

La violenza del corpo politico nell'erotismo di Fernando di Leo

di Davide Magnisi

Il boom economico portò un cambiamento nelle abitudini e i costumi di un'Italia che si voleva modernizzare in ogni ambito della vita sociale. Un Paese povero e contadino scopriva i piaceri di una vita più libera e ricca. Chi viaggiava trovava una diversa morale in altre nazioni europee e il comune senso del pudore diventò il nuovo campo di battaglia culturale. Nei suoi autori più originali, da Federico Fellini a Pier Paolo Pasolini, da Pietro Germi a Marco Ferreri, il cinema italiano degli anni Sessanta fu attraversato da un fermento di novità e una critica corrosiva ai valori tradizionali su cui era arroccata la società italiana, scorgendo nei temi della liberazione sessuale un grimaldello che scandalizzava la classe politica del tempo. Tanto più considerando la dimensione eminentemente pubblica, collettiva, che il cinema aveva, prima dell'avvento di tv commerciali, home video e internet, che hanno ridimensionato il film a visione privata.

Sul finire degli anni Sessanta, quello erotico diventò un vero e proprio genere in Italia, dapprima, appunto, legato ad ambizioni ideologiche, poi evidenziando aspetti sempre più voyeuristici, assecondando una fortuna commerciale dirompente. Finché il sesso, da tabù, diventò una vera ossessione. Gli anni Sessanta hanno visto avanzare una continua erotizzazione del cinema e della cultura italiana, trovando compimento negli anni Settanta, con lo sdoganamento del porno e di tutta una serie di commedie erotiche che promettevano le grazie della stellina di turno: una serialità che metteva in scena stereotipate fantasie maschili in forme di supplenti, infermiere, liceali, casalinghe annoiate o un discinto Medioevo, dove la trama del film era un pretesto per l'inserito erotico, consistente nello spogliarello delle dive di genere, quasi sempre esplicitamente spiate, in una moltiplicazione dell'effetto voyeuristico.

In questa temperie, nel suo primo film davvero personale, *Brucia ragazzo brucia* (1969), di Leo mette proprio l'erotismo al centro della scena, facendolo diventare un discorso dichiaratamente politico e apertamente progressista, antiborghese. Lo stesso sarà un filo conduttore, anche se non sempre esplicito, di tutto il suo cinema, spalancando una serie di contraddizioni interne alla persona e all'artista di Leo.

Nel suo cinema c'è una forte connessione tra erotismo e morte, che è sia una persistente denuncia della società politica del suo tempo sia la messa in scena di un'evidente ideologia personale, una visione complicata da una disturbante violenza contro le donne. L'analisi della filmografia di di Leo appare una specie di teatro cinematografico degli ultimi studi di Sigmund Freud, secondo cui l'istinto di morte, la passione di distruggere, sia parimente forte dell'istinto di vita, la sessualità. L'istinto di morte, se mescolato con la sessualità, si trasforma in sadismo (massicciamente presente nei film di di Leo), il desiderio di avere un potere illimitato sui corpi e le vite di altre persone.

L'audacia e la forza, anche perturbante, del cinema di di Leo consiste nell'esibizione delle rimozioni che agitano la nostra società, che si rappresenta razionale e fondata su un ordine di convivenza sancito da divieti di continenza, ma, dietro, «l'eccesso si manifesta nella misura in cui la violenza ha il sopravvento sulla ragione. [...] È indiscutibile che i due divieti iniziali e fondamentali riguardano, il primo, la morte, il secondo, la funzione sessuale»¹. Sono i due poli fra cui sembra muoversi la filmografia di di Leo, in un ambito di disvelamento delle trasgressioni dalla normale vita quotidiana; centrando l'essenza dell'erotismo, anche nell'ottica che il cinema del suo tempo andava a indagare nella sfera sociale: l'intricata associazione fra piacere sessuale e divieto: «Nella sfera umana, l'attività sessuale si discosta dalla semplicità animale. È essenzialmente una trasgressione. [...] La trasgressione stessa è organizzata. L'erotismo è nel complesso un'attività organizzata, ed è nella misura in cui è organizzato che muta col mutare dei tempi»².

¹ Georges Bataille, *L'erotismo*, Es, Milano 1997, pp. 39, 41.

² Ivi, p. 103.

Il realismo del cinema di di Leo sceglie di rappresentare una sfera ed episodi della società in cui gli istinti erotici e mortuari hanno libero corso, un sottomondo che libera i comportamenti di fantasmi repressi della civiltà, eccitando tutto un immaginario che è, però, contrario alla stessa conservazione della società, visto che un erotismo senza freni sarebbe parimenti distruttivo del suo antagonista complementare, l'istinto di morte: entrambi mirano «a una soddisfazione che la cultura non può concedere: alla soddisfazione come tale e fine a se stessa, in qualsiasi istante»³. Le richieste del principio del piacere, anche al cinema, mettono in scena il ritorno del represso, in una maniera tanto più disturbante quanto più lo spettatore è acculturato.

Quello di di Leo è un cinema figlio del suo tempo e delle ansie commerciali di un regista che non sempre riesce a risolvere le sue contraddizioni e le sue ambizioni artistiche all'interno di un sistema che gli richiede un prodotto da vendere. «La vita contemporanea delle società industriali opera quasi completamente con stimoli semplici. Vengono sollecitate pulsioni come desiderio sessuale, avidità, sadismo, distruttività, narcisismo; questi stimoli sono mediati da cinema, televisione, radio, giornali, riviste e dalle esigenze di mercato. [...] La forza di questo desiderio si concretizza nei milioni di dollari guadagnati dai mass media vendendo questo tipo di eccitazione»⁴. Molti personaggi del cinema di di Leo hanno la violenza come forma di vita; una volta lasciata libera essa sposta sempre più in là il suo limite, catturando chi guarda nel suo modello di spettacolo: perché il sadismo come perversione sessuale è, infatti, solo una parte di tutto il sadismo che non investe i comportamenti della sfera strettamente sessuale (dai gladiatori nelle arene romane alle condanne in piazza, fino alla guerra quotidiana nei nostri cinema e telegiornali). Lo spettatore conquistato dall'inesplicabile voluttà della violenza è onnipresente come la violenza che osserva. Di Leo affronta questi tradizionali piaceri, assecondandoli e legandoli a un suo discorso sulla società e l'animo umano, secondo una personale visione nichilista e anarcoide.

In *Rose rosse per il Führer* (1968), di Leo associa varie volte il linguaggio militare e quello erotico, memore della lezione di Kubrick. A una festa, la classica fatalona bionda, in veste di giornalista, adescia l'ufficiale americano Liston e la stessa sera sono a letto (una scena di sesso appena accennata e imbarazzante per recitazione): ma è un coitus interruptus, visto che lui è telefonicamente richiamato in servizio. Poco dopo si viene a sapere che la donna era una spia tedesca, prontamente uccisa dal servizio segreto alleato. Questa associazione tra erotismo e morte è ribadita durante la missione di Liston in Belgio, dove l'ufficiale amoreggia con la bella partigiana Marie, scena costruita solo con un montaggio di sguardi. Lei stessa confessa all'innamorato di sempre, Vincent, il tradimento, perpetrato sotto il segno di un comune desiderio di fronte al pericolo della morte. I due si dichiarano eterno reciproco amore prima di essere falciati, abbracciati, dal fuoco delle pallottole tedesche.

Il successivo *Brucia ragazzo brucia* rimane uno dei film più originali del regista, nato nel clima ideologico sessantottino in rivolta contro l'antiquata e ipocrita morale (demo)cristiana borghese. A ispirarlo la controcultura femminista che rivendicava il diritto del piacere sessuale anche per le donne, finora solo dispensatrici, al di là degli stereotipi della brava moglie, della santa e della puttana. Anche la campagna pubblicitaria per il lancio del film fu molto particolare: accanto alla locandina, composta da corpi seminudi e un bacio appassionato in primo piano, furono fatti recapitare alcuni tagliandini rivolti alle donne, affinché vi segnassero le date delle loro mestruazioni per poter organizzare la propria vita sessuale. Una strategia che fece parlare i giornali e indirizzare la pellicola al riferimento del piacere femminile, accompagnandosi allo slogan «il film del sano erotismo», centrando l'obiettivo di attirare il pubblico.

I titoli di testa si snodano tra pittoriche immagini di muliebri figure nude, composte a collage di frutti e fiori, un richiamo all'erotismo della natura e un'anticipazione del corpo provocante di Monica Strebel (Marina), che compare nella prima scena, ricoperta solo da fiori intessuti a coprirle le parti intime. L'incipit di *Brucia ragazzo brucia* è una di quelle sequenze folgoranti che saranno caratteristiche del cinema di di Leo e una delle cifre stilistiche del regista più

³ Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 2001, p. 59.

⁴ Erich Fromm, *Anatomia della distruttività umana*, Mondadori, Milano 2000, pp. 303, 305.

copiate da Tarantino. Camera a mano, stile opprimente, spazi ristretti. Una scena da incubo (complice la musica d'organo completamente decontestualizzata). Una donna bionda vestita di bianco (la protagonista Clara) è concupita da due uomini di mezza età poco attraenti intorno al suo letto, lei come una vittima sacrificale. Scappa tra i corridoi tutti bianchi di una casa. Una donna bruna con una sottoveste nera sembra pronta ad accoglierla: è il suo doppio, si abbracciano e consolano, prima che Clara scappi via impaurita. A spiegare la scena è lo stesso di Leo:

C'è un bacio iniziale tra la Prévost e una bellissima donna, Leonora Ruffo, che è una figura astratta; ciò a significare che lei, non godendo col marito – ed è quello che fanno tutte le donne frigide – pensa che con le donne potrebbe avere un riscontro maggiore. Quindi, anche quel che può sembrare lesbismo è psicologia pura. Qualsiasi psicologo che abbia avuto in cura donne frigide ci dirà che il tentativo iniziale che le pazienti hanno fatto è quello di andare con un'altra donna, nella speranza di avere un riscontro⁵.

Clara si risveglia dall'incubo in una decappottabile insieme alla sua famiglia. Racconta questo sogno ricorrente al marito (era uno dei due uomini), in cui lui stesso voleva che andasse «per forza a letto con il suo direttore [...] per fare carriera». Arrivati in una località balneare, la spiaggia è quasi deserta (siamo a fine stagione). Il gruppo è subito notato dal bagnino Giancarlo: «È una famiglia tipica: tutta fondata sull'ordine, sull'abitudine e sull'ipocrisia». Giancarlo e Marina iniziano a baciarsi davanti a loro per provocarli. Le due donne osservano turbate. Giancarlo: «È una maniera di essere contaminare la gente di libertà».

Clara si pettina nella sua stanza e tutta l'ambientazione sembra ripetere la scena del sogno. Si mette nel letto. Il marito la raggiunge, ma lei non ha voglia di fare l'amore. Lui sottolinea come la cosa duri da troppo tempo. La mattina dopo il marito lascia la famiglia al mare per concentrarsi sul lavoro in città, stigmatizzando l'apatia della moglie. A di Leo non manca una certa audacia nel trattare il tema della repressione sessuale femminile. In spiaggia Bice catechizza Clara: «Tutte le donne hanno un flirt estivo e quel Giancarlo mi pare proprio l'ideale». Nel frattempo una prosperosa ragazza straniera si sente male in mare. Il bagnino corre a salvarla riportandola esanime a riva. Le fa la respirazione bocca a bocca e lei ci prende gusto. Cominciano a baciarsi languidamente davanti a tutti quelli accorsi (compresa Clara) per vedere come stesse. Una musicchetta ironica in versione accelerata del *Guglielmo Tell* accompagna la scena: curiosamente, sarà la stessa che Kubrick utilizzerà in *Arancia meccanica* (1971) in un'altra scena erotica. Da casa, Clara scruta la spiaggia con un binocolo, soffermandosi su Giancarlo e la straniera che amoreggiano in una barca, inquadrando il primo piano del volto estatico di lei mentre lui la spoglia (cominciano le prime scene di nudo). Carla è sempre più turbata. Più tardi entra in una cabina per cambiarsi. È lo spogliarello che diventerà classico nel genere della commedia sexy, cui *Brucia ragazzo brucia* sembra fornire non pochi stilemi, compresa la musicchetta per sottolineare il momento erotico. Dal retro fuoriesce Giancarlo che era lì a guardarla. Lei cerca di coprirsi e scappare. Giancarlo: «Ma dove vai? Non lo vedi che sei nuda? Se ti vedono che penseranno? Una signora come te in giro nuda?».

In spiaggia Clara è sempre più nervosa. Bice: «Non fai il bagno?». Clara: «Non ne ho voglia». Bice: «E che voglie hai?». Giancarlo le porta entrambe in barca. Al ritorno sono tutti più rilassati e lui porta Clara nella sua casa-cabina. Stacco di montaggio e quel che è accaduto diventa racconto. Bice: «Meglio o peggio che con tuo marito?». Clara: «Qualcosa mi si è sciolto: un blocco. [...] È successo che ho provato qualcosa che con Silvio non era mai accaduto. Ecco, i miei rapporti con Silvio mi hanno sempre un po' infastidita. Con Giancarlo è stato completamente diverso. [...] Ho avuto sensazioni mai provate prima». Bice: «Lo sai che molte donne non riescono a raggiungere mai il completo soddisfacimento? In America, pare, nientemeno che il 75%. Qui da noi... e chi lo saprà mai». Clara: «Può succedere che non mi accada più. Solo questo ora temo». Bice: «E tu riprovaci».

⁵ Davide Pulici, Manlio Gomasca (a cura di), *Calibro 9. Il cinema di Fernando di Leo*, «Nocturno Dossier», settembre 2003, pp. 44-45.

Il tema comincia a bruciare nei dialoghi che restituiscono un'epoca. Clara e Giancarlo sono in barca, simbolicamente al largo in mezzo al mare. Clara: «Comincio a volerti bene». Giancarlo: «Mi ami? Niente sentimento. Hai solo bisogno di un alibi. Travisare la realtà che invece è semplice: i sensi hanno le loro esigenze e vanno soddisfatti». Al travaglio interiore di Clara, Giancarlo oppone un discorso freddamente e filosoficamente materialista: «Ti sembra brutale e ti crei una sovrastruttura: la presenza del sentimento». Clara: «Non c'è niente di semplice nella vita». Giancarlo: «Per una come te che l'affronta sulla scorta di un'educazione fasulla. [...] Tipica reazione borghese». Clara: «Che significa per te borghese? Lo usi sempre come un insulto. Non puoi negare che la borghesia sia la tua stessa classe». Giancarlo: «Io chiamo borghese chiunque pensi bassamente».

Arrivati in spiaggia c'è Marina, maliziosa, ad attendere e chiedere una spiegazione. Entrano nella casa-cabina di Giancarlo, piena di oggetti d'arte, poster, scritte sui muri. Marina: «Cento anni fa si aveva paura di essere cornuti. Cinquanta anni più tardi ci si rideva su. Ma al giorno d'oggi si ha altro a cui pensare. Per me il rapporto d'amore dev'essere aperto a qualsiasi estensione, capisci? Se ti piace Giancarlo a me non dispiace che tu stia con lui. Dopotutto è necessario avere una giovinezza. L'età in cui si decide di essere giovani non ha molta importanza. [...] Bere anche quando non si ha sete e fare l'amore in ogni stagione signora, ecco che cosa ci distingue dalle bestie». Fuori Clara ritrova Bice: «Ma tu non sei gelosa?». Clara: «Non c'è posto per queste cose oggi nel mondo».

Una sera, Clara è a casa con Bice, irrompono Giancarlo e Marina piuttosto alticci, lei indossa un corpetto aperto che lascia in vista il seno. Clara va via con loro a divertirsi, in un montaggio serrato che restituisce il senso d'euforia del trio. Giunti in piena notte in uno sfasciacarrozze, la donna viene processata con l'imputazione di «Primo: conservatorismo. In un Paese in cui non c'è niente da conservare. Secondo: convenzione come seconda natura. Terzo: falsa misura di sé». Clara è turbata nei fascinosi primi piani del regista: «Innocente o colpevole? Ora però so cosa significa essere donna. Figuratevi che pensavo mi piacessero le donne». Marina ride, si spoglia e bacia Clara sulle labbra, sentenziando: «No, non è lesbica». Primi piani alla Ingmar Bergman. Giancarlo, piegandosi su Marina distesa a seno nudo: «Bene, la corte si ritira per deliberare». La dichiarano colpevole e la fucilano simbolicamente. «Il bagnino studente e la sua amichetta, con la quale mostrava esercitazioni erotiche alla donna per invogliarla, erano un tipico prodotto del Sessantotto: contestatori, corifei di nuovi valori, e vivevano la faccenda con estrema coscienza, dei personaggi assolutamente non ovvi allora. Tutto il plot era in perfetta consonanza con quanto accadeva nel mondo in quel momento»⁶.

Il dilemma di Clara è che lei ama ancora il marito e vuole condividere con lui questa rinnovata sessualità. Bice la dissuade dal parlarne perché lui vedrà solo il tradimento. Giancarlo la invita a chiarirsi. Clara: «Si può parlare di queste cose senza essere sconci?». Giancarlo: «Il sesso è una cosa pulita». Clara: «Sì, d'accordo. Ma capisci i miei problemi? Un matrimonio, una figlia, un marito che stimo, che amo». Giancarlo: «Ti ha defraudata». Clara: «Sì, me lo sono detto. Ma questo non cambia niente». Giancarlo: «Cambia tutto. Senti, Clara, adesso ti pare che tutto ti crolli addosso. Ma possiedi la verità, che se dividi con tuo marito ha un significato. Se la rintani in te stessa cessa di esistere. Se no a cosa ti condanni? A cercare altri Giancarlo per la strada?». Clara: «Questo non deve accadere. Tra noi non c'è stato amore e malgrado ciò sia stato negativo ne sono uscita maggiorata dalla nostra relazione. Ti ringrazio di avermi resa infelice».

