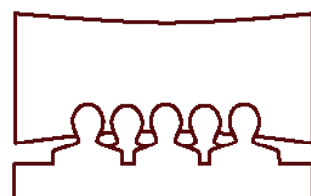


**VOGLIE MATTE, MERLI MASCHI,
PECCATI VENIALI. LA QUESTIONE
SESSUALE NEL CINEMA POPOLARE
ITALIANO DAL MIRACOLO ECONOMICO
ALL'AVVENTO DEL PORNO**

**A CURA DI
FRANCESCO DI CHIARA E GABRIELE RIGOLA**



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA V
NUMERO 9
gennaio
giugno 2021



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



ALBERTO CAVALLONE TRA DIVULGAZIONE, MERCIFICAZIONE E PROVOCAZIONE

Alberto Pezzotta (Università IULM)

The work of Alberto Cavallone has never been properly studied by scholars. His low budget flicks had occasionally a little commercial success from 1968 (“Le salamandre”) to 1978 (“Blue Movie”). They deal with controversial topics – from homosexuality (both male and female) to decolonization – and show high ambitions and the explicit influence of Pasolini, Makavejev, Bataille and Fanon. Although overlooked by critics of their times for the cheap production values and the ambiguous exploitation of violent and sexual images, these movies show how certain themes could reach genre cinema, where a director like Cavallone could quote and remix highbrow culture with a baffling freedom.

KEYWORDS

Sexuality; Homosexuality; Genre cinema; Pier Paolo Pasolini; Georges Bataille

DOI

10.13130/2532-2486/14199

Alberto Cavallone (1938-97) occupa un posto marginale nella storia del cinema italiano, e finora la sua riscoperta ha interessato solo la cinefilia extra-accademica che si occupa di cinema di genere italiano. Quest’ultima ha trovato nel regista milanese le tematiche che costituiscono una sua ragione identitaria; e il suo corpus di film consistente ma disperso, spesso di difficile reperibilità, ha alimentato *quêtes* impossibili e passioni filologiche¹. Il regista è stato riscoperto dopo un lungo periodo di oblio dalla rivista «Nocturno Cinema» a partire da una torrenziale intervista realizzata poco prima della sua morte: divertente, affabulante ma anche piena di imprecisioni e omissioni². La stessa rivista ha continuato, nel corso degli anni, a occuparsi del regista, con ritrovamenti di inediti e di film di cui lo stesso regista non aveva voluto parlare. Su YouTube oggi è facile trovare film di Cavallone, si tratti di copie di DVD e di VHS o di riversamenti, di dubbia legalità, di pellicole conservate nella Cineteca nazionale e in precedenza invisibili. Lo scopo di questo intervento non è però spezzare una lancia a favore della rivalutazione di un autore ancora semiconosciuto, che in vita fu oggetto di

¹ Un esempio di questa filologia dal basso è la versione “integrale” di *Zelda* (1974) che circola nel mondo dei collezionisti, e che qualcuno ha realizzato cucendo insieme copie di origine diversa.

² Pulici; Gomasasca, 1997. Dopo la stesura di questo intervento è uscito un ampio e documentato saggio biografico sul regista (Pulici, 2020), che completa le analisi precedenti (Curti, 2018).

interventi critici sporadici e spesso sul filo della stroncatura. Piuttosto, si intende dimostrare l'interesse e la rilevanza della sua opera (nei limiti cronologici di questa ricerca) rispetto all'ampliamento della rappresentazione della sessualità, alla circolazione di temi non convenzionali e alla diffusione di temi legati alla cultura alta in un cinema marginale e di genere.

Evitando di usare gli strumenti di un autorialismo ingenuo, nel tentativo di ricostruire un contesto bisogna chiedersi innanzitutto da che punto di vista avvicinare il cinema del regista di *Spell - Dolce mattatoio* (1977). Il suo non è cinema popolare, dato che in genere non gode di incassi ingenti, e per di più esibisce ambizioni intellettuali. Non è neanche un cinema medio³, dato che non dialoga con un ampio pubblico e non sfoggia la confezione accurata di film come quelli di Bolognini, Patroni Griffi, Samperi, Festa Campanile. È un cinema periferico, ai margini del mercato e spesso ignorato dalla critica. Ma, analogamente a quanto fa il cinema medio, prende e divulga temi e soluzioni iconografiche del cinema dei grandi autori; spesso li estremizza; e a volte anticipa, sperimenta, fa da apripista.

