco Maurizio Guido Gibba, *Diario. Un uomo di grande insuccesso*, Assessorato alla Cultura e Turismo di Alassio, Alassio 2008, pp. 149-152.
8. M. Gomasasca, *Op. cit.*, p. 6.
9. Se ad esempio Giannalberto Bendazzi si limita a citarne il titolo (*Cartoons. Il cinema d'animazione 1888-1988*, Venezia, Marsilio 1988, p. 357), Gianni Rondolino lo ignora invece completamente (cfr. *Storia del cinema d'animazione. Dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg*, Utet, Torino 2003).
10. Per una ricognizione di questi prodotti si veda: Alberto Abruzzese, Laura Barbiani (a cura di), *Pornograffiti. Da Jacula a Oltretomba, da Cappuccetto Rotto a Mercenari: trame e figure del fumetto italiano per adulti*, Roberto Napoleone, Roma 1980.
11. Gibba, *Diario*, cit., p. 153.
12. Conservati nell'archivio privato di Gibba, in una cartellina intestata «1955 NUDI / ESSENZIALI 1958». Quattro disegni sono firmati, tre dei quali sono datati «Roma 1955» e uno «'55». Altri due disegni privi di firma e data sono tracciati con uno stile differente e risalgono presumibilmente ad anni successivi.
13. I disegni sono conservati incollati in un album tra le carte dell'archivio privato di Gibba. Nell'appunto si fa riferimento a *La torta in cielo* (1970) di Lino Del Fra, tratto dal romanzo di Gianni Rodari.
14. Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Espistolario, Corr. G 305. Ringrazio Cristina Formenti per avermi segnalato il documento.
15. Del soggetto rimangono tre stesure firmate insieme a Renato Ferrari, due per un film (una di 3 pp. e una di 13 pp. illustrate con disegni di Gibba) e una terza (anch'essa di 13 pp.) per una serie televisiva in 13 puntate da 22 minuti l'una, evidentemente frutto di un tentativo successivo di rielaborare il progetto.
16. Cfr. in particolare Richard Pollak, *The Creation of Dr. B. A Biography of Bruno Bettelheim*, Simon & Schuster, New York 1997.
17. Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 202.
18. Cfr. Dan Harries, *Film Parody*, BFI, London 2000, pp. 83 ss.
19. Cfr. B. Bettelheim, *Op. cit.*, pp. 266 ss.
20. Dove il film è intitolato rispettivamente *King Dick*, *Zizi pan... pan* e *Zizi der Größte*.
21. Mario Accolti Gil, *La disfida di Cassiodoro*, «Photo 13», a. V, n. 9, settembre 1974, p. 30.
22. All'estero lo slogan viene adeguato: in Francia diviene «Le premier dessin animé érotique français de long métrage», mentre negli Stati Uniti «Superendowed! Superstud! Superfunny!».

23. M.A. Gil, *Op. cit.*, p. 32.
24. Le intenzioni originarie erano annunciate in M.A. Gil, *Op. cit.*
25. Quando Gomarasca gli chiede perché il film sia firmato dal solo Libratti, Gibba risponde: «In realtà era un problema di censura, che allora era molto severa, e io non volevo espor-mi in prima persona. Tant'è che il film fu sequestrato e il buon Libratti dovette andare a difenderlo in tribunale» (*Op. cit.*, p. 6).
26. M.A. Gil, *Op. cit.*, p. 30.
27. Nulla osta conservato presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali di Roma, Direzione Generale per il Cinema, fascicolo 65747 (d'ora in poi MBAC 65747).
28. Ricorso di 6 pp. di protocollo dattiloscritte, datato 9 gennaio 1975, conservato in MBAC 65747. Anche le successive citazioni provengono da questo documento.