La donna nei giorni successivi rifiuta altri rapporti con il bagnino. Si offre Bice: «Senti Giancarlo, in mancanza di meglio...». Giancarlo: «È meglio niente». Bice: «Neanche pagando?». Giancarlo: «Che c'entrano i soldi col sesso». Bice: «Si usa, no?». È sabato. L'ultimo giorno di lavoro di Giancarlo prima che torni in città, finita la stagione. Clara è sulla sdraio a leggere un libro. Giancarlo le chiede di stare con lui un'ultima volta. Lei lo segue in cabina. Quella stessa sera, in camera da letto, Clara confessa tutto al marito: «L'ho fatto per noi. Confusamente, se vuoi. È stato

⁶ Davide Pulici, *Fernando di Leo*, Nocturno Libri, Milano 2014, Ebook.

bellissimo. Ma questo termine non deve offenderti. Io ti amo ed è con te che voglio dividere, provare nuove sensazioni. Questo pensiero mi ha sempre accompagnata». Silvio: «Tra tutte le sconcezze che hai detto questa è senz'altro la peggiore. [...] Sei stata altruista fino al punto di andare a letto con un altro». Clara si dispera: «I nostri rapporti non erano giusti. Ora lo so e se lo so per opera di un altro poco importa». Silvio, distaccato: «Ti accorgi quanto sei ignobile?». Clara, urlando: «No, mi sfugge. E mi sfuggono anche i motivi che ti spingono a insultarmi. Sono ignobile perché ho scoperto di essere donna in un senso che non conoscevo. Perché non è accaduto con te? Dimmi questo piuttosto. Non volevo imputarti niente, ma... Cosa credi? Che non sia carica di angoscia? Che non capisca come ti senti? Questo, dev'essere un dialogo aperto, leale. Così mi sento. Se ti senti colpito, perdonami. Ma è assolutamente necessario parlare, chiarire, dire tutto». Silvio, sarcastico: «Perché? C'è altro?». Clara, piangendo: «Ti prego, amore, ti prego. Una parola gentile. Fammi sentire un po' di calore». Lei spesso fisicamente spalle al muro nel dialogo. Silvio: «E lui come ha fatto? Ti toccava, ti baciava dappertutto a lungo? Conosco il sistema. Perché è soltanto un sistema». Clara: «Il sistema ha funzionato. [...] Il tutto è durato il tempo di una scoperta. Poi non serviva più. È te che amo. Ora ho bisogno della tua comprensione». Silvio: «Non toccarmi. Hai conosciuto una parte di te che non mi interessa. Dove hai trovato voglie innaturali. Essere donna ha dei limiti. Sì! Limiti! Oltre i quali esiste solo il vizio». Clara: «Sei tu che dovevi svelarmi, aiutarmi a essere quella che sono». Il marito le assesta un grosso manrovescio in pieno viso: «Una puttana! Cosa credi di essere diventata?». Clara: «Io sono confusa, Silvio. Ma non è con gli schiaffi e chiamandomi puttana che mi aiuti». Silvio: «Aiutarti? Aiutarti a che?». Clara: «A capire. Dove ho mancato, se ho sbagliato. A me tutto è parso pulito. Ho avuto delle curiosità perché tu me le avevi lasciate». Silvio: «Ti avevo lasciato un ordine. Tu lo hai distrutto. In un attimo hai fatto crollare anni di esistenza in comune!». Clara: «È successo. Forse sono colpevole. Ma tu con me hai mancato. Perché?». Silvio: «L'erotismo nel matrimonio va tenuto sotto controllo. Ciò che mi imputi per me è stato autocontrollo, sacrificio! Per non fare di te quello che sei diventata. Questo non ha più nessuna importanza. Ci separiamo. Tolgo Monica da una donna senza possibilità di riscatto». Clara: «Tu vuoi vendicarti», ma il marito, incurante delle urla disperate, chiude la porta dietro di sé.

Musica rock da un mangiadischi. Ragazze che si dimenano provocanti nelle inquadrature di un falò sulla spiaggia. Silvio passa da lì e poi si rifugia in un bar a bere. I ragazzi si divertono a ballare. Atmosfere hippy. La musica arriva anche a Clara nella sua camera da letto. I due coniugi ritratti di dolorosa solitudine in parallelo ai ragazzi che si divertono. Clara prende una boccetta di pillole. La macchina da presa sta addosso ai personaggi comunicando disagio nei coniugi, frenesia nei primi piani dei ragazzi. Alla lunga sequenza di serrato dialogo tra Clara e Silvio, si contrappone ora totale assenza di parola. Clara ingurgita tutte le pillole: nel montaggio parallelo Silvio si scola il suo bicchiere, Giancarlo e Marina si baciano. Silvio torna a casa. In camera da letto si rende conto che è successo qualcosa alla moglie, distesa sul letto, esanime. Prende il telefono per chiamare un'ambulanza, ma poi si ferma. All'alba passeggia sulla spiaggia. Le coppie di giovani sono lì assopite insieme. Lui cammina solo e sconsolato. I giovani se ne vanno abbracciati tra loro. Silvio li osserva escluso, torna a casa e chiama l'ambulanza. I ragazzi se ne vanno nelle loro auto variopinte come i loro vestiti e l'ambulanza incrocia il loro festoso corteo. Destini opposti e incrociati di diverse morali, erotismo, morte, sacrificio della donna.

Il film ha una straordinaria, esibita, dichiarata ansia di libertà, che risente evidentemente del modello della *nouvelle vague* francese. Sono i corpi che bruciano nel desiderio di una più libera sessualità, come la fotografia spesso sovraesposta che restituisce calore. Françoise Prevost impersona con grazia l'angoscia della sua situazione, un'autocoscienza condotta fino a un punto di non ritorno, sgomenta di fronte a una cultura che aveva insegnato alle donne a non chiedere niente per abitarle a non desiderare niente. «*Brucia ragazzo brucia* testimonia come la penso, perché è stato il primo film a favore delle donne, di quello che stavano difendendo e a favore di quello che spetta loro e che all'epoca era loro negato»⁷.

⁷ F. di Leo in D. Pulici, M. Gomarasca (a cura di), *Calibro 9* cit., p. 23.

Il film ebbe enormi problemi in sede di censura e di Leo fu costretto a tagliare pesantemente la scena in cui Giancarlo e Clara fanno l'amore.

Il problema del nudo nel cinema italiano era tenuto da due situazioni, cioè se uno tiene una scena a lungo tanto da farla diventare eccitante è un discorso, se uno invece tiene la scena abbastanza lunga da far capire qual è il tipo di erotismo che corre tra i due siamo a un livello diverso. Quando mi hanno tagliato dei pezzi a *Brucia ragazzo brucia* di Gianni Macchia che fa l'amore con la Prevost e la prepara prima, cosa che evidentemente il marito non faceva, queste dimensioni dell'amore bisogna darle in maniera differenziata, se no non le fai capire al pubblico⁸.

La liberazione sessuale mirava proprio allo sdoganamento del linguaggio e della visione dell'erotismo, emancipando il corpo e la condizione femminile, compreso il piacere, sino ad allora considerato solo in funzione maschile. Producendo, però, eterogenesi dei fini, una «sovraesposizione e messa in scena della femminilità come sesso, e del godimento come prova moltiplicata del sesso»⁹. Finendo per avere, come conseguenza, un maggior sfruttamento dell'immagine del corpo femminile, da allora dilagante, dal cinema alla pubblicità.

Nonostante i tagli effettuati, una settimana dopo la prima, *Brucia ragazzo brucia* fu sequestrato per oscenità. Ne venne fuori una battaglia giudiziaria che si risolse in favore del regista, portando al film notevole pubblicità gratuita e una remunerativa fama di scandalosità.

Mentre ancora *Brucia ragazzo brucia* era nei cinema con la sua scia di successo, di Leo annunciava la realizzazione di un altro film su temi simili, *Amarsi male* (1969). Confermato Macchia come protagonista maschile, l'interprete femminile perdeva via via di spessore, passando da Lucia Bosè ad Anna Maria Pierangeli sino a Nives Navarro. La contestazione sessantottina entra più direttamente in scena, con i suoi luoghi e la critica al mondo borghese. Il sesso e la donna sono esplicitamente merce di scambio nel sistema di produzione, come esemplificato dalla provocante Anna, sempre in abiti succinti, assistente dell'ingegner Soriano: entrambi procurano compagnia erotica femminile, in cui si offre anche Anna, a industriali con cui concludono affari. Quasi sempre incapaci di gestire relazioni emotive con le donne, gli uomini del cinema di di Leo cercano di dominarle attraverso il denaro o manipolazioni di potere per controllarle.

Il contestatario Carlo è fidanzato con la figlia di Soriano, Elena, che vuole essere sposata. Lui parla come un libro stampato, lei (M. Pignatelli) recita in maniera imbarazzante e qualche seno al vento non riscatta un'inguardabile interpretazione. Questo il clima ideologico femminista in cui s'inseriva il film di di Leo:

La «conversazione intellettuale» del maschio è un tentativo artificioso e coatto di far colpo sulle femmine. La Figlia di Papà, arrendevole, rispettosa, piena di reverenziale timore per il maschio gli consente di imporre il suo chiacchiericcio orrendamente ottuso. [...] La Figlia di Papà, passiva e rincoglionita, sempre in cerca di approvazione, di un buffetto, piena di «rispetto» per il primo pezzo di merda che passa, si lascia facilmente trasformare in una Mamma, si presta stupidamente a soddisfare i bisogni fisici del maschio, rasserena la sua scimmiesca fronte affaticata, rinvigorisce il suo ego malaticcio, apprezza quell'essere spregevole: è diventata una borsa d'acqua calda provvista di tette¹⁰.

In un locale alla moda, dove Elena porta Carlo, incontrano l'ingegnere e Anna che balla sfrenata in un completino sexy. Si uniscono al gruppo con degli industriali sudafricani, ma Carlo rovina l'atmosfera parlando di apartheid. Elena: «Non farci caso, papà. Carlo fa la politica anche quando siamo a letto». Lucio (L. Dalla), un amico di Carlo, cerca di agganciare una bella ragazza al bar. Le offre da bere, le accarezza il viso, ma lei lo respinge. Lucio: «Ma che sei sessuofoba?» Lei: «Sesso che?». Lucio: «Conosci William Reich?» Lei: «Chi è? Un cantante?». Lucio: «No, uno

⁸ F. di Leo in M. Gomasasca, *La morale del genere*. Contenuto speciale del dvd *Gli amici di Nick Hezard*. Pur trattando dell'orgasmo femminile, tale parola non è mai pronunciata nel film.

⁹ Jean Baudrillard, *Della seduzione*, Se, Milano 1997, p. 29.

¹⁰ Valerie Solanas, *Manifesto per l'eliminazione dei maschi*, Es, Milano 1994, pp. 32, 22.

scrittore. L'hai letta *La rivoluzione sessuale?*». Lei: «No, l'ho fatta» e lo bacia sulla bocca andandosene. Di Leo prende in giro l'intellettualismo di molti contestatari dell'epoca e questo dialogo sarà ripreso, letteralmente, in *Avere vent'anni*, che di questo dittico giovanile sarà una crudele parodia. Il riferimento a Reich, l'autore di *La funzione dell'orgasmo*, rimanda esplicitamente a *Brucia ragazzo brucia*. Lo studioso vedeva, nella lotta dei giovani per la liberazione sessuale, l'elemento fondante di una più generale trasformazione politica della conservatrice società dell'epoca, basata sull'autorità e la famiglia.

Le due protagoniste femminili mostrano qualche casto nudo da contratto e la trama oscilla tra manifestazioni studentesche e l'amore che sboccia tra Carlo e Anna, moltiplicando le goffaggini della sceneggiatura. La relazione tra i due crea scompiglio nell'ordine costituito. L'ingegnere è sconcertato dal comportamento di Anna e sembrano saltare anche i piani del fratello di Carlo, piccolo imprenditore che gli sovvenzionava gli studi, contando molto sul matrimonio con Elena per gli appalti che avrebbe portato in dote.

Anna scopre con Carlo una nuova vita, rimpiangendo «anni sprecati. Io ho sempre messo l'amore ai margini della mia esistenza. Una cosa che ci fosse o meno... non mi ha mai interessato troppo. Un letto. Si va a letto per desiderio o per calcolo, per solitudine, per opportunismo, per aridità... ma quello che mi succede ora... È meraviglioso». La debolezza delle scene si affianca a quella dei dialoghi e della recitazione. Elena cerca ancora di catechizzare Carlo alla sua morale del commercio borghese: «Laurearti, stabilirti nell'azienda di papà e sposarmi. O puoi cambiare l'ordine se vuoi», cercando di aprirgli gli occhi su come Anna si guadagna da vivere. Lei decide di lasciare l'ingegnere. Carlo, però, dubita che la loro relazione sia finita e le fa una scenata di gelosia. Si separano, ma lei non riesce a vivere senza di lui e comincia a drogarsi. Carlo viene a sapere che Anna ha abbandonato la sua vecchia vita e decidono, felici, di andare a vivere insieme, ma i soldi cominciano a scarseggiare e Anna, un po' alla volta, impegna quello che ha al monte di pietà. In effetti è lei a mantenerlo a sua insaputa.

Finiti i beni da vendere, ad Anna non rimane che il suo corpo: decide di prostituirsi in una casa d'appuntamenti. Un giorno, però, un suo cliente è proprio il fratello di Carlo, che le chiede di sparire. Anna è disperata per il dolore e la degradazione. Organizza con l'ingegnere di farsi trovare a letto con lui da Carlo per uscire dalla sua vita, sacrificandosi ancora per lui, spingendo il film sempre più sui binari di una *Traviata* ai tempi del '68: un melodramma con qualche nudo e un'ambientazione contestataria.

Carlo si laurea. Ha al suo fianco il fratello ed Elena, con cui si è sposato. Lucio, invece, procura droga alla derelitta Anna, che ha ripreso a farsi mantenere da Soriano, intervallandolo con uomini che seduce serialmente. Passato qualche tempo, Lucio va a trovare Carlo su un cantiere che dirige, in giacca e cravatta, auto costosa al seguito. Lucio: «Con una cravatta ci si può finire impiccati senza accorgersene, lo dicevi tu». Carlo: «Volevi che facessi il morto di fame per tutta la vita? E perché cosa poi?». Di Leo anticipa quella che sarà la parabola di tutti i sessantottini.

Nel locale dove era solito andare Soriano, Anna balla stretta con qualcuno. Arrivano Carlo e consorte. C'è anche Lucio: il fratello di Carlo gli chiede perché non si sia sposato. Lucio: «Se la moglie fosse una buona cosa, allora Dio avrebbe moglie», poi fa notare la presenza di Anna. Elena: «Non è un bello spettacolo». Lucio: «Vi siete messi in troppi contro di lei. E alla fine lei contro se stessa. [...] Non le sono rimasto che io». Carlo: «Fate una bella coppia di disgraziati tra te e quella puttana da quattro soldi». Lucio: «Da quattro soldi no, se tuo fratello ha pagato centomila lire per andarci a letto» e svela tutto. Carlo e Anna si guardano turbati. Escono insieme dal locale. Carlo vorrebbe tornare a vivere con lei come un tempo, ma lei gli rinfaccia il passato e il presente. Anche questo dialogo è troppo letterario, e *Amarsi male* si chiude su ripetute inquadrature di Anna sola e piangente, facendo sprofondare il film in una palude di trito patetismo sentimentale, senza neanche il riscatto delle idee visive del mestiere di di Leo. Il regista, inoltre, probabilmente per evitare i problemi con la censura del precedente *Brucia ragazzo brucia*, indebolisce fortemente il tessuto eroticamente esplicito del film, facendogli perdere ogni efficacia. Limiti di cui lo stesso regista era ben consapevole:

Nelle mie intenzioni, *Amarsi male* era un film molto più ambizioso: sbagliai completamente. Trattavo il problema del '68, dei giovani, e feci solo della retorica stupida. Tutto quello che di vero e urgente avevo detto in *Brucia ragazzo brucia* in questo film diventava retorico [...]. Il successo del primo non mi diede modo di pensare cinematograficamente bene il secondo e il film non carburava. [...] Il contesto finiva col non avere la presa necessaria e i messaggi, che pure nel film c'erano, furono vanificati. Non riuscii a sollevarlo proprio quel film, lo sgarrai¹¹.

Amarsi male fu un insuccesso di pubblico, tanto che la produzione decise di ritirarlo e ridistribuirlo con il titolo *Brucia amore brucia*, per sottolineare maggiormente il legame con il precedente film, sperando, invano, in una migliore riuscita commerciale.

I ragazzi del massacro (1969) possiede l'incipit più travolgente dell'intera filmografia di di Leo. È una sequenza di puro cinema, senza parole, solo una disturbante colonna sonora musicale. Una giovane professoressa di un corso serale spiega alla lavagna. Stranianti primi piani dei suoi studenti, ragazzi di vita tra i banchi, ripresi con grandangoli deformanti. Qui si riconosce il virtuosistico stile delle inquadrature e del montaggio del regista. La professoressa sembra turbata da qualcosa e, in poco tempo, i ragazzi le sono addosso. Le tappano la bocca, bevono tutti da una bottiglia per eccitarsi ulteriormente. Cominciano a spogliarla. Macchina da presa a mano, concitata. Le strappano di dosso i vestiti. La stendono nuda sulla cattedra. Si intuiscono le grida di paura ed eccitazione. Alcuni la tengono ferma, altri la violentano. Si comincia a vedere il sangue dei graffi sul suo corpo. Le infilano un indumento in bocca per farla tacere. Lei si dibatte inutilmente. La macchina da presa gira in tondo alla scena, finché non riprende solo la donna, dall'alto, nell'aula vuota. Esanime, il corpo macchiato di sangue come in croce sulla cattedra, il pube coperto da un pezzo di stoffa bianco insanguinato. Ripetute riprese da angolature diverse di questo corpo martoriato. Una morbosa scena di sesso e violenza che anticipa più crudamente le fattezze artistiche dell'*Arancia meccanica* kubrickiana.

Sulla scena del delitto arrivano le forze dell'ordine. Nell'aula c'è una cartina dell'Italia e un crocifisso. Il corpo è ancora sulla cattedra, coperto da un lenzuolo bianco. Il commissario ascolta la testimonianza del custode. I ragazzi erano obbligati dagli assistenti sociali a seguire le lezioni. Una volta si erano addirittura portati due prostitute. «Quella volta delle puttane, avvisai il commissariato, venne un agente e sa che mi disse? 'Io butterei tutti nel cesso e tirerei la catena. Ma la legge dice di istruirli e allora devono venire a scuola'. Loro hanno ammazzato la povera maestra e dopo la polizia li ha messi dentro, ma intanto quella disgraziata è morta».

Dopo lo scempio perpetrato in classe, i ragazzi vengono arrestati nella loro normale quotidianità, come non avessero fatto niente di male. La macchina da presa sta sempre addosso a questi personaggi, lontani dalla rappresentazione pasoliniana, idealmente dionisiaca, dei borgatari non ancora contaminati dal perbenismo massificatore della società dei consumi borghese. Ad affiancare il commissario nelle indagini, c'è l'assistente sociale Livia, N. Navarro, che recita come stesse continuando il precedente film, tanto è sensualmente fuori parte. I due scavano nel passato di questi ragazzi, aborti nascosti della società del benessere. Il «più marcio di tutti» era stato varie volte condannato per atti osceni in luoghi pubblici. Un altro aveva un'amante più anziana che gli passava un po' di soldi, come testimonia il padre: «Ma ce l'hanno tutti la vecchia. Oggi le donne sono tutte puttane». Un altro aveva tentato di violentare la sorella di dieci anni (poi mandata a servizio, altrimenti finiva che «mia madre mi mandava a battere»).

I ragazzi del massacro via via rallenta di ritmo e di forza narrativa, tra interrogatori, discorsi progressisti, racconti di perversioni varie, caricaturali rappresentazioni dell'omosessualità e un Pier Paolo Capponi esagitato, incapace, come di Leo, di tenere le variazioni di tono del film. Nel finale scopriremo che la maestra intratteneva rapporti sessuali con alcuni dei suoi studenti minorenni, che mandante delle mortali sevizie era stato un travestito che sfruttava i ragazzi, ricomponendo circolarmente il film nella sequenza che ricostruisce per intero, in maniera allucinata, la

¹¹ F. di Leo in D. Pulici, *Fernando di Leo* cit.

violentissima scena dello stupro. La conclusione è tutta per il poliziesco, con la doppia personalità del(la) mandante, modellato sul riferimento hitchcockiano di *Psycho*.