Per capire l'iter di Cavallone occorre accennare alla sua formazione nella Milano degli anni Sessanta. All'inizio del decennio, il giovane aspirante regista, che aveva studiato recitazione all'Accademia dei Filodrammatici, assembla con fatica un documentario sull'Algeria, *La sporca guerra* (1959?), proiettato al Premio dei Colli di Este nel 1963. Del film rimangono solo i testi del commento di Giovanni Arpino (all'epoca fresco del successo editoriale di *La suora giovane*), pubblicati, su «Cinema Nuovo»⁴. Giovanni Grazzini, nell'unica recensione reperita, parla di «ottimi spunti affondati in una goffa demagogia pacifista»⁵.

In seguito Cavallone realizza, con una produzione indipendente sui processi ai nazisti in Germania cui avrebbe contribuito Davide Lajolo, *Lontano dagli occhi* (1964). Del film rimane solo la sceneggiatura⁶, dove viene trattato esplicitamente il rapporto tra il nazismo e il capitalismo della Germania postbellica: una tesi discussa nella storiografia dell'epoca⁷ e che, dopo qualche anno, si ritrova in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini. *Lontano dagli occhi* rimane però inedito. Il tentativo da parte di Cavallone di fare un cinema impegnato si scontra con l'impossibilità di trovare solidi assetti produttivi e distributivi. Dopo aver cercato invano di rimontare i film precedenti per dare loro forma commerciabile⁸, il nome di Cavallone si trova in contesti *mainstream*: come regista di un curioso musicarello semiparodico per la RAI, *Z2 Operazione Circeo* (1966), riemerso solo di recente; e come cosceneggiatore di *Per amore... per magia* (1967) di Duccio Tessari e (non accreditato) di *La tenda rossa* (1969) di Michail Kalatozov.

Cavallone esordisce finalmente in sala con *Le salamandre* (1969): un film poverissimo, girato in 16mm gonfiati a 35mm, con dialoghi vistosamente inventati in sede di doppiaggio (giudicati «agghiacciati» da Ugo Casiraghi⁹) e un disinvolto

³ Si usa questo termine nell'accezione di prodotto «realizzato con sicuro polso narrativo e linguistico, sufficientemente carico di umori e fermenti contemporanei, ma anche di soluzioni narrative di forza spettacolare» (Micciché, 1980: 219).

⁴ Arpino, 1964: 65-68.

⁵ Grazzini, 1963: 11.

⁶ Pezzotta, 2004: 42.

⁷ Un punto di arrivo di queste discussioni è Collotti, 1968.

⁸ Per il rimontaggio di *Lontano dagli occhi*, intitolato *N come negrieri*, cfr. Curti, 2017: 164.

⁹ Casiraghi, 1969.

uso del *found footage* (sequenze di fucilazioni in Algeria, probabilmente riprese da *La sporca guerra*). Con un costo dichiarato di 23 milioni di lire, ne incassa 492. Il suo *selling point* è la promessa di epidermidi femminili nude, quale è evidente dal manifesto, e il soggetto pruriginoso: un rapporto saffico e interrazziale tra una fotografa bianca, Ursula, interpretata da Erna Schurer (Emma Costantino), e una succube modella afroamericana, Uta (Beryl Cunningham), complicato dall'arrivo del francese Henri Duval, interpretato da Anthony Vernon (Antonio Casale), probabilmente coinvolto in passato nella guerra d'Algeria. Il titolo fa il verso a quello altrettanto *animalier* del più prestigioso *Les Biches - Le cerbiatte* (1968) di Claude Chabrol dedicato a un rapporto omosessuale tra donne, ed esce in contemporanea con *Nerosubianco* (1969) di Tinto Brass, in cui il rapporto interrazziale è eterosessuale. Se in passato il tema dell'omosessualità femminile era stato affrontato in modo esplicito nel cinema italiano solo da *La fuga* (1965) di Paolo Spinola, nel 1969 escono, con incassi decisamente minori, anche *Lesbo* di Edoardo Mulargia e *Le altre* di Renzo Maietto. Di fatto *Le salamandre*, per gli standard odierni, è allusivo e timido; all'epoca, il tema e le contenute nudità risultano comunque sufficienti a creare un certo scalpore, quale è testimoniato da tracce di una sua permanenza nella memoria collettiva¹⁰.