29. Nulla osta conservato in MBAC 65747.
30. Così secondo una lettera del 10 febbraio su carta intestata della Monti Film (in MBAC 65747) con cui il produttore conferma i tagli apportati secondo le richieste della commis-sione. La genericità dell'annotazione che segue i cinque punti presi di mira dalla censura non consente di valutare l'esatta entità degli interventi e delle loro conseguenze sul film, ma è da dubitare che i tagli richiesti dall'appunto finale siano stati effettivamente "sensi-bili", considerato che l'ammontare di quelli elencati con precisione copre già il tempo complessivo delle amputazioni indicato nella lettera. È poi probabile che anche nel caso del secondo punto (che riguarda in realtà la prima sequenza del film, cioè l'accoppiamento tra il notaio e la moglie) le escissioni siano state contenute. Ad esempio, nella battuta della moglie (che rende bene il tenore complessivo dell'umorismo del film): «Il movimento è buono, le palline ce l'hai, un buco pure: gioca a golf!», ancora nella copia ripristinata in anni recenti per una tardiva distribuzione in VHS le parole «un buco» risultano amputate in un taglio di una porzione di pellicola evidentemente andata perduta che induce a pensare che il resto della battuta fosse stato invece conservato (la lista dei dialoghi originali è in MBAC 65747).
31. In MBAC 65747 si conservano la comunicazione del decreto di sequestro per oscenità inviata dalla Procura della Repubblica di Latina al Ministero il 24 marzo e le disposizioni della Questura di Roma perché si proceda al sequestro e quindi al dissequestro successi-vo alla sentenza, datate rispettivamente 23 marzo e 28 maggio.
32. Emio Donaggio, *Far le ferie al cinema coi pornofilm (ma c'è ben poco da restare turbati)*, «Stampa Sera», 18 agosto 1975. La recensione vera e propria era già apparsa e aveva liquidato il film come «noioso» e «infantile» (e. rz., *Il nano e la strega*, «Stampa Sera», 1 ago-sto 1975). Non si tratta però di posizioni preconcepite contro la pornografia o la contamina-zione tra cartoon infantile e "adulto", tanto è vero che il quotidiano aveva accolto bene *Fritz il gatto*, come si è visto, e sei mesi dopo dirà altrettanto bene di *Tarzoan la vergogna della giungla* (*Tarzoan, la honte de la jungle*, 1975) con cui Picha importerà con successo in Belgio l'esperienza del film d'animazione pornografico (cfr. Donatella Giacotto, *Il cartoon perde l'innocenza*, «Stampa Sera», 8 gennaio 1976; s.c., *Disavventure erotiche di un Tarzan a disegni*, «la Stampa», 28 febbraio 1976).
33. Francesco Guido Gibba, *Il regista sbaglia? Si scusi*, «Stampa Sera», 26 agosto 1975.
34. Fra le carte di Gibba se ne conserva una stesura dattiloscritta di 9 pp. numerate a mano e datata maggio 1974 (da cui si cita di seguito), insieme a 6 disegni dei personaggi princi-pali più uno ritraente la scena in cui Mefistofele visita Faust nel suo studio, risalenti al 1974 (la data compare su tre di essi), e a 10 tavole a colori relative a personaggi e scene del film. Una di queste tavole è datata 1978, anno in cui il progetto viene evidentemente riesumato senza peraltro andare in porto nemmeno in questa occasione.
35. M.A. Gil, *Op. cit.*, p. 32. Addirittura, Pintus annovera già *Faust Temptation* tra le «ultime rea-lizzazioni di Gibba» (*Op. cit.*, p. 29).
36. Gibba in: *Idem*, p. 30.
37. Di cui si conserva copia nell'archivio personale del regista, insieme a un breve soggetto di due pagine.
38. Gibba in M. Pintus, *Op. cit.*, p. 30.
39. È il caso di *Striptease* (1977) di Bruno Bozzetto, di *Erezione (a ciascuno la sua)* (1981) e *Solo un bacio* (1983) di Guido Manuli, e ancora della trilogia *La sexilinea* (1978), *Erosilinea* (1988) e *Pornolinea* (2001) di Osvaldo Cavandoli.