La bestia uccide a sangue freddo (1971) «fu fatto su ordinazione¹² [...]. Quello era il periodo propizio di Dario Argento. Sicché mi chiamò Ermanno Curti, il produttore, mio amico, e mi pregò di confezionargli al più presto un'argentata. [...] Lo feci in dodici giorni»¹³. Anche il titolo zoologico riprendeva i primi successi di Argento. Si trattava di assecondare il nuovo gusto del genere horror, più barbarico e spettacolare dei precedenti modelli. «A essere thriller «gotici» non arrivavano nemmeno quelli di Dario, figurati il mio che è un film brutto¹⁴. [...] C'era un innesto alla Agata Christie, [...] quindi ovvietà e banalità spinte al cretinismo. Il tutto doveva essere riscattato da un ritmo che non desse allo spettatore la possibilità di riflettere»¹⁵. A completare il quadro, un tocco tipico del regista: una massiccia dose di erotismo.

La commistione tra thriller orrorifico alla Argento e film erotico si avvia già dalla prima scena, in cui, in un vecchio castello adibito a ospedale, si aggira di notte per i corridoi una misteriosa figura vestita di nero con una scure in mano. Arriva sino all'uscio aperto di una stanza, dove s'intravede una donna nuda (Cheryl, M. Lee), il bel corpo esplorato da inquadrature ravvicinate. Qualcuno chiama con un citofono, le luci si accendono e l'assassino è costretto ad allontanarsi. Erotismo e morte pervaderanno il film, ambientato in una clinica con la particolarità di avere per pazienti donne bellissime inclini allo spogliarello.

La simbologia visiva di Eros e Thanatos è insistita nella scena in cui la sensualissima Anna (R. Neri) viene inquadrata con un abito sexy e il controcampo di una falce agitata dal giardiniere. Anna sostiene di non essere né pazza né malata: «Io voglio solo fare l'amore. Fare l'amore e basta». Il dottore: «La vostra voglia di fare l'amore è smodata, non sana». Viene mandata a farsi una doccia fredda e lì la vediamo nuda, preda di una qualche mania, violentemente colpita dai getti d'acqua in un'inquadratura quasi sempre in campo lungo e fisso. La doccia sarà un topos della commedia sexy, un espediente igienico-erotico per spogliare la bella di turno, ma qui è una specie di punizione in contrappasso per farla sbollire. Anna è una ninfomane e vuole essere portata via dal fratello, con cui ha avuto rapporti sessuali sin da bambina. Lui è l'unico che riusciva a calmarla, ma lui: «Preferirei ucciderti piuttosto che succeda di nuovo tra di noi».

È notte. Un'infermiera (M. Strebel) massaggia il corpo nudo della nera Pearl (J. Garret). Contemporaneamente, Anna riesce a uscire con destinazione il capanno del giardiniere. La sua falce è piantata in bella vista lì vicino. Un'infermiera passa di lì, l'assassino afferra la falce e le mozza la testa. Anna comincia a spogliarsi entrando nel capanno, mostrandosi completamente nuda al giardiniere, che è con le cesoie in mano. Lui, pur emozionato dallo spettacolo, cerca gentilmente di respingerla, ma poi si stendono su una stuoia e fanno l'amore. In clinica si accorgono che la donna non è con le altre. Anna non vuole staccarsi dall'uomo dopo aver fatto l'amore: è un film che vive sui corpi mostrati dalle sue attrici. Lui la schiaffeggia per allontanarla, sentendo le voci degli infermieri che la cercano. Lei restituisce lo schiaffo, si veste e va via. Fuori incontra due infermieri e si butta loro al collo, baciandoli. Vuole farlo in tre. Faticano a contenerla, visto quant'è scatenata, finché non interviene il direttore.

Cheryl, benché sposata, è innamorata del giovane dottor Francis (K. Kinski) che, pur tra qualche scampolo di coscienza professionale, sembra ricambiare il sentimento. Eros e morte sono ancora intrecciati in una virtuosistica e inquietante sequenza onirica che associa una paziente con pulsioni omicide (Ruth, G. Desideri) all'assassino, che entra nella sua stanza con un coltello in mano. Non la uccide subito, cerca una lotta sensuale, prima di strangolarla e pugarla, partendo dal seno e infierendo sul basso ventre, lasciando il corpo nudo e insanguinato. Un sadismo che sposta l'energia libidica dall'erotismo alla morte, desessualizzando gli impulsi voyeuristici e virandoli al macabro: si mortifica Eros per sessualizzare Thanatos.

¹² F. di Leo in D. Pulici, M. Gomarasca (a cura di), *Calibro 9* cit., p. 53.

¹³ F. di Leo in D. Pulici, *Fernando di Leo* cit.

¹⁴ F. di Leo in D. Pulici, M. Gomarasca (a cura di), *Calibro 9* cit., p. 53.

¹⁵ F. di Leo in D. Pulici, *Fernando di Leo* cit.

Il killer infila un improvvido autista persino in una Vergine di Norimberga, posizionata nella solita sala delle armi, e si reca nella stanza di Cheryl, lasciata vuota per un convegno amoroso col dottore. L'assassino, frustrato, si accanisce con una spada (!) sul letto vacante. In un'altra stanza Pearl si prepara per il bagno. Si spoglia e parte un onirico montaggio delle immagini amorose tra lei e Hilde. È proprio quest'ultima a entrare nella stanza, prendere una spugna e aiutare Pearl. Si toglie il camice per non bagnarsi e il gioco erotico tra le due diventa sempre più esplicito, con di Leo che indugia sui loro corpi.

Un altro inquietante montaggio di attrazioni erotiche ha poi per protagonista Anna, che si rigira nuda nel letto. Comincia ad accarezzarsi e masturbarsi, in una lunga scena di autoerotismo tra le grazie sensuali e tormentate della Neri. In alcune versioni per l'estero la sequenza diventa esplicitamente pornografica, un inserto aggiunto non girato da di Leo. Il killer sceglie nella solita sala un'altra arma, in un montaggio alternato con Anna nel suo piacere solitario. L'uomo è poi da lei con un'ascia. La donna si accorge di lui e cerca di irretirlo sensualmente, pregandolo di fare l'amore con lei, ma l'assassino tira fuori l'arma e infierisce sul suo corpo. Ripresa sul muro delle ombre dell'omicidio e sonoro delle carni macellate, con inquadratura finale del corpo nudo martoriato.

Accompagnata da una musicchetta soft erotica, Pearl esce dal bagno, l'infermiera (e noi) la guardiamo nuda. Hilde l'aspetta nell'altra stanza, masturbandosi. Anche qui è stata inserita un'altra sequenza hard-core, in cui s'inquadra l'attrice in mezzo alle gambe, mentre si dà piacere, nell'oggettivazione materialistica del corpo nei suoi organi sessuali tipica del porno, sino alla scomparsa del volto: «Cultura pornografica è l'ideologia del concreto, della fatticità, dell'uso, della preminenza del valore d'uso, dell'infrastruttura materiale delle cose, del corpo come infrastruttura materiale del desiderio»¹⁶. Pearl esce dal bagno e comincia un ballo sensuale al suono della musica caraibica che esce dalla sua radio. Hilde prende il ritmo. Inquadrature con camera a mano addosso alle protagoniste. Montaggio concitato e metafora di un atto erotico. Hilde le sfilta il telo e comincia ad asciugarla ammiccante. Poi l'abbraccia e la bacia dolcemente, stendendola sul letto. La scena saffica ci lascia ammirare tutte le grazie delle attrici. Ancora nuda, Pearl si affaccia alla finestra aperta e viene centrata in pieno da una freccia, scagliata dalla balestra del killer appostato lì di fronte. Alle urla dell'infermiera di fronte al corpo nudo insanguinato di Pearl accorrono tutti.

Vengono esaminate tutte le falliche armi coperte di sangue usate e lasciate dall'assassino. Si decide di controllare le stanze di tutte le pazienti e un montaggio ce ne mostra i corpi nudi torturati. Il direttore chiama la polizia e si decide di usare Cyril come esca. Di notte è da sola nel salone. Il montaggio delle donne uccise diventa il flusso di coscienza, imbevuto di erotismo, corpi nudi e morte, di Cyril e del film stesso. Mentre l'assassino le è ormai alle spalle, viene smascherato: è il marito, subito inseguito dalla polizia. La messinscena del massacro un modo per ucciderla ed ereditare senza destare sospetti.

Il «mostro» continua la sua fuga fra gli antri bui e sotterranei dell'antica dimora. Uccide due poliziotti con una mazza ferrata. Poi entra in una stanza piena di donne, in abiti intimi, che fuggono, urlanti e impaurite, in un angolo. Lui prima ne uccide una che era rimasta nel letto. Poi massacra tutte le altre in un delirio di sangue e sudore, godendo della morte che infligge. Un sadismo macabro e necrofilo come godimento di questi corpi femminili. Continua a infierire mentre il parossismo del montaggio e delle inquadrature sghembe e ravvicinate di di Leo raggiunge l'orgasmo del personaggio, accompagnato dalla musica sincopata. È la festa del massacro, un'eccitazione sfrenata che s'impossessa del suo corpo nella celebrazione di una libertà assoluta. Nel suo agire nel corso del film, l'assassino diversifica la modalità di morte, ma sono variazioni minime: sempre tutte veloci e sanguinarie, in una regressione barbarica a un medioevo della mente cui tutte le armi rimandano, un'esperienza della sovranità assoluta sui corpi delle proprie vittime.

Infine, entrano i poliziotti e gli sparano ripetutamente, con primi piani del suo corpo crivellato in un balletto di morte e carni lacerate e sangue, sullo sfondo della sua stessa macelleria femminile in un angolo della stanza. La bestia è stata abbattuta.

¹⁶ J. Baudrillard, *Della seduzione* cit., p. 43.

Parte della trama del film è ripresa da *Nude... si muore* (1968) di Antonio Margheriti. Di Leo cerca di combinare due diversi generi, il nuovo giallo e l'erotico («io ho camminato sempre su due binari: sesso e azione»¹⁷), una strada già aperta da altri thriller italiani (Lucio Fulci, *Una sull'altra*, 1969) e francesi (Alan Robbe-Grillet, *Trans Europ Express*, 1967) del periodo pre Argento. In questo caso, però, anche a causa di clamorosi buchi nella sceneggiatura, il versante giallo manca del tutto di suspense. «Il cast femminile è la sola cosa memorabile della pellicola»¹⁸, cedendo al prurito erotico. *La bestia uccide a sangue freddo* è un film audacemente morboso, da cui «si evince l'interesse del regista per tematiche collegate alla 'devianza sessuale'»¹⁹, mirando a sfruttare cinematograficamente al massimo i corpi delle donne. Non c'è infatti una sola attrice che non venga spogliata integralmente e tutta la narrazione solo un contorno per le scene di nudo. «Non avendo nulla da significare, il film è lento, insistito, truce e pornografico; si adempie insomma nel vuoto di un cinema di confezione, retto da un discreto mestiere, [...] commisurato al gusto superficiale del brivido e della depravazione»²⁰.

Essendo rimasto questo il suo unico reale interesse, tanto da fargli guadagnare l'etichetta cult negli anni successivi²¹, va registrato che *La bestia uccide a sangue freddo* è stato uno dei primi film italiani a essere interpolato con alcune sequenze porno, destinate a mercati dove le maglie della censura erano più larghe, soprattutto Francia e Germania. È un fenomeno interessante che segna il limite dell'oscenità nazionale, di quello che deve rimanere fuori scena, entro certi confini. La pratica diventò piuttosto diffusa nel corso degli anni Settanta, prima di cedere definitivamente il passo alla specializzazione del cinema porno. Alcune volte erano gli stessi registi a girare le sequenze da destinare ai mercati esteri, altre volte era la produzione a inserire sequenze con controfigure, come nel caso di *La bestia uccide a sangue freddo*. Si trattava, quindi, tramite un montaggio posticcio, d'incrementare la visibilità erotica del contesto, senza stravolgerne né la situazione né il genere cinematografico di riferimento. Un specie di supplemento che aggiungeva realtà, iperrealità, al discorso erotico, facendo irrompere, appunto, l'osceno, oggettificando l'immaginario attraverso un eccesso di referenza, nella frenesia commerciale di far apparire tutto il possibile, ravvicinato, dei corpi femminili.

Nella fiammeggiante sequenza pre titoli di testa, un marchio dello stile di Leo, in *Milano calibro 9* (1972) siamo subito all'invenzione di una via italiana al noir, condita di sesso e violenza. Uno degli uomini visitati dagli emissari del boss locale ha in bella evidenza il poster di una ragazza nuda nella camera spoglia. Viene picchiato, esattamente come la donna della consegna fallita, denudata a suon di schiaffi. Gli stessi sgherri del boss, quando vanno a trovare Ugo Piazza (G. Moschin) in uno squallido alberghetto, lo trovano mentre è a letto con una prostituta completamente nuda, mandata fuori a calci.

Le donne contano meno del denaro. L'erotismo sembra solo qualche corpo nudo di contorno narrativo, a vantaggio di un discorso della violenza. Questo almeno finché non entra in scena Nelly (B. Bouchet), che si esibisce in un night club, ancheggiante e discinta su un cubo. Riprese dal basso del suo corpo sinuoso. Tutti intorno la guardano cupidi. Il montaggio di di Leo la rende protagonista della scena con il suo corpo, diversamente dalle donne che abbiamo visto finora. Nelly, come le protagoniste classiche del cinema noir, è il simulacro di una «deità vertiginosa, che innesca divoranti commozioni, speciali capogiri – quasi fossero esse stesse capolavori, volte di basilica, forme fissate nel decoro ambiguo di una posa, e contenenti il disdoro della passione febbricitante, dei drogati che si asservono come a un'icona. Nei dintorni dei quadri, neri figure si dibattono per avverare il sogno d'entrare nel dipinto»²². Nella degradazione anni Settanta del modello di questa

¹⁷ F. di Leo in D. Pulici, M. Gomarasca (a cura di), *Calibro 9* cit., p. 53.

¹⁸ Gordiano Lupi, *Fernando di Leo e il suo cinema nero e perverso* Profondo Rosso, Roma 2009, p. 73.

¹⁹ G. Lupi, *Fernando di Leo e il suo cinema nero e perverso*, cit., p. 179.

²⁰ Leo Pestelli, *L'assassino nascosto fra le belle donnine*, in «La Stampa», 11 agosto 1971.

²¹ «Troppi film e cose sono diventati cult in questi ultimi anni, troppi per prendere il termine in considerazione». F. di Leo in D. Pulici, *Fernando di Leo* cit.

²² Alessandro Bertani, *La vertigine delle dee*, in Michele Fadda (a cura di), *Lo specchio scuro*, Edizioni Cineforum, Bergamo 2004, p. 45.

mala milanese, Nelly è più una vedette patinata, con il suo ammiccante abito di perline che lascia intravedere quel che si vuole del suo corpo, caricato di una sensualità, irresistibilmente contagiosa. «Specialmente nel noir, la tipizzazione era legata, come dire, alla situazione socio-economica. È chiaro che se si tratta di bassa malavita, le ‘zoccole’ sono quelle che troviamo per strada; se si tratta di alta malavita, è la Bouchet che balla nel night, con un suo *allure* eccetera. [...] Questa è gente che si muove in un’ottica di valori, e così anche per le donne, che diventano un ‘bene’. È rappresentativo fottersi un certo tipo di donna»²³.

Si capisce che c’è stato un trascorso tra Nelly e Piazza. Di Leo ce lo comunica anche con un concitato montaggio delle attrazioni erotiche tra il primo piano del volto dell’uomo e la danza sfrenata di lei. Dopo l’esibizione si parlano, lei vorrebbe riprendere la storia d’amore interrotta. Vanno a casa di Nelly. Piazza picchia un uomo del boss che non voleva farlo salire perché innamorato della donna. L’appartamento è lussuoso. Nelly racconta la sua solitudine dopo l’arresto. Piazza, duro e pragmatico: «Non occorrono spiegazioni. E soprattutto non me ne devi. Hai uno fisso?». Nelly: «Ce ne sono stati molti... ma uno fisso... No, non l’ho mai voluto. [...] Non ho pensato ad altro in tutto questo tempo che al momento in cui ti avrei riavuto». Si baciano. Fanno l’amore. Riprese sfumate da fotoromanzo.

Nelly deve scontare il suo passato, così come Piazza. Il commissario: «Ti sei messo a fare il pappone con quella troia che balla. Vattene a papponare. Porco sfruttatore». Rocco (M. Adorf), circondato da prostitute in un locale del boss, telefona nel cuore della notte, svegliandoli: «Ugo, con quel piccione accanto, dormendo stai? Ci vorrei io al posto tuo. Ugo! Un piccione! Con l’età è migliorata, eh? Ha più esperienza. Dai, non ha perso tempo». Nelly si sente umiliata, mentre si sfidano la flemma di Piazza e il furore di Rocco.

Nel finale del film, quando a Piazza sembra riuscito il piano perfetto ordito anni prima, è proprio Nelly, vera *femme fatale*, a tradirlo per i soldi e farlo uccidere dal suo giovane amante, facendogli pagare la sua unica debolezza, secondo il classico destino dell’uomo del noir, vittima dell’amore per la donna sbagliata. Nel genere, infatti, si riflette sempre il dogma maschile dell’infida femminilità, nello specchio deformato della *dark lady*. Piazza, prima di morire, riesce a sferrarle un violentissimo pugno in faccia, stendendola. Poi sarà proprio il suo acerrimo rivale, Rocco, a vendicarlo.

La mala ordina (1972) è dominato dalla figura del suo protagonista, Luca Canali (M. Adorf), «uno che tiene le femmine a Parco Lambro». Tutto il film è ambientato nei bassifondi della prostituzione milanese, nel confronto con un giro mafioso più grande, che il protagonista riesce a mettere in scacco. Si parla di prostituzione minorile come fosse un lavoro normale, le «mignorenni» le chiama l’elegante Eva, che porta due killer americani in un locale con cubiste che ballano seni al vento, prima che i due uomini vadano nella zona delle prostitute, dove «puttane» variopinte si accalcano intorno all’auto. Una si fa mettere banconote tra i seni, un’altra gli ruba il portafogli e viene picchiata, facendo nascere una rissa con i «magnaccia» accorsi. «La prostituta di basso rango è all’ultimo stadio dell’abiezione. Potrebbe essere indifferente ai divieti come l’animale, ma, impotente a raggiungere la perfetta indifferenza, ella dei divieti sa che altri li osservano: e non solo è decaduta, ma ha coscienza della propria decadenza»²⁴.

La stessa compagna di Canali, Anna (Femi Benussi), è una prostituta che chiede migliori condizioni di lavoro al suo protettore. Un personaggio femminile alternativo è Triny (F. Colussi), una contestatrice che parla liberamente di sesso e politica, la cui casa è sempre sede di feste libertine contro la morale borghese. Canali cerca di convincere Triny a prostituirsi per lui. Anna è gelosa. Canali sentenza: «Triny fa l’amore libero, tu invece sei zoccola veramente». Anna: «Si chiama libero, ma è zoccola più di me». Anna è quasi sempre nuda, bellissima, ma connotata con un linguaggio estremamente volgare. Lei stessa sarà brutalmente picchiata dagli uomini del boss nella sua stanza da letto (non mancano di torturarle un seno), in immagini di compiacimento della violenza sulle donne che sono una disturbante e sadica caratteristica del cinema di di Leo.