Il successo di *Le salamandre* si spiega anche con il contesto. Il biennio 1968-69 registra un epocale allargamento del rappresentabile cinematografico in rispondenza a un allentamento delle maglie censorie: una seconda, grande rivoluzione, dopo quella innescata all'inizio del decennio da *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini. Film come *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini, *La matriarca* (1968) di Pasquale Festa Campanile, *Grazie zia* (1968) di Salvatore Samperi, *Metti, una sera a cena* (1969) di Giuseppe Patroni Griffi, *Una ragazza piuttosto complicata* (1969) di Damiano Damiani, *L'assoluto naturale* (1969) di Mauro Bolognini, sono esempi di come tanto il cinema d'autore quanto il cinema medio esplorino temi fino a poco tempo prima impossibili da portare sullo schermo, ottenendo quasi sempre ottimi risultati commerciali, malgrado siano tutti vietati ai minori di 18 anni. Questa sessualizzazione del cinema riguarda anche le produzioni minori e gli incassi sono in proporzione: se *Teorema* incassa 915 milioni di lire, l'assai meno audace *La rivoluzione sessuale* (1968) di Riccardo Ghione, di cui è protagonista un improbabile seguace di Wilhelm Reich, ne incassa 209¹¹.

Nelle conferenze stampa che nel 1968 annunciano la lavorazione di *Le salamandre*, in origine intitolato *C'era una bionda*, il lato erotico viene messo in ombra da quello politico, come se Cavallone tenesse a essere fedele all'ispirazione delle sue opere semisconosciute degli anni precedenti. Su «Il Giorno» si legge che il film d'esordio del regista «affronta di petto problemi decisamente impegnati. Sotto il titolo apparentemente frivolo [...] verranno dibattuti infatti i temi della rivolta delle popolazioni di colore contro la segregazione razziale e dell'incapacità della società europea di risolvere i più gravi problemi del momento». Cavallone afferma che

¹⁰ In *I vizi morbosi di una governante* di Filippo Walter Ratti (distribuito nel 1977 ma girato nel 1973) i personaggi compiono una specie di gioco dei mimi a sfondo erotico: i film da indovinare sono *Arancia meccanica* e *Le salamandre*.

¹¹ I dati sugli incassi sono tratti da Baroni, 1995-1999.

la ragazza di colore in un solo giorno ripercorre il cammino fatto dalla sua razza. Dallo schiavismo alla consapevolezza dello schiavismo, dall'integrazione alla ribellione. Uta sentirà il bisogno di capovolgere la sua situazione e nel finale che non desidera rivelare metterà in pratica l'unico sistema capace di permettere alla gente di colore di risolvere i problemi della segregazione razziale.¹²

In seguito Cavallone citerà esplicitamente *I dannati della terra* di Frantz Fanon, tradotto in italiano nel 1962, come fonte di ispirazione¹³.

Nel finale Uta uccide Ursula e Duval, prima di una coda metacinetografica che il citato Casiraghi taccia di godardismo di riporto. Ma ancora più sorprendente è il *flashback* iniziale in cui, per spiegare perché Uta sia traumatizzata dal razzismo, la si vede testimone della castrazione di un nero da parte di tre bianchi. La sequenza, ovviamente non esplicita ma per l'epoca abbastanza cruenta, anticipa l'installazione *Five Cars Stud* di Edward Kienholz, che fa scalpore a Documenta 5 di Kassel nel 1972, dove una banda di razzisti (rappresentata da manichini mostruosi a grandezza naturale) sta castrando un nero. Di certo è inedita nel cinema italiano, tanto che l'anonimo recensore del «Corriere della Sera» usa una perifrasi eufemistica parlando di «mutilazione selvaggia di un giovane negro»¹⁴. Al tempo stesso in questa sequenza si vedono i prodromi di una ricerca dello *shock*, dell'immagine estrema improntata al sadismo, che nella produzione successiva del regista avrà sempre più spazio.