²³ F. di Leo in D. Pulici, M. Gomasca (a cura di), *Calibro 9* cit., pp. 23-24.

²⁴ G. Bataille, *L’erotismo* cit., pp. 130-131.

Canali cerca la moglie per darle del denaro, ma lei: «Mi fanno schifo i soldi delle tue donne. E tu che li prendi mi fai ancora più schifo», prima di essere investita insieme alla figlia dai sicari del boss (stessa sorta subirà Eva). L'unico rifugio Canali lo troverà a casa di Triny, un mondo festoso e pieno di affetto, nei confronti del quale lui si sente estraneo: è il solo barlume di una vita diversa, antitetica alla mortale resa dei conti che lo aspetterà in un'enorme discarica di auto, specchio della sua esistenza.

Il binomio Eros e Thanatos principia *Il boss* (1973): alcuni capiclan e i loro sodali si riuniscono in una sala cinematografica per vedere un film porno scandinavo, con battute varie («picciotte come a queste tra di noi la Madonna alla processione ci fanno fare». «Io ci farei certi numeri che nemmeno il Kamasutra mi potrebbe bastare»). Proprio lì dentro vengono tutti assassinati a colpi di lanciagranate dall'inespressivo Silva (Lanzetta). Come rappresaglia viene rapita la giovane figlia di chi ha ordinato la strage. Nel loro covo, giocano a spogliare la ragazza, il cui corpo seminudo diventa spettacolo per il gruppo di uomini, sbalordito dalla sua sfrontatezza: una «degenerata, bottana». Uno le sputa sopra: «Fotterla dovete! Fotterla come una vacca!» e infatti lei comincia ad amoreggiare col capo (Cocchi). In seguito fa l'amore, consenziente, da libertina, con altri due di loro, mentre il padre pianifica come liberarla.

Il rapimento, per Rita, si trasforma in una specie di orgia continua con gli eccitatissimi membri della banda. Cocchi telefona a Lanzetta: «Allora, la ragazza ce la siamo passata tutti. È soddisfatta e fuma marijuana. Di a Don Giuseppe che la ragazza è bravissima a fare l'amore ed è specialista a fare i pom...», tra risate generali. Quando Lanzetta arriva nel covo per liberarla, lei sta facendo l'amore con i due che dovrebbero sorvegliarla, divertendosi parecchio. Montaggio tra loro che fanno l'amore e Lanzetta truce che avanza pistola in pugno: il connubio tipico del cinema di di Leo e la sua audacia visiva nel mescolare sesso, violenza e morte. Lanzetta uccide i due uomini davanti a lei, poi la schiaffeggia per calmarla, l'avvolge in un lenzuolo nuda com'è e se la porta via, nella sua casa spartanissima. Sul letto un collage di poster di donne nude, «Playboy» sul comodino per completare i riferimenti culturali.

Rita nel frattempo si sveglia, nuda, spaventata. Lo provoca. Lanzetta: «È inutile che fai la svergognata qui dentro». Lei vuole da bere e da fumare, lo prende in giro. Rita, sovraeccitata: «Voglio farmi fottere da te. Non sono mai stata a letto con un assassino, strano no? Professori, studenti, quei banditi che hai ammazzato, negri, ma mai con un assassino», continuando a stuzzicarlo col suo corpo nudo. Lui prima la respinge, poi si lascia sedurre, la bacia, la porta sul letto. Lei sa che ha vinto e gioca a farsi desiderare, prima di concedersi in un montaggio con le auto della polizia a sirene spiegate.

Lanzetta riceve l'ordine di uccidere Cocchi mentre Rita si fa bella in bagno. Torna civettuola da lui che la schiaffeggia brutalmente, afferrandole rabbioso la gola: «Brutta bottana! Svergognata! Mi stai facendo perdere le forze. Io ti devo scaraventare fuori. È una settimana che ti sto fra le gambe e non ho fatto nient'altro che fotterti, fotterti in continuazione. Cristo, mi sto rammollendo con una drogata ninfomane». Parte quindi con la sua pulsione di morte nella sistematica cruenta uccisione dei membri della banda di Cocchi, nell'esibita dicotomia tra Eros e Thanatos. Anche tale pulsione distruttiva provoca soddisfazione nell'io, nel suo senso di dominio sulla natura. Gli uomini di Cocchi vengono ammazzati uno per volta, un membro mentre è a letto con una donna seminuda sotto l'immagine del Sacro Cuore di Gesù.

A sera Lanzetta è di nuovo con Rita. Lui vestito, lei nuda come al solito. Lanzetta: «Sarò contento quando te ne sarai andata». Rita: «Ma tu desideri davvero che io me ne vada, Turiddu? Ti sono piaciuta troppo stanotte». Lanzetta: «Se mi chiami ancora Turiddu, brutta bottana, ti spacco la faccia». Poi le rivela che suo padre è morto, ucciso da lui stesso. Lei non sembra addolorata: «E perché dovrei prendermela? Mio padre era un mafioso, un mafioso sanguinario».

Polizia corrotta e mafia prendono accordi sotto l'egida della Chiesa, cui la mafia fa cospicue donazioni, condannando a morte Lanzetta. Lui continua il rapporto con Rita: «Ti dissi di andartene e tu sei rimasta. Bene per me. Fai l'amore molto bene e sei pure bella». Rita: «Promettimi che se ti stancherai di me, mi ucciderai. Se veramente non mi vuoi più vicino a te non cacciarmi via,

ammazzami». Lanzetta: «Farò tutto quello che desideri. Ma ora togliti di torno», scacciandola via con uno spintone che la manda per terra. Lei è completamente succube di questo rapporto, dove il dominio fisico si ribalta continuamente tra seduzione e sottomissione femminile. Amore e morte concludono la loro storia. Lanzetta fa chiudere la ragazza in camera da letto e le dà un mitra per difendersi, ma dei colpi sparati contro la parete dagli uomini di Cocchi la colpiscono. Lanzetta le accarezza il viso, nell'unico gesto d'amore di tutto il film.

La libera morale di Rita appare qualcosa di alieno a tutti gli uomini del *Boss* e ognuno cerca di approfittare della sua disponibilità.

La ragazza che ho fatto fare alla Santilli, nel *Boss*, tutto sommato, sfrondata da tutto, è una ragazza libera, che fa quello che cazzo le pare, in termini erotici e sessuali, e mostra di gradire il fatto che scopi con tre persone, com'è giusto che sia. Perché se una donna quest'esperienza ha voglia e modo di farla, ma se la faccia, fa benissimo! Ma che stiamo ancora a negare queste cose, a giocare con il sesso della gente? Quindi, anche il personaggio della Santilli che per i benpensanti è un personaggio negativo – spero di no, ma conoscendo i benpensanti devo credere di sì – in realtà io l'ho scritto assolvendola da tutto quello che nel film fa²⁵. [...]

Rivincita storica del femminile, dopo tanti secoli di repressione e di frigidità? Forse, ma è più probabile che si tratti di un estenuarsi del marchio sessuale, [...] come si è sempre incarnato nella seduzione²⁶.

Non è un caso che tutto l'erotismo del *Boss* ruoti intorno al corpo femminile, a Rita offerta sempre nuda. Come poi sarà nel fantasma della pornografia, c'è qui l'immaginazione incarnata di un'offerta sessuale femminile sfrenata, sempre disponibile, pronta all'uso e al godimento, persino alla sottomissione fisica nell'uso manesco di uomini che trovano ogni possibile soddisfacimento, nell'erotismo e nel portare la morte.

Con *La seduzione* (1973) di Leo torna a indagare direttamente le pulsioni erotiche, concentrandosi sul femminile. Il film esce lo stesso anno del clamoroso successo di *Malizia*. Della pellicola di Salvatore Samperi riprende il tema dei turbamenti sessuali adolescenziali, ma qui è una ragazza a provarli, irretendo nella sua trama il maturo Giuseppe, amante della madre, in un proliferare di riferimenti incestuosi, tipici della morbosità di storie di questo tipo. A un altro film di Samperi, *Grazie zia* (1968), di Leo deve sia il tono melodrammatico sia la magnetica protagonista Lisa Gastoni, con il suo alone decadente borghese in una Sicilia miticamente provinciale.

Giuseppe (M. Ronet) torna al paese natio dopo molti anni passati all'estero e incontra il vecchio amico Alfredo (P. Caruso), incarnazione del gallismo fanfarone indelebilmente tracciato da Vitaliano Brancati nei suoi romanzi. Egli è la caricaturale espressione di un'epoca, una mentalità maschile, una geografia dell'Italia: «Eh ma cher, la femme, o è santa o è puttana. E, nel nostro giro, di santi io conosco solo Sant'Agata». Giuseppe: «Allora fammi un po' l'elenco delle vecchie amiche. Quelle puttane, eh, le sante lasciamole perdere». Alfredo: «Dunque, Rosa, Rosetta, Rosina sono riuscito ad andarci a letto solo dopo che si sono sposate, perché prima si sono rifiutate per una questione di onestà. [...] Rita Favazza invece l'ho persa un poco di vista, ma mi risulta che è sposata, con marito, un fenomeno, sai, un impotente completo, ma non è che è un fenomeno perché è un impotente, ma perché è un impotente con sette figli. E Caterina? Che è rimasta vedova lo sai, no? Senti, ma non mi dirai che sei tornato qui apposta per lei?». Giuseppe: «Diciamo che non me la sono dimenticata». Alfredo: «Caterina è una che non lo so se la metterei nell'elenco. Sì, ci ho provato, ma niente da fare. È l'unica sconfitta della mia carriera. E d'altronde Napoleone, che era Napoleone, non perse a Waterloo? E ci ho provato a marito vivo e a marito morto. E mica solo io, sai?». Giuseppe: «Allora è una santa». Alfredo: «E come no. Sono sicuro che a letto farà miracoli».

A un ricevimento Giuseppe è annoiato dalle chiacchiere su politica e donne. Si aggira inquieto per le stanze finché non avvista Caterina. Lei è molto colpita di rivederlo. Lui subito la corteggia. Lei, imbarazzata, anche per gli sguardi degli altri: «Non sono una libera donna francese, sono una signora siciliana». Il giorno dopo il nuovo incontro, Giuseppe richiama subito il vecchio

²⁵ F. di Leo in D. Pulici, M. Gomasca (a cura di), *Calibro 9* cit., p. 24.

²⁶ J. Baudrillard, *Della seduzione* cit., p. 36.

amore e si danno appuntamento a casa di Caterina. Lei, in intimo, si prova davanti allo specchio dei vestiti. Fa i conti con gli anni sul suo viso, ma è felice. La figlia Graziella (J. Tamburi) le porta delle rose inviate da Giuseppe. Caterina subito si punge e manda la figlia dalla nonna. Arriva Giuseppe. Si baciano. Lui dice di avere intenzioni serie. Fanno a letto nudi l'amore. La Gastoni mostra tutte le sue grazie. Una scena delicata ed erotica. Lei rievoca un episodio del passato, loro due dietro a una tenda: «Non l'ho mai dimenticato. Perché quella è stata la prima volta, è stata l'unica volta che ho goduto, veramente, intensamente, ma non perché fosse la prima volta, perché eri tu». Giuseppe racconta ad Alfredo l'accaduto e lui: «Con tutte le donne che c'hai avuto nell'universo, proprio qui ti dovevi venire a far incastrare? [...] L'amore è una cosa superata. Piglia esempio dai giovani di oggi che non si fanno incastrare. Tu ce l'hai la ragazza?», chiede all'assistente del barbiere e lui: «Io c'ho cinque figli». Alfredo: «Ma che sei un coniglio?».

Caterina e l'amica Luisa parlano d'amore. Nonostante gli anni e le esperienze passate, «in queste cose si ricomincia sempre da zero». La passione tra Giuseppe e Caterina scoppia irrefrenabile. Giuseppe: «Mi sono reso conto che tutti gli anni passati senza di te sono stati per me soltanto una parentesi, nelle altre ho cercato solo te». Un giorno vanno a casa di lui e rievocano quel loro incontro intimo dietro la tenda. Come quella volta ne esplora il corpo con la mano... Nel montaggio incrociato, anche Graziella, finora connotata infantilmente, comincia a esplorare il proprio, prima di essere sorpresa dalla madre. La figlia confessa di preferire che lei e Giuseppe stiano insieme lì a casa, perché non le piace rimanere sola.

Il giorno dopo, Graziella chiede permesso alla madre per andare a fare il bagno e bacia sulla guancia Giuseppe, chiedendogli «ti dispiace?». Caterina: «È strano. Graziella ci tiene a considerarti un padre». A sera, Giuseppe dà alla ragazza un bacio di buonanotte. Graziella gli mette le braccia al collo: «Stai a dormire qui?». Nottetempo esce dalla sua camera per origliare quello che succede nella loro: dal buco della serratura osserva i loro corpi nudi fare l'amore. Più tardi, l'uomo passa davanti la camera di Graziella: la porta è aperta e lei dorme nuda. Entra nella stanza. Lei si rigira per mostrarsi ancora meglio. Giuseppe si avvicina per dirle che è caduto il lenzuolo, ma lei strategicamente non sente. Il corpo nudo della ragazza lo turba, cerca di ricoprirla, ma lei si gira ancora, prima che Giuseppe, imbarazzato, rientri nella sua camera.

Un altro giorno Caterina e Giuseppe tornano a casa insieme, mentre Graziella sta ballando con un'amica, Barbara. Caterina va in un'altra stanza a cambiarsi. Adesso è Barbara a provocarlo con le sue grazie. Giocano a stuzzicarlo con un tango. Si baciano anche. Giuseppe, sempre più turbato, preferisce raggiungere Caterina.

In una conversazione, Alfredo gli riferisce che Graziella è «un poco puttana». Giuseppe si risente, rientra in casa e c'è solo lei. Si siede vicino sul divano. Lei stende le gambe sulle sue ginocchia e il vestito da educanda comincia ad aprirsi. La seduzione. Giuseppe comprende il gioco e lo desidera. Quasi con noncuranza, fingendo di leggere il giornale, così come Graziella un fotoromanzo, comincia ad accarezzarle le cosce. Lei va sempre più su di lui, fino a scoprire le mutandine, incoraggiandolo in un gioco al rialzo. Giuseppe arriva a metterle le mani sul pube, lei fa sempre più fatica ad apparire indifferente, tanto da doversi coprire completamente il volto con la rivista. È una seduzione che si muove sulla rimozione di quel che si sta facendo. È una messa in scena per trovare il contatto con il desiderio, ma anche una sfida all'ordine stabilito. La strategia della seduzione mescola inconscio e pulsione sessuale. Qui, più in profondità, è una specie di attrazione per il vuoto, l'abisso verso cui Giuseppe e Graziella si stanno lanciando, evocando un fantasma: quello dell'incesto, che si mescola al desiderio della giovinezza perduta per Giuseppe e al confronto con la madre, la maturità della donna, per Graziella. È infatti proprio Caterina a interrompere la sequenza erotica, girando la chiave nella serratura e facendo scattare via dalla stanza la figlia. Giuseppe bacia e abbraccia la compagna. Senso del proibito e super-io, tabù e finzioni familiari.

È ancora una volta Alfredo a inframmezzare comicamente le sequenze. Così parla alla sua maniera della parità tra uomo e donna: «Se fare all'amore fa piacere alla donna come all'uomo, ma per quale motivo deve essere l'uomo a pedinarla, a farle la corte, ad aspettare due ore sotto al

lampione, che pare che questa gli stesse facendo la cortesia. Se vogliono mi chiamano, e se non vogliono peggio per loro, tanto non è che ci rimetto solo io. Oggi di maschi veri siamo rimasti in pochi».

Caterina va a messa e lascia Giuseppe nel letto a dormire. Graziella lo raggiunge. Gli si accoccola vicino. Si abbracciano. Giuseppe comincia, turbato, ad accarezzarla. Graziella gli va sempre più addosso. Si scambiano qualche timido bacio. Lei gli sale letteralmente sopra. Quando le mani di lui cominciano a farsi più audaci, di scatto lo lascia per andare a dormire in camera sua. «Il personaggio di Graziella rappresenta la gioventù, la spensieratezza, l'erotismo acerbo, l'inquietudine adolescenziale, la scoperta dei sensi, la malizia e la perversione»²⁷.

Alfredo al mare parla a una piccola platea di uomini e ragazzi: «Quando eravamo civili, Palermo e Baghdad erano le due capitali più importanti del mondo. Baghdad si è evoluta di più e in Sicilia invece siamo rimasti indietro. Noi qui possiamo avere una moglie a testa e 70 su 100 non ci fanno una buona riuscita. Non è che puoi dire 'Guardi è difettata, se la riprenda indietro', non lo puoi dire. Là invece la cambi, magari con una di cilindrata maggiore. Non solo, ma puoi avere quattro o cinque mogli, se ti pare. C'è il mercato, del nuovo, dell'usato, vai là e te la compri. Dunque, una moglie media può costare quanto una Cinquecento e vedessi come sono ubbidienti. Se una fa la capricciosa, tu le dici 'Stasera niente, eh? Stasera a letto senza cena'. Insomma è gente coglionuta».

Caterina: «Ebbene sì. Sono felice. Si vede?». Luisa: «Sembri la reclame dell'amore folle. Lui, poi, guardalo un po', sembra come un eroe romantico divorato dalla passione». Giuseppe approfitta di un impegno di gioco di Caterina per sgattaiolare a casa. Graziella è lì che fa pulizie. Lui si ferma, consumato di desiderio, nella stanza. Lei si piega, mostrandosi, per provocarlo. Adesso è lei che conduce il gioco, negandosi. Alla fine si stende accanto a lui di nuovo sul divano. Giuseppe le infila la mano nel vestito, sul seno, che accarezza e scopre. Lei finge ancora di leggere una rivista. Lui la trattiene e si baciano sempre più ardentemente. Cominciano a spogliarsi. Giuseppe: «Chi ti ha insegnato a baciare così?».

In piazza con alcuni amici, Alfredo presenta Giuseppe come «uno che ha avuto le migliori donne d'Europa. Quindici anni di perfezionamento a Parigi, non si scherza. Place Pigalle, Monte Matre, Quartiere Latino, che come sapete si chiama così perché è il quartiere dove si incontrano tutti i latin lover del mondo. E insomma è uno che ci ha fatto fare buona figura all'estero». Alfredo parla della psicologia delle donne e del perché, dopo che sei stato a letto con loro, nemmeno ti salutano se t'incontrano per strada, come una bellissima ragazza che proprio allora passava di là, con cui dice di essere stato quindici o quaranta volte. Capita a vista Graziella. «Si è fatta bellina. Beato chi se la sposa. Mah, speriamo che finisce nelle mani di uno pratico. Senti, levami una curiosità: ma che sei tu che controlli lei o lei che controlla te?». Giuseppe se ne va contrariato.