Quando il film esce, il paratesto privilegia però l'aspetto erotico a scapito di quello politico, costruendo l'immagine di un film trasgressivo. In un trafiletto del «Corriere d'Informazione» dedicato ad attualità dal mondo del cinema, si legge:

Per la prima volta la definizione di «film di genere erotico» viene adottata ufficialmente da una casa cinematografica italiana per indicare agli esercenti e al pubblico il carattere di un proprio lavoro. La società Paris Etoile ha usato questa definizione per cinque film del listino tra cui *Le salamandre*.¹⁵

Come spesso avviene all'epoca, riviste per soli uomini propongono servizi fotografici che contengono materiale più osé rispetto a quello del film. Succede per *L'assoluto naturale* e succede anche per *Le salamandre*: sul numero 2 di «New Cinema», nel 1969 appare un servizio in cui Erna Schurer fotografa Beryl Cunningham (nuda e coperta da disegni "tribali"), con ovvio rimando all'immagine già celebre di *Blow-Up* (1967) di Michelangelo Antonioni, in cui David Hemmings aggredisce con l'obiettivo la modella Verushka¹⁶.

L'anno dopo Cavallone viene intervistato dalla stessa rivista. In copertina compare lo strillo: «Cavallone tra sesso e politica». Ma nell'articolo il regista mette le mani avanti, rivendicando la priorità del tema politico. E si spinge a dichiarare:

¹² [s.n.], 1968.

¹³ Pulici; Gomarasca, 1997: 47.

¹⁴ [s.n.], 1969b: 6.

¹⁵ [s.n.], 1969a: 13.

¹⁶ L'immagine è definita «coito fotografico» nell'inserto illustrato di Boarini, 1974.

Credo di avere smitizzato il sesso come strumento della rivoluzione. Molti hanno avuto l'illusione che, sessualizzando al massimo i loro film o romanzi, o che altro, fosse possibile scandalizzare i borghesi e impiantare una società nuova. Mostrando invece l'aridità profonda del rapporto sessuale, io credo di avere dato una mano a capire che la libertà sessuale è solo una parte della vera libertà. [...] Il rapporto sessuale è di per sé schiavizzante, nel caso dell'omosessualità è anche un rapporto sterile.¹⁷

Sarebbe eccessivo richiamare le successive argomentazioni di Pasolini sulla «liberalizzazione sessuale [...] brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza», e sull'«odio» che di conseguenza gli suscitano i corpi¹⁸. Ma è evidente che Cavallone avverte la contraddizione tra il desiderio di libertà espressiva, le necessità commerciali e i messaggi politici; una contraddizione che, come si vedrà tra poco, comincia a rinfacciargli la critica. Significativamente, le pagine della rivista sono tappezzate di foto di scena con donne nude tratte da *Le salamandre* e da *Dal nostro inviato a Copenaghen*, appena uscito nel maggio 1970.

Nell'intervista il regista esibisce anche i suoi riferimenti: Carmelo Bene (l'unico che sappia svolgere un'opera di «stimolamento del pubblico»¹⁹), Luchino Visconti, Jean-Pierre Mocky. Critica, come si faceva dall'estrema sinistra, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri²⁰. E ha un occhio di riguardo per Antonioni, anche se si dichiara deluso da *Zabriskie Point* (1968). Il successivo *Dal nostro inviato a Copenaghen* (1970, 90 milioni di incasso) ha un titolo che fa pensare a un reportage nella capitale dell'industria del sesso con lo stile di un *mondo movie*; ma il punto di vista, inconsueto, è quello due disertori americani che hanno compiuto stragi in Vietnam; uno di essi diventa un attore *hard*, l'altro impazzisce. Il film si guadagna l'attenzione, per quanto assai critica, di Giovanni Grazzini, Tullio Kezich e Alberto Moravia²¹. Il primo, il più feroce dei tre, parla di «inverecondo intruglio» dove il regista «continua imperterrito sul torbido canale del film porno-politico, dove l'ideologia di sinistra vuole fare da alibi a un pacchiano sfruttamento dei temi più di moda»²².

Al di là del fatto che nel film di Cavallone di letteralmente pornografico non c'è nulla e che l'allettamento pruriginoso è contenuto (i magri incassi ne sono la prova), tali argomentazioni si ritrovano nella recensione che «l'Unità» dedica ad *Afrika* (1973, 246 milioni di incasso): un film dove la rappresentazione di una sessualità non convenzionale torna ad avere un ruolo di primo piano, diventando da questo momento una costante e una specie di marchio di fabbrica del regista²³. Luciano Pini individua un elemento di continuità autoriale, ma vi attribuisce un segno negativo: «Gli ingredienti sessuali sono i veicoli preferiti da

¹⁷ Bendazzi, 1970: 51.

¹⁸ Pasolini, 1975: 600.

¹⁹ Bendazzi, 1970: 49.

²⁰ Pirro, 2001: 70.

²¹ Grazzini, 1970: 15; Kezich, 1977: 157-158; Moravia, 1971: 865-867.

²² Grazzini, 1970: 15.

²³ Prima di *Afrika* Cavallone realizza *Quickly ...spari e baci a colazione* (1971), un innocuo *spy-movie* semiparodistico. È l'unico film del regista a ottenere un visto «per tutti», ma non risulta iscritto al Pubblico registro cinematografico. Verrà distribuito in VHS.

Alberto Cavallone per contrabbandare le sue idee “politiche”²⁴. L’argomentazione è tanto capziosa quanto incalzante: da una parte insinua che non sia accettabile usare temi sessuali per un discorso politico serio; dall’altra l’uso delle virgolette e le scelte lessicali implicano che le idee di Cavallone abbiano ben poco di politico. Sullo sfondo si intravedono tesi diffuse tra intellettuali di matrice diversa in un’epoca di industrializzazione della sessualità: la distinzione tra «erotismo militante ed erotismo di consumo, cioè tra la liberazione sessuale e la liberalizzazione sessuale»²⁵; la condanna della «falsa liberalizzazione, voluta in realtà dal nuovo potere riformatore permissivo»²⁶; la rilettura di Adorno e Horkheimer per denunciare che «l’erotismo diventa materia di spettacolo quotidiano e merce comune dell’industria culturale»²⁷.

Il messaggio che Cavallone vuole comunicare non è comunque molto lontano da queste tesi. «Il sesso è meglio della rivoluzione. Con il sesso la gente non pensa, crede di essere libera. Viviamo in una società affamata di tette!» afferma il regista di un film porno (un’altra figura all’epoca inedita) in *Dal nostro inviato a Copenhagen*. Cavallone intende denunciare il sesso «come nuovo oppio dei popoli» e la pornografia come «strumento di potere e prevaricazione»²⁸; ma il fatto che ciò avvenga in un film percepito come commerciale e confezionato in modo semidilettantesco priva di autorevolezza il suo discorso.