Seguendo Graziella, Giuseppe la vede con un amico. I due si ritrovano a casa e lui le fa una scenata di gelosia, interrotta dall'arrivo di Caterina. La sera, a letto, quest'ultima rivela di sentire di non essergli mai stata veramente infedele, perché dentro di sé lo ha sempre aspettato. Nel personaggio di Caterina si alternano erotismo e romanticismo. È una donna matura che ha recuperato un sogno del passato, ha ritrovato la sua giovinezza, mentre Giuseppe la rivive doppiamente, nella persona di Caterina e nel corpo della figlia. Nella stanza accanto, infatti, Graziella è nuda nel letto. Appena Giuseppe si accerta che Caterina è addormentata, sgattaiola da lei, che l'accoglie felice. Fanno un rumore. Caterina si sveglia e scorge i due insieme nel letto da un pertugio (quelli che saranno celebri nel voyeurismo della commedia sexy). Ne è sconvolta, rivedendo continuamente nella mente la scena.

In camera da letto, Caterina caccia Giuseppe. Lui cerca di spiegare: «Questo non deve cambiare le cose tra noi». Caterina: «Mi fai schifo». E scoppia a piangere in una crisi isterica. Giuseppe chiede di essere perdonato. Caterina urlando e respingendolo: «Ma cosa ti credi di sistemare tutto con quel coso [indicando il pene]? Mi riempi di te e tutto passa? Non è così! [...]

²⁷ G. Lupi, *Fernando di Leo e il suo cinema nero e perverso* cit., p. 101.

Non capisci niente perché voi uomini non capite mai niente! [...] Perché voi con quello pensate! Con quello ragionate! Quella è la vostra forza! Quella è la vostra bandiera! Graziella è la mia bambina, capisci? [...] Tu non mi hai mica tradito con un'altra donna, sai? Tu mi hai tradito con mia figlia. È piccola. Una ragazzina ancora». Rabbia e vergogna. Giuseppe cerca inutilmente di calmarla.

La mattina dopo Graziella trova la madre fuori dalla porta. Le comunica che andrà dalla nonna, poi in collegio. La figlia urla che non vuole andare da nessuna parte. La madre le chiede se si renda conto di quello che ha fatto. Graziella: «Sì e non lo faccio più». Caterina: «Non mi posso fidare di te». Graziella: «Allora fidati di Giuseppe». La madre le dà uno schiaffone. È un confronto tra donne, ormai. Caterina: «Stiamo parlando di te, di quello che tu hai fatto a me». La scuote con violenza. Lei si lamenta per il dolore, Caterina s'impietosisce, ma Graziella si ribella, appellandosi alla protezione di Giuseppe. Caterina: «Lui non ti deve difendere da me. Sarò io che ti difenderò da lui». Graziella insiste che tutto tornerà come prima. Nel dialogo tra due donne ormai rivali, riferimenti a Giuseppe e al padre di Graziella intorbidano la questione, quasi la figlia volesse punire la madre per il suo nuovo amore, ma rimarcando le ombre dell'incesto nel rapporto con Giuseppe che ha preso il posto del padre.

Nel triangolo è ormai una guerra di nervi. Giuseppe dichiara di amare solo Caterina, ma non ne sopporta le scenate. A casa sua, però, continua a vedersi con Graziella, gelosa della madre. Alfredo parla con Giuseppe, sullo sfondo di un fallico pinnacolo: «Io ammetto tutto. Ammetto ammucciate, triangoli, quadrilateri, corna, contro corna, ma mettere di mezzo una bambina innocente, tenere il piede in due scarpe, questo non lo ammetto. Non è da uomo». Giuseppe ribadisce che Graziella non soffrirà perché era solo un gioco per lei e che lui non si sente in colpa. Graziella, invece, piange nel suo letto, tanto che la madre deve intercedere per lei con Giuseppe. Caterina sente di aver perso tutto. È un'amante tradita, ma anche una madre ansiosa.

Sulla spiaggia Barbara si fa una doccia in bikini. Di Leo indugia sul suo corpo. Sembra voler provocare Giuseppe che è lì. Sa tutto della sua storia con Graziella. Entra in cabina per cambiarsi e ne esce con i seni nudi. Gli chiede di entrare ad aiutarla. Lui prima resiste, poi la raggiunge e chiude la porta. Graziella vede tutta la scena. Successivamente prende a schiaffi l'amica dicendo che Giuseppe è solo suo, ma Barbara diventa la nuova amante dell'uomo. Graziella spia tutti i loro movimenti. A casa è sconvolta. La madre cerca di sapere la causa di tanta disperazione. Graziella racconta quello che ha visto. Disperata, cerca di convincere Caterina a riconquistarlo, lei che è «grande». Sedurre comporta che si possa anche pagare il prezzo di essere sedotti.

Caterina si fa bella davanti al suo specchio. Cammina per strada e tutti gli uomini si girano a guardarla. Va a casa di Giuseppe. Lui esce e la vede. Sembra l'inizio di una scena d'amore con i due che si guardano e sorridono. Giuseppe le va incontro felice, ma lei tira fuori dalla borsetta una pistola e gli spara. Amore e morte, Eros e Thanatos. Un gesto estremo non tanto per gelosia, quanto per mettere fine ai tormenti della figlia. «*La seduzione* è stato il mio maggior incasso in assoluto e anche se non lo considero granché, penso ad esso con affetto»²⁸.

Il poliziotto è marcio (1974) riprende toni e modi già visti in altri film riguardo la rappresentazione della donna e l'omosessualità. Luc Merenda sembra più un fotomodello che un commissario e altri personaggi femminili di contorno, come la giornalista, sembrano usciti da un fotoromanzo. Una scena d'amore tra il commissario Malacarne e la fidanzata Sandra (Delia Boccardo) sembra appiccicata tra le scene più che altro per mostrare un qualche versante erotico nel commissario. Girata piuttosto male, evidenzia la consolidata incapacità del regista di montare una scena d'amore che non comporti nudi da mostrare, ma coinvolgimento emotivo. Il dialogo che segue è significativo di una visione della donna nel milieu raccontato dal regista. Sandra: «Sapessi quanto mi danno fastidio questi tuoi passaggi di mezzora. Sembri un soldato al casino». Lui voleva comprarle un regalo, ma non ha fatto in tempo, allora le firma un assegno: «Vattelo a comprare». Sandra: «Mi paghi la marchetta, eh, cafone di un questurino. Un uomo di buon gusto, mi compro».

²⁸ F. di Leo in D. Pulici, *Fernando di Leo* cit.

Malacarne: «Fammi cornuto e t'ammazzo. Tanto a me non fanno niente. Sono un commissario. Sono intoccabile. Ricordatelo».

Come al solito grossolanamente caricaturale la rappresentazione dell'omosessualità maschile, qui incarnata dal femminiello Gianmaria, «Gianni davanti, Maria di dietro». Lui provoca il commissario: «Quale lato vuoi provare per primo?». Entrambi fanno il doppio gioco nel loro mestiere. Malacarne è sempre fisicamente infastidito dal personaggio. Sarà proprio Gianmaria nel suo travestimento da donna (un'associazione fra travestitismo e morte che rimanda ai *Ragazzi del massacro*) a uccidere il padre del commissario. L'associazione tra erotismo e morte non manca anche qui, visto che una scena d'amore (molto casta) tra Malacarne e la fidanzata è interrotta proprio dalla telefonata che comunica la morte dell'uomo. Lo stesso tema di Eros e Thanatos, associato alla brutta violenza del cinema di Leo è nelle sequenze successive: mentre Malacarne picchia e uccide il femminiello, a casa sua due uomini percuotono selvaggiamente Sandra, anche a ginocchiate sul volto, in modo che il commissario veda che è stata pestata prima di essere strangolata con il filo del telefono.

Colpo in canna (1974) è un autentico cambio di registro, evidente anche dall'allegria colonna sonora e la solare ambientazione napoletana, che contrasta con le atmosfere cupe dei precedenti noir. Il tono è divertito e ammiccante. Un prete ci prova con una bella hostess e la stessa scherza con la collega Nora (U. Andress) sui suoi facili costumi. Atterrati, Nora riceve l'incarico di consegnare una lettera in un luna park a Silvera (W. Stroode). Qui è circondata da un gruppo di uomini di cui subisce gli sguardi. Poi viene bloccata, minacciata e picchiata fino a svenire, prima di essere buttata per strada, dove, cadendo, il vestito si apre mostrando le sue grazie, cui sembra sensibile solo il matto del circo (Jimmy il Fenomeno), che ne approfitta per toccarla, allontanato da Manuel (M. Porel), mentre l'altro reclama di averla vista prima lui (è un oggetto sessuale). Manuel l'aiuta a rialzarsi e la porta semi-incosciente a casa sua, dove ci sono due coppie nude che fanno l'amore. Manuel entra e li caccia via in un fuggi fuggi di nudità e vestiti e proteste. Per riposare, Nora si spoglia e rimane in intimo, seducente: «Lei è molto gentile, non so come ringraziarla». Manuel: «Troveremo il modo». Lui va via e Nora si fa una bella dormita. Al risveglio chiama la collega Carmen, anche lei in intimo. Carmen: «Quello con cui stai, com'è? Non mi dirai che non stai a letto con qualcuno». Nora: «E il tuo com'è?». Carmen: «Il mio è divino. Lo conosci. Non mi aspettavo certe prestazioni». Le sue grazie in primo piano vanno fuori fuoco e sul letto si vede il prete.

Manuel rientra e apre un armadio pieno di vestiti femminili: «Questa è una specie di porto di mare. Le donne vanno e vengono». Nora si sveste e riveste con un magnifico abito da sera sexy. Lui insiste per portarla dal commissario Calogero. Al commissariato la bellezza di Nora non passa inosservata, anche perché lei si scoscia spesso in tutta la sua bellezza. Le gambe ben mostrate della Andress sono spesso il centro e il fuoco dell'inquadratura (come lei lo sarà del film). E, invece del duro commissario del poliziottesco, abbiamo il commediante Lino Banfi.

Tornati a casa, segue una chiassosa e divertita scazzottata con gli uomini di Silvera. Finita la baraonda, i due fanno l'amore in una specie di alcova, in cui la Andress mostra tutte le sue grazie. Nora si rialza, prende una stola di tessuto ed esce. Avendola solo appoggiata sulle spalle, resta completamente nuda, apre l'ascensore e dentro trova un'anziana coppia: chiede all'uomo di annodarle la stola per coprirsi. Gag dell'anziana moglie che bacchetta con il ventaglio il marito dicendo «faccio io»... Nora è una donna senza falsi pudori nella sua sfrontata femminilità.

Manuel avverte che Nora sta uscendo e un gruppo di uomini la prende con la forza e la carica in un'auto. La portano in un locale dove di Leo indugia sui movimenti pelvici delle donne che ballano. Nora incontra il boss Calò e gli tiene testa, poi va a ballare, diventando presto il centro d'attenzione con il suo vestitino sexy. C'è anche Carmen che balla, togliendosi addirittura la gonna. Nora va via baciando sulle labbra gli attoniti scagnozzi di Calò.

La mattina dopo viene svegliata dall'arrivo in albergo del commissario. Ovviamente dormiva nuda e alzandosi mostra ancora le sue grazie, per ricoprirsi solo di una vestaglia trasparente, con la quale scende, attirando l'attenzione di tutti, distraendo il commissario e

trattandolo come fosse un bambolotto. Viene chiamata al telefono: «È Manuel. Vuol fare l'amore. E vuole sapere se deve venire lui qui o devo andare io da lui». Entra in un taxi, sempre inseguita, e mostra una generosa scollatura al conducente con la scusa del caldo. Lui apprezza: «Si spogli, si spogli, senza complimenti». Banfi, anche tassista, è al massimo del suo birignao pugliese.

Tornando in hotel, uno degli scagnozzi di Calò va lì per minacciarla, ma lei lo bacia sulle labbra, dicendo che se ne frega di loro e che dovrebbe migliorare il modo di baciare. In camera è nuda e pronta a fare il bagno (il grande topos della commedia sexy). Entra pistola in mano il matto del circo che si spoglia: «Sono tutto tuo. In offerta speciale». Nora non si scompone neanche un po' guardandolo: «Tutto lì! Io avrei anche offerte migliori». Il matto: «Ma io questo tengo». Nora prende un mangiadischi e, avvicinandosi a lui con la scusa di farlo a tempo di musica, glielo spacca in testa, stendendolo. Coprendosi alla meglio, chiama qualcuno per portar via l'uomo, che galleggia chiappe all'aria nella vasca.

Dopo aver eluso i suoi controllori, Nora si dirige in un posto che l'avvisano essere «malfamato». Entra nel locale, aprendo tutte le scollature del vestito, atteggiandosi a prostituta. Viene subito agganciata e portata nelle stanze del retro. Il tipo è piuttosto rude. Si baciano. Mentre quello si spoglia, Nora gli spruzza dell'etere per addormentarlo. L'obiettivo è mettere una cimice nel telefono del boss del locale. Viene aggredita dall'uomo con cui stava, lo seduce appiccicandosi al suo corpo, poi lo stende con una ginocchiata in mezzo alle gambe e un colpo in testa: «Peccato, sembrava uno che l'amore lo sapeva fare».

A sera, nella stanza d'albergo, s'incontra con Manuel. Fanno sesso e Nora gli lascia sentire delle intercettazioni. Manuel vuole sapere che succede, ma Nora lo dissuade: «Sei così giovane, sei così bello, fai l'amore così bene... perché ti vuoi suicidare?», puntandogli una pistola contro. È proprio lei a stenderlo con il calcio dell'arma. Alla fine è Nora a presentarsi da Silvera pistola in pugno. Silvera: «Ci hai giocato tutti. Lurida sgualdrina maledetta». Segue una colossale scazzottata di massa tra bande, in cui di Leo centrifuga mode e generi cinematografici del tempo, quelli suoi stessi, il poliziottesco, l'erotico, la commedia, con botte da orbi alla Bud Spencer/Terence Hill. Non manca il consueto inseguimento, con Nora che guida magnificamente spericolata come i protagonisti maschili dei film di di Leo. Sulla parola «Fine», la Andress fa l'occholino direttamente al pubblico.

L'idea di mettere una donna al centro di un film d'azione era all'epoca piuttosto originale (echi del personaggio si possono trovare nel tarantiniano *Jackie Brown*) e di Leo cerca di fare anche un suo confuso discorso di genere riguardo Nora, «che si muove come un uomo, fa tutto quello che fa un uomo, pur conservando la sua femminilità. Perché non perdiamo di vista questo: la donna deve assumere tutti i valori possibili, deve strappare a quegli stronzi di maschi che siamo tutto quello che è possibile, ma conservando la femminilità»²⁹. Nella stesura originale del copione, Nora era anche bisessuale, «cosa che poi mi chiesero di eliminare [...]. Bisogna sempre pensare da quali abissi noi veniamo. Il termine bisessuale nessuno sapeva cosa significasse. Ed era quello che io volevo proporre. La donna che non soltanto andava a scopare con chi le pareva, ma che aveva anche un'amica con la quale 'recuperava' il tempo perduto»³⁰.

La Andress, dopo i fasti del bikini bondiano in *Agente 007, licenza di uccidere* (1962, *Dr. No*), come altri attori hollywoodiani (molti dei quali compaiono in film di di Leo), si ricicla nel produttivo cinema italiano dell'epoca, che le riserva, in quanto donna ancora piacente, tutta una serie di ruoli sexy nel corso della seconda metà degli anni Settanta. È però certamente di Leo a valorizzare maggiormente la bellezza matura del suo fisico, utilizzando anche una fotografia con effetto flou, perché è tutto lì *Colpo in canna*, «un film ginocentrico, dominato dal corpo-totem di Ursula Andress»³¹. Nora utilizza il proprio corpo come un'arma di seduzione e così fa di Leo nei confronti dello spettatore, un'arma di distrazione di massa dalla confusa pochezza del film.

²⁹ F. di Leo in D. Pulici, M. Gomarasca (a cura di), *Calibro 9* cit., p. 24.

³⁰ Ivi, pp. 36-37.

³¹ Roberto Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Lindau, Torino 2006, p. 179.

Colpo in canna resta un esperimento fallimentare. Principalmente perché il 'divertimento' resta tutto del solo Di Leo³² [...]. Ursula Andress non perde occasione per sbarazzarsi generosamente degli abiti. [...] È l'unica attrattiva che può offrire la farsetta sbilenca e grossolana che Fernando Di Leo, responsabile anche dell'improvvisato canovaccio, ha confezionato con tutte le regole del cattivo gusto³³ [...]. Carla Brait è un'altra buona presenza erotica che sfoggia la sua bellezza in una scena con il falso prete (ma lo spettatore ancora non sa che è finto e la trasgressione resta)³⁴.

Lo stesso di Leo era consapevole dei limiti del risultato, non essendo riuscito a trovare il tono esatto per questo nuovo tipo di eroina: «Non era l'involucro giusto per affidare quei contenuti che avevo in testa e che già in altri film erano *in nuce*. Mi accorsi presto che l'equazione della donna-uomo non mi sarebbe riuscita, nel senso che non sarebbe venuta fuori con pregnanza e premetti quindi il pedale della comicità... da qui l'ibrido: non divenne un film comico e neanche d'azione»³⁵. Quali che fossero le intenzioni del regista, Nora ci mostra sicuramente un personaggio di donna disinibita, ma nella sostanza il film crea solo l'aspettativa dei ripetuti nudi della Andress, trasformandosi nell'ennesima operazione commerciale costruita e venduta sullo sfruttamento dell'immagine del corpo femminile, traducendo e riducendo l'erotismo all'esibizione del nudo di donna.

La città sconvolta: caccia spietata ai rapitori (1975) lascia scarso spazio al tema dell'erotismo strettamente inteso. Non manca anche qui una scena in cui una donna, l'assistente di Filipponi, viene aggredita e schiaffeggiata, rivelando tutti gli sporchi affari che ha fatto per lui: «Le puttanelle che ho mandato ai ministri e tutte le tasse che ho alterato, sono andata a letto con tutti i suoi clienti», mostrando la solita concezione della donna che di Leo cala nella società.

A dominare il film è invece un altro feroce piacere: quello della vendetta. Questo tipo di distruttività è una reazione indotta dalla tremenda sofferenza subita dal protagonista, fino a diventare la sua ragione di vita e a scatenarsi insaziabile, moltiplicando il torto che gli è stato fatto. In un certo senso, ogni codice penale applica una sorta di forma di vendetta, utile a conservare l'ordine sociale. «Quando questa funzione viene a mancare, il piacere della vendetta arriva alla massima potenza. [...] Sembrirebbe che, quando fallisce Dio o l'autorità secolare, l'uomo amministri la giustizia con le sue mani, come se, nella passione della vendetta, si elevasse al ruolo di Dio, di angelo vendicatore. È possibile che, proprio per questa auto-elevazione, l'atto della vendetta diventi il suo grande momento»³⁶.

Gli amici di Nick Hezard (1976) ha per protagonista un bel guascone interpretato con disinvoltura da Merenda. L'erotismo del film è quello esplicito tipico di di Leo. Ad esempio, Nick va a trovare un'amica, lei dice che sta uscendo e lui la tocca in mezzo alle gambe: «Senza mutandine? Con chi stavi a letto?». Lei: «Con il mio fidanzato». Nick: «Oh, le donne italiane. Per darla gratis vi dovete sempre fidanzare». Poi Nick butta fuori più o meno cortesemente il ragioniere di mezza età nella stanza, ancora in mutande. L'amica: «Se hai voglia di far l'amore togliti i calzonni, che quello che hai mandato via non era un granché, ma tu mi hai fatto venire voglia». Col montaggio in dissolvenza, su queste stesse parole, Nick è già concupito dalla procace cameriera del locale dove va subito dopo, che lui vistosamente palpeggia come vuole.

In un bordello è accolto con grande simpatia dalla tenutaria, che ricorda di quando era ragazzino: «Ne hai combinati di casini qua dentro», presentandolo come «quel bastardo di mio figlio [...] che con le donne ci sa fare». Nick fa la parte del ricco depravato per entrare in un giro di grosse truffe: «Io adoro fare le porcherie con le puttane», dice a una prostituta all'interno di un casinò. Lei lo conduce nella propria stanza, dominata da sue immagini, stilizzate e artistiche, anche nude. Lui la tratta proprio da puttana, da uomo che compra il suo corpo, nella solita ruvidezza di questo cinema.

³² Ivi, p. 180.

³³ Leonardo Autera, *Colpo in canna*, in «Corriere della sera», 31 gennaio 1975.

³⁴ G. Lupi, *Fernando di Leo e il suo cinema nero e perverso* cit., p. 116.

³⁵ F. di Leo in G. Lupi, *Fernando di Leo e il suo cinema nero e perverso* cit., p. 119.

³⁶ E. Fromm, *Anatomia della distruttività umana* cit., pp. 344-345.

I padroni della città (1976) insiste sempre sugli stessi temi. Nel film si prende in giro offensivamente ogni traccia di omosessualità maschile, la virilità è sempre esibita e dichiarata. Il mondo di questa bassa malavita è contornato da prostitute e donne discinte. Nei night le cubiste ballano seni al vento (di Leo replica e rievoca sempre la scena madre della Bouchet in *Milano calibro 9*) e le pareti delle stanze di questi uomini soli non mancano mai di poster e calendari con donne senza veli. Tony e Ric vanno a letto insieme a tre donne del night (questo salva loro la vita: «Andiamo da Clara e le mignotte. Quelle ci nascondono e scopiamo pure»): i corpi nudi sul letto inquadrati in una composizione molto studiata (altra memoria, di *La mala ordina*).

In *Diamanti sporchi di sangue* (1978) c'è uno dei pochi tentativi di rappresentare un amore di coppia all'interno del cinema di di Leo. Quello fra Guido e Maria, che dura poco, però, subito spezzato dalle leggi del crimine. È una piccola porzione del film, che lascia invece spazio all'ennesimo fantasma della Bouchet di *Milano calibro 9*. È proprio la stessa attrice che torna a ballare su un cubo, con un costume bianco indosso, in una ripresa che è un'evidente citazione del precedente film. Le altre ragazze del locale sono in topless. In camerino si spoglia anche lei, completando l'immagine fatale della dark lady che ordisce intrighi, seducendo uomini. Un modello che viene in parte degradato alla di Leo nel proseguo del film, quando diventa lei stessa una pedina e viene presa a schiaffi senza pietà dal protagonista. Dal braccio destro del boss è letteralmente trattata come un «pezzo di fica». Nel bel mezzo di una notte, lui viene richiamato dal capo mentre è a letto con lei; alzandosi si porta via il lenzuolo mostrandola nuda: «E io sto perdendo tempo con le zoccole». «Esperto in fumetti spettacolari ove la mancanza di fantasia è compensata dalla ricerca di effetti 'sensazionali', generi preferito quello caldamente 'sexy' [...] e quello truculento poliziesco [...]. Di Leo persiste con tenacia nel suo cinema vietato ai minorenni e indirizzato alle platee di facili gusti. [...] Il risultato è un nuovo fumetto a base di violenza e sesso»³⁷.

Avere vent'anni (1978) rimette insieme tutti i temi e le contraddizioni dell'ideologia e del cinema di di Leo. Apocalittico e senza speranza, è un film dominato dall'eroticismo e dalla morte, oltre che dalle protagoniste Lilli Carati e Gloria Guida, due popolarissime e amatissime dive del cinema sexy italiano che, nel finale, rovesciano le aspettative del pubblico in maniera disturbante, mescolando provocazione, critica sociale, attrazione per il proibito e un'estensione del senso del limite cinematografico che persino contrasta con lo sfruttamento commerciale di questi allettamenti voyeuristici cui di Leo mirava.

Un clima d'ispirazione hippy si respira fin dalla prima scena sulla spiaggia, dove un gruppo di ragazzi prende il sole, qualcuno vestito, altri in costume, qualcuno nudo. Le protagoniste Tina (Carati) e Lia (Guida) si buttano in acqua. La prima si dimena con l'obiettivo di far uscire i seni dal costume, a beneficio degli spettatori. Il resto del gruppo va via. Le due si presentano. Tina: «Io sono giovane, bella e incazzata». Lia: «Anch'io sono giovane, bella e un po' incazzata». È una gara tra due divette del soft core italiano a chi è più bella e sexy. Nella connotazione fisica la bionda è più delicata, la bruna più sexy e aggressiva.

Come epigrafe al film, insieme alla canzoncina *Avere vent'anni* cantata dalla stessa Guida, la frase di apertura del libro *Aden-Arabia* di Paul Nizan: «Avere vent'anni... Non permetterò a nessuno di dire che questa è la più bella età della vita». Le due ragazze fanno autostop. Nessuno si ferma e allora Tina mostra parte del sedere nudo. Subito un'auto accosta, ma non si mettono d'accordo sulle condizioni di trasporto... Tina insiste nella posa sexy e, visto che nessuno si ferma, fa addirittura con le mani il simbolo della fica, giusto a dare la dimensione del personaggio. L'esuberante Tina alla laconica Lia: «A te com'è andata l'estate?». Lia: «Sono stata nel gruppo». Tina: «Ma scopavate?». Lia: «Io no. Si stava col gruppo». Tina: «Oh è andata sempre così: balli di gruppo, discorsi di gruppo, noia di gruppo, bagni di gruppo e non si scopava mai. Qua non si scopava mai!», urlando. Si ferma una grossa decappottabile con due donne a bordo. Quella al volante: «Vi sembrano gesti da farsi su un'autostrada?». Lia: «Veramente è un'ora che ci sbracciamo, ma non si ferma nessuno». La donna: «Non mi sembra questo un buon motivo per agitarvi come delle puttane.

³⁷ *Diamanti sporchi di sangue*, in «L'Ora», 1978, in D. Pulici, M. Gomasca (a cura di), *Calibro 9* cit., p. 14.

Anzi direi che le puttane hanno più decoro». Lia: «Noi non abbiamo i soldi per prendere il pullman. E nemmeno una macchina da trenta milioni». La donna dà dei soldi: «Ecco, su, toglietevi dalla strada. Strano che gli uomini non vi abbiano già caricate», poi, accorgendosi che Tina stava prendendo in giro la compagna: «Stupida svitata, che cosa fai? Leva le mani dalla mia ragazza». Tina: «Ma che sei frocia?». La donna: «Lo vedi che succede a chi vuol dare una mano?». Lia: «Una mano è una cosa, ma fare la moralista viaggiando su una macchina come questa è un'altra» e le restituisce i soldi. Tina urla: «Prendetelo dentro ogni tanto che vi fa bene». Lia: «Le conosco le tipe come quelle. Pronte a dividere le donne dagli uomini solo per fare i cazzi loro». Tina: «Beh, proprio i cazzi non direi». Mentre ridono scatenate di questo greve umorismo, un camioncino si ferma e le carica.

Una volta arrivate nel centro di Roma, se ne vanno in giro sbarazzine con shorts aderentissimi e seni in trasparenza sotto le canottiere: tutto un esplicito linguaggio di provocazione col corpo viene esibito. Molti uomini si girano a guardarle, ricreando l'effetto che inducono sullo spettatore. Per mangiare rubano in un supermercato, il caffè lo prendono a scrocco da un barista piacione. Per procurarsi le sigarette, la sfrontatezza sessuale di Tina raggiunge il suo culmine parossistico e parodistico: entra in una tabaccheria e chiede «un pacchetto di Marlboro. Le faccio un pompino». Il tabaccaio, di mezza età, interdetto: «Ha detto Marlboro?». Tina: «Ho detto pompino». Tabaccaio: «No, grazie, non occorre».

Per strada chiedono dove sia l'indirizzo della comune che cercano. Una signora: «Una che? Ah, ho capito. Dove stanno tutti quei froci, mignottelle e drogati», la indica, facendo gesti sconsolati con la testa. Arrivate, davanti all'entrata un ragazzo dorme su dei sacchi della spazzatura. A Tina piace molto e comincia a baciarlo e accarezzarlo. Lia: «Se lo baci ancora un po' ti droghi pure tu». Entrano. Lia va dal capo comune, il Nazariota (V. Caprioli). Lui abbraccia calorosamente Tina, che lo respinge, e chiede una retta per rimanere. Dicono che non hanno soldi e che daranno una mano in cucina.

Le due vanno in una camerata. Tina: «Ammazza quanti maschi. Se ci mettiamo qua di sicuro si scopa». Lia: «Senti come puzzano. Questi un bagno non se lo fanno da quando sono nati». In un'altra camerata sono tutti fumati. Lia: «Dovremo trovarci un angolino meno affollato: quando vorremo scopare svegliamo i morti di sonno e quando vogliamo fumare veniamo qui, no?». Si sentono dei vagiti di bambini: c'è una stanza con tre gemelli neonati e una ragazza ad accudirli. Lia li guarda gioiosa, Tina sembra invece poco attirata dalla maternità. In un'altra camera c'è uno statuario Pierrot (L. Mastelloni) piangente in posa da Buddha. A loro sembra la soluzione «meno peggio». Arriva Riccetto (V. Crocitti) che comincia a palpare il sedere di Lia. Tina gli dà uno schiaffo e inizia a urlargli contro. Lui: «Se vuoi ti calmo io. [...] Sono una potenza». Tina lo manda via in modi volgari. Arriva il Nazariota e spiega che il Pierrot è in quella posizione da tre mesi: «È come se non ci fosse. Questo è uno che ha rinunciato a tutto. Ai piaceri della vita, ai piaceri della carne, ai piaceri del sesso [comincia a guardare e toccare Tina che si scosta]. Eh sì perché voi mi sembrate due che a questi piaceri sembrate piuttosto inclinate. E mi dovrete dare una mano. [...] Lo dobbiamo pure portare avanti questo discorso comunitario di questa associazione? E se viene qualcuno che vuol comunicare, che faccio?». Lia: «In comune che cosa?». Nazariota: «Il corpo tuo, col corpo suo, col corpo dell'altro, col corpo di tutti». Tina: «Ma questa si chiama ammicchiata». Nazariota: «Volgarmente, sì. Ci vogliamo mettere in testa che nella comune si comunica? E che se uno vuole comunicare [facendo con le mani il gesto di trombare] bisogna accontentarlo? E che cazzo, un po' di comprensione». Lia: «A una condizione, però, che siano puliti». Nazariota: «E se sono sporchi li laviamo, anche se non c'è il bagno con una catinella gli sciacquiamo le palle... ragazzi non vi complicate l'esistenza. Io ho le cambiali che scadono». La bizzarria del personaggio è accordata al pensiero della Solanas:

L'hippie è eccitato dal pensiero di avere un sacco di donne a sua disposizione, si ribella alla dura vita del Dispensatore della Pagnotta e al grigiore della monogamia. Nel nome della partecipazione e della cooperazione mette in piedi la comune, o tribù, che, malgrado tutti gli sbandieramenti di vita comunitaria, e in parte proprio a causa di questi (la comune, essendo l'estensione della famiglia, non fa che estendere la

violazione dei diritti, dell'intimità e della salute mentale della femmina), non è più comunitaria della normale «società». [...] L'hippie è attirato nella comune principalmente dalla prospettiva di tutta quella fica gratis, il bene collettivo per eccellenza³⁸

Tina: «Dove sono capitata. Mi sono già andate male le vacanze. Per cui io voglia ne ho e matta. A me va benissimo di scopare, ma con chi dico io». Lia: «Se non ci va non lo facciamo. Nessuno ci obbliga». Tina interpella il «coso» chiedendo se il Nazariota non faccia soldi con l'erba «o magari facendo fare le marchette a noi». Lui: «Io non sono qui con voi. Solo il mio corpo è presente. Devo solo occuparmi di contaminarlo il meno possibile. Così ha musicato il padre celeste». Tina: «Ma senti questo. Ma vattene in India». Lia: «È uno che vuole diventare un puro spirito». Tina si toglie pantaloncini e maglietta per cambiarsi, mostrando i seni, mettendosi una camicia bianca scollatissima. Va via a cercarsi una compagnia più allegra. Va in bagno, ma ci trova dentro Riccetto: «Che sei sessuofoba?». Tina: «Sessuo che?». Riccetto: «Conosci William Reich?». Tina: «Sì e chi è? Un cantante?». Riccetto: «È uno scrittore. Hai letto *La rivoluzione sessuale*?». Tina: «Ma sì. Io l'ho fatta!» e se ne va. Il dialogo è una replica di quello presente in *Amarsi male*: se quello era un film sentimentale sulla contestazione, questa è una parodia erotica che ne mette in scena i cascami anni Settanta.

Tina si affaccia a caccia in varie camerate: «Scopa nessuno?». Nessuno risponde. Uno, con un fil di voce: «Ascolta, ma perché non ti droghi, sorella. Così non hai problemi bassi come coitare. Coitare è una pratica volgare. Si amano col sesso tutti quelli che non sanno amarsi in altro modo». Tina, andandosene: «Sì, tu non capisci un cazzo. Senza offesa per il cazzo». Di Leo sembra voler mettere in scena una piena liberazione sessuale in cui la carica trasgressiva del discorso erotico è stata neutralizzata dalla sua aperta tolleranza. Nel giardino Tina ritrova il ragazzo di prima, Rico (R. Lovelock). Sotto le note di una canzone che dice «Ti voglio, ti voglio, mi spoglio» (*Mi piaci*, Ornella Vanoni), comincia ad accarezzarlo e baciargli la bocca. Passa poi a massaggiarlo in mezzo alle gambe, ma nessuna reazione al torpore drogato la rende furente.

Il Nazariota a Lia: «Eh ma voi non dovete sparire. Uno poi vi cerca e non vi trova quando ha bisogno. Ci sono due ragazzi che aspettano nella stanza». Lia: «Ma io non ne ho voglia». Nazariota: «Non ne ha voglia? Eh vabbè, ma bere quando non si ha sete, mangiare quando non si ha fame e far l'amore quando non si ha voglia è questo che distingue gli uomini dalle bestie, no?» (una frase che riprende un dialogo da *Brucia ragazzo brucia*). Lia comunica la cosa a Tina. Lei: «Quel magnaccia! Ma se proprio lo dobbiamo fare facciamoci dare almeno i soldi».

Nella stanza trovano i due ragazzi, non sono male. Tina si spoglia davanti al Pierrot, chiedendogli: «Che ne pensa il tuo padre celeste?». Lui sgrana gli occhi. Fanno l'amore in quattro. Si vedono i loro corpi nudi. Di Leo indugia su di loro (e sul Pierrot che guarda). La scena vorrebbe essere un'orgia, specchio di un aspetto arcaico e sacro dell'erotismo, connesso alla frenesia sessuale, alla perdita di sé e di ogni freno inibitorio nell'ebbrezza scatenata (motivo poi del divieto che ha caratterizzato nella morale questa pratica). Ma non c'è nessuna traccia di questo coinvolgimento, solo un voyeurismo di corpi e persino la dichiarata insoddisfazione di Tina e Lia quando i due ragazzi si staccano da loro come dopo un allenamento. Tina: «Ma voi andate spesso a puttane?». Loro dicono di sì. «Lo vedi? Devono essere le puttane a dare l'impressione all'uomo che il rapporto sessuale sia una fesseria». Si alza più nervosa che mai. «Tutte a me capitano. Prima ho passato un mese senza fare l'amore. Poi ho girato per tutta la comune e non ho trovato niente. Sto diventando isterica. Poi arrivano questi due pesci lessi e porca miseria! Io mi devo soddisfare, capisci? I rapporti così non m'interessano. Mi scombuscolano tutto il giorno e mi sento male»³⁹. Sono nude una di fronte all'altra. Lia si avvicina e le dà un bacio: «Facciamo da noi?». Tina: «Non possiamo arrivare a questo. Non dobbiamo ridurci così. Ma perché gli uomini non devono capire

³⁸ V. Solanas, *Manifesto per l'eliminazione dei maschi* cit. pp. 25-26.

³⁹ «Sebbene sia schiavo della propria fisicità, il maschio è inadatto persino a fare lo stallone. Anche ammesso che abbia raggiunto l'efficienza tecnica, il che accade di rado, [...] ossessionato dal pensiero di come se la cava, cerca di realizzare una prestazione da primato, di fare un buon lavoro, senza curarsi di essere in sintonia con la sua compagna». Ivi, p. 12.

che non si sta addosso a una donna, ma insieme?». Lia la bacia ancora: «Stiamo insieme noi». Tina: «Io con una donna non ci sono mai stata. Ci ho giocato tante volte, me l'hanno chiesto, ma non mi prende, non m'interessa, capisci? Se non ho un corpo d'uomo...». Lia: «Gli uomini piacciono anche a me». Tina: «Ma sì, chi se ne frega. E poi, con te, può anche essere piacevole». Sorridenti, si baciano, accarezzandosi plasticamente i corpi nudi (la scena sembra girata con un qualche imbarazzo). Il tutto sempre sotto gli occhi del Pierrot. «I due ragazzi non le fanno godere, perché scopano male e se ne vanno: diventa automatico il fatto che, prese dall'erotismo, le due facciano l'amore tra loro, senza che questo venga scambiato per lesbismo. Il lesbismo è un'altra cosa, sana e rispettata, perché ciascuno campa come gli pare. Darsi il piacere tra sé, il piacere che i due ragazzi hanno loro negato, credo fosse un'intuizione che non si era mai vista in questi termini: 'Siamo là, finiamo tra di noi'»⁴⁰.

Dopo un scena d'inserto in esterni in cui Tina e Lia ballano, sfrenate e succinte, accompagnate da un chitarrista, a Trinità dei Monti e poi per strada in mezzo ai passanti, come simbolo della loro libertà, alla comune arriva un regista che vuole girare un film inchiesta sulle esigenze di libertà dell'individuo». Intervista Tina, chiedendole cosa l'abbia spinta lì, lontano dalla famiglia. Lei: «È stato proprio il fatto di dover diventare una brava donna di casa che mi ha fatto scappare. Ma per i miei genitori era la cosa più importante del mondo dopo la verginità. [...] Da quando hanno capito che mi piaceva scopare, allora, addio». Lia, invece, racconta della sua infanzia in un orfanotrofio e poi a servizio da una vecchia zitella di paese. È un inserto di cinema verità con le attrici che guardano in macchina. Tina: «A scopare quando hai iniziato?». Lia: «Scopare. Scopare dici tu. Prima c'è stato dell'altro. Quell'orrenda zitella si faceva masturbare da me. Io non me ne rendevo conto. Come se facesse parte del lavoro che ero andata a fare in quella casa. E lei questo lo aveva capito. E se ne approfittava». Tina: «Cazzo, che fregatura. E gli uomini?». Lia: «Ne ho avuto qualcuno. Per me uomo o donna è la stessa cosa. Il sesso non è importante. Le cose le faccio se capitano». Tina: «Non è importante? Per me è importante. Anzi è importantissimo. Non è che ne possa fare a meno: ma penso sia una cosa che mi spetta. E se mi spetta io la voglio». Torna nella stanza e, sul letto, trova Rico. Lo bacia e accarezza. Questa volta con esiti diversi, mentre un montaggio incrociato riporta al regista che riprende un reading femminista dal *Manifesto per l'eliminazione dei maschi* (1967) di V. Solanas:

Un bel dì, a causa di una mutazione genetica, venne al mondo una femmina sbagliata, un aborto ambulante, un essere tarato, emotivamente storpio, egocentrico, subnormale, ossessionato dalla propria sessualità, consapevole della propria bassezza, smanioso di nascondere la propria impotenza nel lavoro e nella guerra. [...] Una mezza calzetta affetta da una femminilità malaticcia, che poi deride e disprezza nelle donne. Questo è l'uomo. L'uomo. Un aborto da eliminare. Formiamo un movimento di amazzoni, che ricorrendo anche a metodi criminali, uccida un buon numero di uomini, devasti questa società fondata sul lavoro e la gerarchia, usino in funzione antivirilistica gli uomini ragionevoli, cioè consapevoli della loro natura subnormale. Formiamo una società matriarcale, lucida, libera da esigenze del sesso e della riproduzione, nella quale gli uomini siano i servi.