Anche in *Afrika* Cavallone non descrive una falsa liberazione (come poteva essere, caso mai, quella dei film del filone erotico-esotico inaugurato da *Bora Bora* [1968] di Ugo Liberatore), ma una liberazione mancata o impossibile. Il protagonista è il pittore Philip Stone (Ivano Staccioli), in crisi con la moglie, che si scopre omosessuale innamorandosi del suo giovane segretario Frank (Andrea Traglia); questi si fa operare per cambiare sesso e dare un’apparenza più “accettabile” alla relazione, ma è destinato a una fine tragica: si suicida, aiutato (e in parte costretto) dalla sorella perbenista. Il tutto si svolge in Etiopia, in una cornice di violenze che richiama il cinema di Gualtiero Jacopetti, ma è ribaltata di segno: i neri commettono atrocità, certo, ma perché l’hanno imparato dagli ex colonizzatori bianchi. La descrizione della crisi del maschio occidentale si intreccia con la denuncia della sua “civiltà”. E, come nei film precedenti, la ricerca di radicalità convive con lo shock, che funziona sia come elemento di attrattiva spettacolare sia come provocazione antiborghese. In questo caso il pezzo forte è una sgradevole e inedita sequenza di stupro omosessuale di gruppo, inflitto a Frank a scopo “rieducativo”, che fa pensare addirittura al successivo *Spetters (Spruzzi)*, 1980 di Paul Verhoeven.

A partire da *Zelda* (1974, 395 milioni di incasso) cominciano a comparire altri riferimenti culturali. Il film è dedicato nei titoli di testa «a George [sic] Bataille», uno scrittore che circolava da tempo nella cultura e nel cinema italiano²⁹ e che era stato oggetto di un adattamento nel 1973 (la produzione italo-belga *Simona*

²⁴ Pini, 1974.

²⁵ Cosulich, 1974: 127.

²⁶ Pasolini, 1974: 263.

²⁷ Zolla, 1974: 200-201.

²⁸ Curti; Di Rocco, 2012: 87.

²⁹ *L’erotisme* di Georges Bataille viene tradotto per la prima volta dalla casa editrice milanese SugarCo nel 1962. Giulio Questi ha parlato di un’ispirazione a Bataille per *La morte ha fatto l’uovo* (1968) (Questi, 2014: 88 e 92). Elio Petri, negli stessi anni, pensa di ispirarsi a *L’Abbé C.* (Curti, 2019: 154).

di Patrick Longchamps, una versione castigata di *Histoire de l'œil* (*Storia dell'occhio*). Bataille non è citato direttamente, anche se la trama di *Zelda* – coppie in crisi, scambi assortiti e omicidi in un ambiente borghese – echeggia vagamente *Le bleu du ciel* (*L'azzurro del cielo*). Cavallone cerca piuttosto di evocare lo spirito e i temi dello scrittore francese nei dialoghi, («Da me vuoi sogno e realtà, Christian» «Né l'una né l'altra. Tu mi darai solo della merda e la morte») e nelle sequenze erotiche: come l'amplesso interrazziale su una tomba, o il finale onirico con un'orgia ambientata in una specie di aldilà. Cavallone recepisce da Bataille sia il tema, ormai diventato proverbiale, del legame tra *eros* e *thanatos*, sia quello dell'«osceno» come «squilibrio», «uscita da una condizione dei corpi corrispondente al possesso di sé, alla padronanza del proprio io», «ricerca di una possibile totalità dell'essere»³⁰; lo evidenziano tutte le recensioni dell'epoca, che peraltro sottolineano i limiti tecnici e di recitazione³¹.

Cavallone torna su questi temi nei film successivi, i più ambiziosi e audaci. Purtroppo *Il dio selvaggio* – *Maldoror*, girato nel 1975 in Cappadocia, nelle stesse *locations* di *Medea* (1970) di Pasolini, arriva a un primo montaggio ma risulta inedito e perduto; ne rimane solo la sceneggiatura³². Anche in questo caso il riferimento a Lautréamont pare andasse inteso in senso più ideale che letterale; e anche in questo caso l'evocazione dello scrittore francese ha un precedente nel cinema italiano, da parte di Pasolini³³.

Nel 1977 esce quello che, grazie anche a due edizioni *home video*³⁴, è diventato il film più facilmente reperibile del regista: *Spell* (*Dolce mattatoio*), rititolato a pochi mesi dall'uscita *L'uomo, la donna e la bestia*, sull'onda lunga del successo di *La bête* (*La bestia*, 1975) di Walerian Borowczyk. I risultati al botteghino (230 milioni) sono probabilmente deludenti rispetto a una produzione meno povera del solito. L'ispirazione surrealista è evidente fin dal manifesto, che cita la creatura mostruosa del celebre dipinto *L'ange du foyer* (1937) di Max Ernst (*fig. 1*). Il film è giocato su una giustapposizione tra riprese semidocumentaristiche di un paese del Lazio, Castelnuovo di Porto, emblematico di una civiltà contadina-cattolica ormai omologata al consumismo (una lotteria parrocchiale ha come premio un televisore) e le forze dell'eros e della follia scatenate dall'arrivo di un visitatore: un ovvio richiamo a *Teorema* di Pasolini, e l'ennesima traccia di un costante confronto di Cavallone con un modello alto.