Il tutto montato con Tina e Rico che fanno l'amore. «Si vede chiaro come la pensa di Leo ed è evidente la critica al femminismo e agli intellettuali che mistificano la realtà»⁴¹. *Avere vent'anni* cresce indeciso tra erotismo di genere e denuncia sociale di un'epoca della condizione femminile.

Lia e il Nazariota vanno nella stanza dove Tina è stata finalmente soddisfatta. Nuda, dice al Nazariota di non mandare più nessun ragazzo. Allora lui propone di vendere enciclopedie. Tina non vuole fare «marchette con i clienti difficili». Il Nazariota la rassicura, poi, guardandola per bene, nuda: «Certo che andando nelle case così gli affari si presenterebbero meglio». Tina va in una macelleria e vende facilmente la sua prima enciclopedia. In una moderna casa borghese, anche Lia ha successo e riceve una cospicua mancia, ma si capisce che la sua cliente vuole anche altro. Lei rifiuta le avance: «Non mi dovevi offrire del denaro». Nel frattempo, Tina va a casa di un

⁴⁰ F. di Leo in D. Pulici, M. Gomasasca (a cura di), *Calibro 9* cit., p. 44.

⁴¹ G. Lupi, *Fernando di Leo e il suo cinema nero e perverso* cit., p. 155.

professore. La governante le abbottona la camicetta scollata. Tina seduce l'uomo, prima si finge una brava scolarotta, poi comincia a spogliarsi davanti a lui e a masturbarsi invitando il professore a parlare di cultura. Entra la governante e va via facendosi il segno della croce. Tina se ne va sbeffeggiandolo, mentre lui vorrebbe metterle le mani addosso. La ragazza chiama la governante: «Dagli due pillole e fagli pure una sega se no gli piglia una sincope».

Dal cliente successivo vanno insieme. È una casa piena di libri, accatastati ovunque. Lui: «Divoro i libri. E l'unica cosa che faccio da quando sono in pensione». Tina, maliziosa: «Unica unica?». Lui: «Ho avuto moglie». Lia ne prende il ritratto, Tina lo butta con un gesto di disgusto. Lui: «Per trent'anni quella donna mi ha tolto qualsiasi gioia e voglia di vivere. E ce l'ha messa talmente tutta che alla fine ci ha rimesso lei stessa la vita». Le due ragazze sono impietosite da tanta tristezza ed entrambe gli danno un bacio. «Ecco, ragazze, vedete, adesso mi dispiacerebbe molto se voi foste delle prostitute truccate da venditrici. Non ho mai avuto due fanciulle così strette accanto a me. Per trent'anni solo quel cesso castrante di mia moglie. Poi qualche bottana... ho sempre dato prima di avere. Si vede che non siete puttane... Siete spontanee...». *Avere vent'anni* assomiglia in qualche modo a *Brucia ragazzo brucia*, con due donne al posto del bagnino.

Alla comune, il Pierrot fa un discorso sulla bellezza e la grandezza dell'amore spirituale. Entra la polizia e arresta tutti. Al commissariato il maresciallo, un moralista, conduce gli interrogatori in modo violento. Tina e Lia vengono rispedite a casa con foglio di via. Il viaggio di ritorno è ancora in autostop. Entrano in un locale per mangiare. Tina vede un juke box e comincia a ballare da sola, dimenandosi sexy. Attira l'attenzione di una tavolata di soli uomini. Cominciano a chiedersi se siano «due zoccole». Alcuni sono infastiditi dai loro atteggiamenti provocatori (Tina e Lia iniziano anche a baciarsi tra di loro). Cominciano a importunarle. Uno le blocca per i polsi: «Quanto ci dobbiamo dare a queste due?». Un altro: «Cinquantamila lire. Lo so che sono poche. Però vi facciamo pure godere». Tina: «Ve le do io. Siete in dieci: fatevi una sega a testa. Pago io» e se ne vanno («una non si può neanche mettere a ballare. Ma che cazzo di mondo è questo?»).

S'inoltrano in un boschetto per raggiungere la Statale, mentre sta calando il buio. Rumori di animali le impauriscono. Quelli della trattoria le raggiungono in auto. Scappano terrorizzate, inseguite. Raggiunte e prese, sono prima pesantemente palpeggiate, poi schiaffeggiate, prese a pugni e calci tra le loro grida. Spogliate con violenza, vengono toccate ovunque, bacciate, morse, mentre Lia chiede pietà. Lo spettacolo è guardato dal loro boss. Un esempio di virile bestialità alle pretese di libertà di due giovani donne disinibite. Scene di violenza brutale. Il boss si prende la sua vendetta maschile, per ribadire ordine e superiorità: «'Ste puttane! Hanno fatto tutta quella moina, lì nella trattoria. E ora si possono soddisfare come vogliono. Ma tutta quella moina sapete cosa voleva dire? Che non volevano maschi, che ci disprezzavano. E ora gliela facciamo veder noi». Mentre le due ragazze vengono violentate in branco, un altro prende un bastone. Tina riesce a liberarsi, afferra l'arma e va verso il boss: «Guardone, schifoso, impotente! Tu devi essere il più stronzo di tutti!», ma viene disarmata e atterrata, poi messa a testa in giù. A gambe aperte, il boss le infila con violenza il bastone nella vagina più volte. Un colpo in testa viene dato anche a Lia. Le due giacciono esanimi, mentre il branco va via. Uno di loro, calpestando il mangianastri, fa partire la canzone leit motiv sui vent'anni, che chiude il film sui loro corpi nudi abbandonati.

La sequenza è tanto più perturbante perché ha in sé qualcosa di fiabesco, con il suo aspetto erotico sfregiato da una disturbante violenza che frustra le aspettative voyeuristiche del genere sexy cui le due protagoniste, e un po' tutto il film, rimandavano. Quello di di Leo è un gesto radicale, di un regista che sembra stanco di gratificare sempre le attese commerciali del suo pubblico. La scena finale sembra anche rimandare a uno degli avvenimenti di cronaca nera più raccapriccianti di quegli anni Settanta, il massacro del Circeo, un episodio di violenza maschile sulle donne come ideologia d'affermazione di sé, in cui la soddisfazione sessuale è impulso superato da una crudeltà che trova in sé stessa il suo fine. Il film può essere una specie di emblema delle paure maschili di fronte all'evoluzione dei ruoli di genere che la società italiana stava faticosamente affrontando nel corso degli anni Settanta, anche a livello legislativo con il nuovo diritto di famiglia. È un tema che sta al

cuore di tutto un certo tipo di cinema del periodo e che coinvolge anche l'esibita mascolinità rappresentata nei protagonisti dei poliziotteschi.

La conclusione di *Avere vent'anni* mette paradossalmente in scena certi brutali esiti nefasti di una distorta idea della liberazione sessuale, che ha condotto a una pornificazione del mondo dell'erotismo, in cui la donna, Tina ne è un contraddittorio emblema, incarna il desiderio di una domanda sessuale continua, sempre incline al godimento. Gli aspetti positivi dell'emancipazione femminile sono associati «a una recrudescenza della sua condizione di oggetto, vale a dire di una pornografia generalizzata»⁴². Un'ambigua coincidenza, in cui la paura indotta negli uomini da questo nuovo soggetto femminile liberato si trasforma nel suo ulteriore sfruttamento commerciale e ideologico e, comunque, associa sempre la donna al sesso e al godimento, che sia «libera» o economicamente prostituita al piacere maschile⁴³.

Nel finale è proprio la frustrazione di questo immaginario a scatenare la violenta reazione, che vuole riportare le donne alla sottomissione. Il tema della frustrazione sessuale attraversa tutto il film, prima nella sua versione femminile con Tina, i suoi toni isterici non distruttivi, poi nel corrispettivo maschile che conduce alla reazione brutale del finale⁴⁴. È stata del resto proprio quest'ultima sequenza a tramandare la fama «maledetta» del film, a distinguerlo da un nugolo di pellicole sexy tutte uguali, consolidando un equivoco discredito, reazionario e misogino, nei confronti di Leo presso la critica e il pubblico.

Dopo quasi un decennio, il regista torna sui temi della controcultura giovanile già affrontati in *Brucia ragazzo brucia*, replicando il tragico finale: l'impossibilità per le donne di vivere liberamente la propria sessualità come farebbe un uomo, nel contesto arretrato e violentemente immaturo della società italiana. Come già in quel film, a essere minacciosa non è certo la controcultura giovanile, ma proprio chi nella società detta legge, dal bestiale branco maschile del finale al commissario fascista (sottomesso scodinzolante ai suoi superiori), passando da professori e funzionari statali repressi. La linea, del resto, era stata tracciata dal film emblema della stagione della controcultura, *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper). A livello di trama, soprattutto per la scena dello stupro, *Avere vent'anni* è stato più volte accostato a *L'ultima casa a sinistra* (1972, *Last House on the Left*, Wes Craven, con il suo rifacimento italiano, *L'ultimo treno della notte*, 1975, Aldo Lado) e *Un posto ideale per uccidere* (1971, Umberto Lenzi). La sequenza è anche una replica, su scala maggiore, dell'incubo erotico che la stessa Guida viveva nella scena iniziale di *La minorenn*e (1974, Silvio Amadio).

Come al solito, di Leo non salva nessuno. La controcultura e i suoi ideali sembrano solo una recita vuota, ridicoli cimeli come il Nazariota imprigionato per anzianità nel ruolo o il guru spirituale che rinuncia ai piaceri della vita o il drogato Rico, ragazzone ridotto a larva. Le stesse libertine naif Tina e Lia contano solo sulla loro sessualità, presto ridotta a merce per il mercato, nel film come nella società, come per il pubblico di *Avere vent'anni*. «Il '68 ha fallito, quel che ne resta è uno squallido specchietto per le allodole buono solo ad attirare due sciacquette vuote e presuntuose»⁴⁵.

Spesso, nella storia, le nuove conquiste hanno provocato sviluppi regressivi. *Avere vent'anni* diventa un film emblematico di una stagione che rimuove con violenza i sogni del '68, marcando il carattere sadomasochistico della società italiana (come già aveva fatto Pasolini tre anni prima in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*), nella svolta dei due finali, al commissariato e nel bosco⁴⁶.

⁴² J. Baudrillard, *Della seduzione* cit., pp. 34-35.

⁴³ «Il sesso è il rifugio dei poveri di mente. Più la donna è povera di mente, più profondo è il suo incastro nella 'cultura' maschile». V. Solanas, *Manifesto per l'eliminazione dei maschi* cit. p. 38.

⁴⁴ «Il concetto di aggressione auto-affermatrice sembra trovare conferma nelle osservazioni raccolte circa il nesso esistente fra l'ormone maschile e l'aggressione». E. Fromm, *Anatomia della distruttività umana* cit., p. 242.

⁴⁵ Luca Lombardini, *Summertime Sadness: Avere vent'anni di Fernando Di Leo*, in www.positifcinema.it, 19 luglio 2013.

⁴⁶ «Il sado-masochista è stato anche definito 'carattere autoritario', traducendo così l'aspetto psicologico della sua struttura caratteriale in termini di atteggiamento politico. Questo concetto trova la propria giustificazione nel fatto che le persone il cui atteggiamento politico è generalmente definito autoritario (attivo e passivo), di solito presentano (nella

Alle prese con lo spinoso tema della liberazione sessuale come istintivo e irrinunciabile anelito di libertà, Di Leo ingigantisce pregi e limiti del suo cinema: spregiudicatezza creativa, rottura dei cliché interpretativi degli attori e frontalità di approccio da una parte e improbabilità delle situazioni, discontinuità stilistica e velleitarismo ideologico dall'altra. Sulla carta questo *Avere vent'anni* possiederebbe le carte in regola per azzannare il moralismo e il maschilismo della società italiana della fine degli anni settanta (e non solo, ovviamente), ma l'alternanza dei registri e il macchiettismo dei personaggi vanificano l'incisività della denuncia⁴⁷.

Limiti che lo stesso di Leo riconosceva:

Avevo preso appunti per la sceneggiatura prima di decidere di fare il film: aneddoti, scene, cronache di giornali, considerazioni meta-sociali, femminismo, proto femminismo, postfemminismo, fine del periodo hippy, fallimento delle comuni e via di seguito su tutte le favole che corrono, a periodi, per il mondo. Quindi tracciai il plot: due ragazze libere si muovevano con libertà in un mondo dove credevano di poterlo fare e invece venivano uccise per aver usato le loro libertà in quanto il mondo non era ancora pronto ad accettarle. La posta era alta (come spesso nei miei film, ma il risultato come sempre nei miei film, assolutamente inferiore all'assunto) e la illustrai a dovere. Le ragazze, Gloria Guida e Lilli Carati, fisicamente perfette per le due parti, ma che come attrici non erano altrettanto attrezzate (e il film con due sconosciute, magari altrettanto in parte e brave non lo avrei potuto girare) ce la misero tutta per accontentarmi: dissero parolacce liberatorie, fecero scene erotiche e con uomini e con donne e tra di loro, ballarono sensualmente, recitarono al meglio, [...] però tutto non carburava. L'erotismo non era veramente tale; l'ambientazione non viveva mai, restava al livello di citazione; la trasgressione, che era il contenuto che mi interessava di più, non riusciva mai ad avere la forza di diventare significante; il mondo con cui le ragazze si scontravano non aveva la pregnanza squallida per il contrasto necessario all'ideologia del film. Insomma, [...] non ero stato all'altezza dell'assunto [...]. Provai a scordarmi tutto quello che avrei voluto dire quando montai il film e a fare un prodotto più modesto. Ma anche sotto questa ottica *Avere vent'anni* faceva acqua: era un filmetto pornosadico, con qualche luce qua e là e basta. Molte sequenze erano inappuntabili, alcune situazioni buone, ma il film, un film, vale dall'insieme e non per momenti validi. L'operazione mi era scivolata completamente dalle mani⁴⁸. [...] Queste due divette erano amatissime dal pubblico, da un certo pubblico. Il fatto che io le abbia fatte ammazzare e stuprare in quella maniera feroce [...] aveva influito sul fatto che [...] il film è stato non dico un insuccesso, perché fortunatamente i soldi li ha riportati a casa, ma non è stato quel successo che credevo. Io pensavo e penso di essere una vecchia puttana di cinema e lì, invece, ho fatto male i miei conti⁴⁹.

Nonostante il richiamo commerciale che Guida e Carati riscuotevano, *Avere vent'anni* «commercialmente fu un tonfo clamoroso»⁵⁰. Il film fu ritirato dalle sale, rimontato non si capisce bene da chi, e ridistribuito in una versione senza capo né coda. Quasi tutti i dialoghi sono ridoppiati (e in parte cambiati) rendendo il tutto posticcio e improvvisato. La scena in cui incontrano nella trattoria il branco di uomini è messa nella parte iniziale. Nel bosco iniziano a spogliarle, ma dopo il primo nudo si sente la polizia arrivare e il boss ordina di andarsene. Un fermo immagine blocca tutto e le ritroviamo sulla Statale a fare autostop. Più lunga, e persino più impacciata, la sequenza in cui fanno l'amore in quattro. Si indugia molto di più sui loro corpi nudi, ma manca il duetto lesbico tra Tina e Lia. Il film termina in maniera circolare con le protagoniste che tornano a fare autostop sulla Statale. Titoli di coda con fermo immagine di Tina che mostra il sedere seminudo sotto gli shorts per far fermare le auto: un rimontaggio che rende *Avere vent'anni* un innocuo ed episodico film sexy come tanti altri. Anche questa nuova versione fu un totale insuccesso. Ma la storia non finisce qui, visto che fu fatto un terzo montaggio per la distribuzione internazionale, ridoppiata in inglese. Quella stessa fu riportata in italiano, doppiata nuovamente e distribuita in videocassetta.

nostra società) i tratti del carattere sado-masochista: controllo degli inferiori e sottomissione ai superiori». E. Fromm, *Anatomia della distruttività umana* cit., p. 367.

⁴⁷ Alessandro Baratti, *Avere vent'anni*, in www.caniarrabbiati.it.

⁴⁸ F. di Leo in D. Pulici, *Fernando di Leo* cit.

⁴⁹ F. di Leo in M. Gomasasca, *La morale del genere* cit.

⁵⁰ Gianluca Curti in M. Gomasasca, *Vent'anni per un massacro*. Contenuto speciale del dvd *Avere vent'anni*.

Vacanze per un massacro (1979) fu un film girato in soli dodici giorni «per aiutare un amico produttore in gravi condizioni economiche»⁵¹. È una storia concentrata in pochi spazi per un quartetto di attori, un *kammerspiel* che mette in scena il tema del dominio attraverso la forza dei corpi, sia sul versante erotico della seduzione sia su quello della violenza fisica.

Maschia sensualità è subito esibita da Joe (J. Dalessandro) nella sua fuga dal carcere per arrivare, dopo un paio di efferati omicidi, a un villino abitato da un uomo e due donne. Jo li spia mentre Sergio (G. Macchia) chiede «una schiava» per aiutarlo a portare dentro i bagagli. Appena non visto dalla moglie, palpa la giovane cognata Paola (L. De Selle) che gli chiede come faranno a «scopare» con la presenza di Liliana (P. Behn). A cena, la ragazza continua la sua provocazione, facendogli il piedino in mezzo alle gambe, baciandolo appena la sorella si distrae, criticando il suo gallismo: «Deve sempre alludere a quel coso che ha in mezzo alle gambe». A sera, Sergio esige Liliana a letto e Paola alza il volume della musica per non sentirli. Poi si spoglia completamente sotto gli occhi di Jo che la spia, raddoppiando il senso di voyeurismo dello spettatore. Il montaggio alterna le inquadrature di lei nuda che legge una rivista e Sergio e Liliana che fanno l'amore nel loro letto. Paola comincia a masturbarsi mentre gli spasmi dei due amanti si fanno sempre più rumorosi.

La mattina dopo, Sergio si alza presto per andare a caccia e in cucina incrocia Paola, in tutta la sua bellezza nuda: «Ieri sera hai scopato e adesso te ne scappi. Ma bravo. Non ce la fai più, è vero? Sei vecchio!». Sergio cerca di zittirla. «Come la mettiamo? Cosa sono venuta a fare? A rompermi le scatole? Mia sorella mi annoia e tu servi a una sola cosa, ma se non ce la fai più non servi proprio a niente, capito? A niente! Vieni qua, vieni. Ti voglio usare». Si avvicina a lui con la bocca, Sergio fa lo stesso per baciarla, ma lei fa segno di no, porta la bocca di Sergio tra le sue gambe e gode soddisfatta (sotto gli occhi cupidi di Jo). «Ti sei eccitato, eh? Adesso te ne puoi andare», trionfante e nuda.

Sergio si allontana per andare a caccia, Liliana va a fare la spesa in paese, Paola si mette fuori su una sdraio a prendere il sole seminuda. Jo le arriva alle spalle e con un colpo la fa svenire. La porta dentro e comincia a picconare i mattoni del camino, dove tempo prima aveva nascosto il bottino di una rapina a mano armata. Paola si risveglia atterrita. Jo le si avvicina con il piccone tra le mani, truce: «Comportati bene se no ti sfondo la testa». A un certo punto lei cerca di fuggire e Jo le lancia il piccone contro la porta per fermarla. Poi l'afferra e la schiaffeggia. Stanco di scavare, le comanda di fargli un caffè. Paola si siede su una poltrona e, vedendo che Jo la guarda, comincia la sua opera di seduzione, accavallando e scavallando le gambe, mostrandosi sempre di più, con la sicura e consumata malizia della De Selle. Jo le ordina di lavorare al suo posto, nella battaglia fisica per il dominio che è il testo sottotraccia di *Vacanze per un massacro*. Paola è sudata, sfinita. Con la scusa di togliersi il sudore di dosso si accarezza per tutto il corpo. Jo le si avvicina. Lei è quasi nuda. Gli resiste cercando di colpirlo con gli oggetti che trova. Lui la blocca e la spinge sul divano, strappandole di dosso il vestito. Le è sopra, ma lei combatte urlando, incapace di sfuggire alla violenza, in un'altra disturbante scena di stupro nel cinema di di Leo. Jo penetra la donna sempre tenendola bloccata, incurante dei suoi «non voglio» e della lotta. Fino a che anche lei cede al desiderio.

Jo e Paola fumano sdraiati sul divano dopo l'amplesso. Lui vestito, lei spogliata. La ragazza si aggira impudica per la stanza e riesce a scappare, nuda en plein air, per la campagna. Jo la insegue e raggiunge: «Non fare più scherzi, se vuoi rimanere giovane e bella». La riporta dentro e Paola si rimette il suo vestito/velo. Jo le lega le mani al letto, trattandola bruscamente. La imbavaglia e stessa sorte subisce Liliana, tornata a casa, e subito minacciata con un coltello. Anche Sergio rientra. Da fuori grida: «Schiave! Sono tornato!». Ma non è più l'unico gallo nel pollaio. Appena varca la porta è violentemente colpito alle spalle da Jo che gli prende il fucile. Glielo punta contro e lo fa scavare. Appena Jo si distrae, Sergio gli va contro col piccone, cominciando una lotta furibonda per il predominio maschile che vede Jo imporsi. Sta per sparare a Sergio quando tra i due si frappone Liliana, che è riuscita a liberarsi: «Faremo tutto quello che vuole lei».

⁵¹ F. di Leo in G. Lupi, *Fernando di Leo e il suo cinema nero e perverso* cit., p. 165.

Sergio chiede, minaccioso, che cosa abbia fatto a Paola, geloso delle sue donne. Jo: «Le ho fatto quello che le hai fatto tu. Ma non come hai fatto tu. Tua sorella e quello se la intendono». Sergio nega, mentre comincia il confronto tra le due donne, evidenziando tutti i limiti interpretativi della Behn di fronte la spregiudicata malizia della De Selle. Paola: «Lo stronzo mi è saltato addosso un paio di volte, ma tu non ci devi badare, anche se non lo sai, lui lo fa con tutte». Liliana è in lacrime. Jo a Sergio: «Non ti preoccupare per le donne. Tua moglie ti vuole bene. Tu preferisci l'altra eh?». Paola: «Quando stamattina è arrivato mi stava per uccidere, poi si è messo a scavare, ha fatto scavare anche me e poi mi ha usato violenza. Beh, non è stato niente male. Devo dire che ci sa fare. Ma di' un po'. Tutta la forza che ci hai messo dipende dall'astinenza? Comunque mi sei piaciuto. E quando ti va sono sempre pronta». Jo: «E lui?». Il confronto tutto fisico tra i due uomini e le due donne continua. Paola: «Lui... serve solo quando non c'è altro. È un ripiego. Può accontentare giusto lei che poverina non ha avuto altri uomini e, quindi, ahimè non può fare paragoni». Jo la prende per un braccio: «Va' ad aiutare lo stronzo». Sergio chiede come sta Liliana. Paola: «E come deve stare Liliana? Male. Ma lei non sta male perché possiamo morire da un momento all'altro. Nossignore. Sta male perché tu le fai le corna!». Jo zittisce l'alterco d'adulterio borghese.

Liliana è sul letto che piange. Jo la osserva truce e seducente. Finalmente viene fuori il sacco con il bottino. Paola prova a convincere Jo a partire con lei. Jo: «Il mondo è pieno di sciacquette come te. E le sciacquette come te meritano stronzi come lui». Poi spinge Sergio e Paola sul letto e spara alla parete. Ordina loro di spogliarsi: «Scopate», sotto lo sguardo misto di dolore e vergogna di Liliana, che si copre gli occhi. Jo incita la coppia a fare di meglio, diventando una specie di regista di film porno. I due cominciano a eccitarsi. Liliana li guarda. Jo spara ancora contro il muro, poi li lascia, portandosi Liliana nell'altra stanza. Sergio: «Che farà a Liliana?» Paola: «Se la scoperà». Sergio: «A che pensi?». Paola: «Ai trecento milioni. Non mi vorrai dire che tu stai pensando se quello si scopia Liliana». Lo convince che possono riuscire a disarmarlo.

Nell'altra stanza Jo gioca teneramente con le mani di Liliana. Si accarezzano. L'altra coppia aspetta di agire. Liliana si stende sul divano, accogliente. Jo comincia a baciarla delicatamente in quella che sembra una vera scena d'amore. Cominciano a spogliarsi. Al ralenti, Paola e Sergio fanno irruzione nella stanza, ma Jo imbraccia il fucile e uccide prima lei, quindi lancia Liliana come scudo verso Sergio, che aveva imbracciato una sedia con cui la colpisce, poi Jo gli spara. Di fronte ai corpi morti coperti di sangue, Jo invita Liliana ad andare via con lui. Incredibilmente lascia il fucile carico nella stanza, mentre esce con le buste di soldi e viveri. Liliana imbraccia il fucile e gli spara alle spalle.

Come in *Brucia ragazzo brucia*, un elemento provocatore esterno scardina l'ipocrisia del meccanismo matrimoniale, introducendo il germe anarchico di un dirompente erotismo (come sempre in di Leo associato alla violenza e alla morte), secondo il modello pasoliniano di *Teorema* (1968). In un film basato sul dominio fisico, di Leo sfrutta alla perfezione il linguaggio del corpo del warholiano Dalessandro, la sua aria straniera e selvaggia, quasi primitiva, amalgamandola con l'animalità erotica di una De Selle dark lady, che attraversa *Vacanze per un massacro* quasi sempre nuda, un concentrato di libertina provocazione, spingendo l'intreccio a funzionare più sul versante erotico che su quello noir.

Con *Razza violenta* (1983) la parabola artistica del regista comincia evidentemente a declinare. Povertà di mezzi e idee riciclate rendono il film degno di nota soprattutto per la mediocrità delle interpretazioni. Rimangono tuttavia temi persistenti del suo cinema, come il connubio tra Eros e Thanatos e un uso esplicito della sessualità. Il protagonista Martin (H. Muller), dopo un'azione di guerra in Vietnam amoreggia con la fidanzata Sharon (C. André) in una bella stanza a New York, ma viene interrotto «sul più bello» da una telefonata del caposquadra, che gli assegna la missione di tornare lì per sgominare una banda di trafficanti di droga.

Il contatto in loco del soldato sarà un'ex prostituta, «organizza anche dei sexy tour, che sono molto richiesti». Dopo una serie d'inseguimenti e scazzottate nell'esotico Est, Martin raggiunge su una jeep degli uomini che vanno dalla maîtresse. Un tedesco: «È proprio una gran signora. Ha delle

bambine che sono un amore. Io vengo qui ogni anno, sa? In Germania mi arresterebbero se andassi con una di dieci anni». In un fiume un gruppo di giovani ragazze fa il bagno nude, giocando nell'acqua, in un tripudio di stereotipi tardo coloniali, nel solito mercato dei corpi del cinema di di Leo.

Arrivato a destinazione, la maîtresse gli fa il bagno: «Mi piacerebbe fare l'amore con te, ma scommetto che a te non va di farlo con me, che te ne fai di una vecchia come me?». Martin: «Beh, non è mica detto». Lo bacia: «Non ti violenterò, però sei stato carino a dire quello che hai detto. Mi hai fatto contenta lo stesso. E vedrai che resterai molto soddisfatto della ragazza che ti manderò». Arriva una giovane, Martin le dice che aspetta qualcuno. Lei: «Sono io che aspetti. Non ti piaccio, americano?» e comincia a spogliarsi. Martin: «No, non è questo». Lei: «Sono brava, sai?». Martin: «Non lo metto in dubbio. Ma brava a far cosa? Cristo, sei troppo giovane per me».

La mattina dopo passeggiano insieme alla maîtresse, che gli dice dov'è il suo obiettivo, visto che manda sempre le sue ragazze alla banda di trafficanti. La giovane si offre di andare volontaria da loro, anche se non è il suo turno, per poterlo aiutare. Martin viene catturato e Sharon si rivela una doppiogiochista: è proprio lei a interrogare il fidanzato a suon di schiaffi. Nel frattempo, la maîtresse consegna le prostitute per il campo a un prete che fa parte della banda, raccomandandosi di non «sciuparle troppo». Appena le donne arrivano, seminano scompiglio tra gli uomini che se le contendono. La giovane entra nel capanno dov'è prigioniero Martin e insieme atterrano la guardia tutta ingrifata.

Nella grossa sparatoria finale⁵², la maitresse così sentenzia su Sharon: «Vuoi sapere la differenza che c'è tra me e quella donna? Io ho vissuto tutta la vita facendo la troia, ma sono sempre una signora. Quella invece avrà vissuto, sì, come una signora, però è una gran troia». Martin prima di cominciare il confronto finale bacia dolcemente la giovane prostituta. Amore e morte. È proprio Sharon a ucciderla e la maîtresse a vendicarla, al dolce grido di «troia!». Nel finale, mostra a Martin il corpo esanime della giovane ragazza: «Ti era molto affezionata. Ti voleva bene. Tu sei l'unico uomo che non l'abbia trattata come una bestia». La maîtresse decide di non lasciare il posto: «Un po' di bambine da offrire in pasto all'Occidente civile saprò sempre dove trovarle».

Sempre senza successo, di Leo cerca di tornare alla sua vena noir con *Killer vs killers* (1985) ispirandosi a *Giungla d'asfalto* (John Huston). Per problemi vari il film neppure fu distribuito in Italia. La miscela di erotismo, morte e violenza non manca anche qui (viene persino picchiata una donna incinta). Il personaggio più curioso è lo scassinatore Jaffe (F. Cerulli), caratterizzato dal godersi lo spettacolo di due ragazze che ballano nude per lui nel soggiorno ogni volta che viene ripreso a casa sua. È l'occasione per la solita spruzzata di corpi femminili nudi. Arriva l'intermediario Hagen: «Ma, insomma, perché spendi tanti soldi per delle false coppie? Che razza di guardone sei? I veri guardoni vanno in giro. Le coppie, quelle vere, se le cercano, mica le assoldano».

Cherry (D. Di Lazzaro) si esibisce come cantante in un localino. Quando scende da un'auto due uomini si appartano per guardarle le gambe, infastidendola con proposte sessuali, prima che uno del gruppo intervenga a difenderla. Tornati a prendere l'auto trovano quattro giovani armati di spranghe e catene ad aspettarli. Ferrari (A. Colajanni): «Ti capita molto spesso? Di eccitare la gente, guarda quelli». Cherry: «Quelli non mi sembrano tanto eccitati. Vogliono picchiare. Tu come te la cavi?». Ferrari: «In quanto a eccitazione, benissimo». Cherry: «A fare a botte come te la cavi». Ferrari: «Beh, non è la stessa cosa come fare l'amore, ma, insomma...». Il linguaggio della violenza

⁵² Così la Solanas sulla guerra: «Il sistema più comune praticato dal maschio per compensare il fatto di non essere femmina consiste nel tirare fuori il suo Pistolone: metodo grossolano e inadeguato dal momento che può tirarlo fuori un numero molto limitato di volte; il maschio allora lo impiega su vasta scala e dimostra al mondo intero di essere un 'Uomo'. Essendo incapace di comprensione umana, di compassione, di identificazione con gli altri, ritiene la dimostrazione della propria virilità valga il sacrificio di un gran numero di vite, compresa la sua. E poiché la sua vita non ha alcun valore, preferisce dissolversi in una vampata di gloria piuttosto che trascinarsi faticosamente per un altro mezzo secolo. [...] Il maschio ama la morte – lo eccita sessualmente- ed essendo già morto dentro, vuole morire del tutto». V. Solanas, *Manifesto per l'eliminazione dei maschi* cit. pp. 15, 44.

e del sesso mischiati come spesso in di Leo. Segue solita sequenza di scazzottata, osservata con divertimento da Cherry.

Lo scassinatore si fa installare una cassaforte per esercitarsi in soggiorno. Con le solite due donne nude che gli ballano davanti. Come preparazione al colpo, Cherry, facendo l'autostop in minigonna, riesce a farsi dare un passaggio da un militare sin dentro l'industria chimica che devono far saltare in aria. Il giorno dell'azione, per distrarre il corpo di guardia, Cherry salta completamente nuda su una molla fuori dalle mura. All'interno del complesso, una delle guardie interne è distratta leggendo riviste porno. Dopo aver concluso il colpo, Jaffe le prende con sé come parte del bottino. Dopo i soldi del colpo, lo spettacolo delle ragazze che gli ballano nude in salotto è raddoppiato a quattro. Gli suonano alla porta e gli sparano in un occhio dallo spioncino (contrappasso). Cherry e Ferrari si stanno baciando nel localino dove lei si esibisce, ma uccidono lei e un altro componente della banda, mentre lui riesce a fuggire. Amore e morte. Il finale è tutto per l'istinto di morte di Sterling (H. Silva), macchina omicida.

«Non c'è più spazio per noi registi di cinema. In Italia ormai si chiedono soltanto due generi fortemente standardizzati: la commedia sbracata con Banfi o il porno *tout-court*»⁵³. Il regista ci ha sempre tenuto a smarcarsi dall'accusa di essere un autore pornografico. «Tu l'erotismo lo tieni per un certo periodo, se poi lo allunghi diventa pornografia e diventa altro. Di mio c'era qualcosa di abbastanza lungo, ma tenuto sempre sul fatto della psicologia; mi illudevo che pornografia non ne facessi»⁵⁴. La linea di confine tra erotismo e pornografia è sempre stata sottile, spostando le frontiere sempre un po' più là, «consistendo in gran parte nella tensione diversa dell'autore, nell'intento e nel risultato osceno oppure artistico dell'opera»⁵⁵. Se letteralmente il porno è «relativo a oscenità, che tratta argomenti osceni»⁵⁶, etimologicamente è un composto di *porné*, «prostituta» e *gráphos*, «che scrive» e di Leo in quel mondo si è calato varie volte.

Da un punto di vista più cinematografico, se il principio tecnico del porno è il primo piano di precise parti del corpo e dell'atto, nella messinscena della sessualità, in un adeguamento del significato al significante, nell'erotico si mostra e si allude, ma l'idea è la stessa: mettere la rappresentazione del sesso al centro della scena, esplorarla come dimensione pervasiva dell'esistere, votandola al consumo collettivo e concentrandosi soprattutto sul corpo femminile, in tutti i suoi dettagli anatomici. Un'operazione feticista e sessista, con un uso spesso poliziesco della macchina da presa nell'ossessione verità per l'osceno. Il porno e l'erotico parlano e mostrano quindi la stessa cosa: il corpo e il sesso. La differenza è nel processo sineddotico: il nudo del corpo erotico rimanda al sesso, il tutto per la parte; il primo piano del porno, la parte, rimanda al tutto della vita intesa come sesso: il corpo ha quell'unica funzione⁵⁷.

Ritorniamo, però, al significato letterale di pornografico, che rappresenta l'osceno, ciò che non deve apparire. Non è facile comprendere per uno spettatore dei nostri giorni quanto gli anni Settanta abbiano spostato la soglia del rappresentabile al cinema. Quanto alcuni registi abbattessero continuamente barriere e luoghi comuni, gareggiando a vicenda per dare forma e visione a spazi dell'immaginario che erano tabù. Quanto questo cinema fosse libero e irricongiunto pur essendo apertamente commerciale. Un paradosso particolarmente evidente per di Leo, che nella sua rappresentazione del sesso e della morte metteva in scena quanto la cultura e la violenza fossero intrecciate. Nell'esplicitzza del suo cinema commerciale, fatto per vendere, per le masse, mostrava quanto il desiderio di regressione, suo e del suo pubblico, si accrescesse quanto più ogni dimensione dell'esistenza si assoggettasse a un regime socioculturale uniformante, come negli stessi anni insisteva Pasolini in tutte le sue forme d'intervento artistico-culturale.

⁵³ F. di Leo in D. Pulici, M. Gomasasca (a cura di), *Calibro 9* cit., p. 64. Spettacoli basici. «Produttori e promotori di pornografia (libri, film ecc.) stanno anticipando il giorno in cui sugli schermi non si vedrà altro che la Chiavata-Pompinata». V. Solanas, *Manifesto per l'eliminazione dei maschi* cit. p. 52.

⁵⁴ F. di Leo in D. Pulici, M. Gomasasca (a cura di), *Calibro 9* cit., pp. 47-48.

⁵⁵ *Dizionario italiano ragionato*, D'Anna, Firenze 1988, p. 1376.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ «Nell'ordine dei simulacri, il porno ha, nel suo tecnologismo, per modello-tipo il *robot*; l'erotico, nel suo semiologismo, il *manichino*». Y. Lardeau, *Il sesso meccanico*, in «Il Patalogo», 1, 1979, p. 145.

Il vitalismo di molti protagonisti dileani è qualcosa che si situa fuori dalla legge e dalla cultura, come se sprofondasse nel materialismo anarcoide che è al fondo della natura umana, che cerca le sue varie forme di godimento, dal sesso alla distruzione, oltre i limiti comunemente imposti da una morale che non rispetta le brutali leggi della natura. Molte soglie simboliche sono superate in questo cinema commerciale di perizia tecnica e ambizioni frustrate, dove l'erotismo trascina spesso con sé la morte, combinando in modi diversi la sessualità con la violenza e la crudeltà, in un discorso sotto mentite spoglie politico.