Uno dei personaggi (interpretato da Martial Boschero) è un intellettuale comunista in crisi che vive in una casa tappezzata di riproduzioni di classici dell'erotismo novecentesco (Egon Schiele, Pierre Molinier, René Magritte, Hans Bellmer) e si dedica a collage macabri ed erotici, in una specie di versione pop del libro d'artista *Une semaine de bonté* (*Una settimana di bontà*, 1934) di Max Ernst (*figg. 2-3*). In uno di essi prende una riproduzione di *L'origine du monde* (1866)

³⁰ Bataille, 1957: 26.

³¹ Autera, 1974; Bianchi, 1974; Casiraghi, 1974.

³² Pulici, 2007: 14-17.

³³ Pasolini, nella dichiarazione letta da Moravia alla Mostra di Venezia, aveva definito *Porcile* «un sonetto di Petrarca su un soggetto di Lautréamont» (Pasolini, 1969: 3131).

³⁴ Prima un VHS Lamberto Forni e poi un DVD Mondo Home Entertainment.



Fig. 1 - Locandina di "Spell (Dolce mattatoio)" (1977) di Alberto Cavallone.



Figg. 2-3 - Fotogrammi da "Spell (Dolce mattatoio)" (1977) di Alberto Cavallone: il collage.

di Gustave Courbet³⁵, allora ancora proprietà di Jacques Lacan, e vi appiccica sopra una testa di Lenin, pronunciando polemicamente queste parole: «La rivoluzione esige la concentrazione. La tensione delle forze non tollera gli stati orgiastici, diceva Lenin. Il rivoluzionario non ha bisogno di essere eccitato, più o meno come il santo: ha paura del sesso e della fantasia» (figg. 4-5). In ciò Cavallone riecheggia due film di Dušan Makavejev, *W.R. – Misterije organizma* (t.l.: *W.R. – I misteri dell'organismo*, 1971) e *Sweet Movie* (Id., 1974): il primo inedito in Italia, il secondo distribuito per iniziativa di Pasolini, che ne curò il doppiaggio con Dacia Maraini, mettono in scena un erotismo orgiastico come forza liberatoria contrapposta alla rigidità del marxismo sovietico, di cui vengono beffardamente citati l'iconografia stantia e i materiali di propaganda.

Al di là delle riproduzioni di opere preesistenti, Cavallone si ispira al surrealismo per alcune immagini che rendono omaggio a Magritte (la testa di gesso macchiata di sangue che rimanda a *La Mémoire*, 1948) e a Bataille (il primo piano onirico di un occhio bovino incastonato in una vagina: un ovvio richiamo a *Histoire de l'œil*, che probabilmente tiene conto della teratologia di *The Holy Mountain* (*La montagna sacra*, 1973) di Alejandro Jodorowsky. In un crescendo di provocazioni visive, si arriva a un finale di coprofagia sadica, che esibisce un ovvio rimando sia a *Sweet Movie* sia a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini. I pochi critici allibiscono: «La Stampa» parla di «cinema della perversione» dove «succedono le cose meno immaginabili»³⁶; Autera, dopo avere ricordato Bataille e Makavejev, concede: «Al regista si è ormai tentati di riconoscere il carattere di necessità (che andrebbe analizzata psicoanaliticamente) nell'esprimere un suo mondo tanto sgradevole fino al rifiuto del consenso del pubblico»; ma poi lamenta la confezione «ridondante» e «maldestra»³⁷.

Più che in altri suoi film, in *Spell (Dolce mattatoio)* Cavallone cita, ricicla, remixa e divulga la cultura alta con sorprendente libertà in un contesto che in seguito si sarebbe definito di *exploitation*. Non gode di alcuna legittimazione da parte della critica, ma saccheggia ciò che gli interessa per arrivare a una sua personale poetica dell'estremo, allargando sempre di più i limiti del rappresentabile. Tutto ciò potrebbe essere un caso isolato, emblematico solamente di un intellettuale marginale e provinciale. In realtà Cavallone non è isolato nella ricerca dello *shock*. Nel cinema italiano degli stessi anni da una parte c'è il cosiddetto filone cannibalico, portato al successo da *Ultimo mondo cannibale* (1977) di Ruggero Deodato, che rappresenta efferatezze inaudite con effetti speciali di crudo realismo, giustapponendo in modo ambiguo la violenza dei popoli “non civilizzati” a quella degli occidentali. Dall'altra c'è il percorso di autori come Elio Petri, che di film in film alzano il tiro delle provocazioni. In *Buone notizie* (1979) ci saranno intellettuali in crisi di identità sessuale, circondati da quadri surrealisti, film cannibalici, *hard core* gay sadomasochisti³⁸; e prima ancora, in progetti come *Eros O.*, vi è la descrizione iperrealistica di una sessualità degradata e

³⁵ Il primo a divulgare il quadro “scandaloso” era stato Gérard Zwang (cfr. Zwang, 1967). È probabilmente da qui che Cavallone trae l'immagine. In seguito si è scoperto che quella riprodotta nel volume di Zwang era una fedele copia dell'originale (attribuita a Magritte), di proprietà di Jacques Lo Duca.

³⁶ [s.n.], 1977a.

³⁷ Autera, 1977: 14.

³⁸ Pezzotta, 2017: 42.



*Figg. 4-5 - Fotogrammi da "Spell (Dolce mattatoio)" (1977) di Alberto Cavallone:
il collage con "L'origine du monde" di Gustave Courbet.*

«post-pasoliniana»³⁹. Il percorso di Petri è inverso a quello di Cavallone: è dall'alto che si impossessa di una materia bassa.

Ultimo atto di questo itinerario, almeno nel periodo preso in esame, è *Blue movie* (1978). Cavallone così lo annuncia alla stampa, che registra impassibile le sue dichiarazioni:

È un film volutamente pornografico ma con un suo contenuto politico. Un film sulla violenza come mezzo di comunicazione e conoscenza in una società repressiva. [...] I personaggi discutono come in fumetto progressista, sparano, si accoppiano e si sodomizzano, uccidono e eiaculano in un miscuglio dove tutto è sogno. Unica realtà è il sesso con le funzioni spinte all'estremo

Tra proclami contro il «cosiddetto buongusto», il capitalismo e la famiglia borghese, Cavallone ripropone la dialettica razziale di *Le salamandre*:

Tra gli altri personaggi un negro, simbolo della rivolta che diventa rivoluzione ed infine affonda nel marasma pseudosociale, non ha scrupoli nel farsi erotizzare. Tutto questo può cambiare con una rivoluzione, dove la violenza si scatena con un effetto a boomerang tra oppresso ed oppressore.

E conclude tornando per l'ultima volta, con una *excusatio non petita*, sull'ormai annoso tema della mercificazione del sesso:

È stata scelta la difficile strada della pornografia in un paese che permette a malapena, quando si vuole parlare di sesso, un mediocre ed accettato erotismo. Per tale scelta io e miei collaboratori [...] siamo stati mossi da necessità non commerciali ma ideologiche.⁴⁰

Il film esce l'8 luglio 1978 nelle neonate sale a luci rosse⁴¹. I flani pubblicati sui quotidiani avvertono:

Quando l'Olanda oltrepassò ogni limite nacquero le "pellicole blue", le "blue movie". Oggi per la prima volta una "blue movie" [sic] varca la soglia di un cinema italiano. ATTENTO ALLA LUCE ROSSA! BLUE MOVIE è un film HARD-CORE. Se sei contro non entrare. (fig. 6)

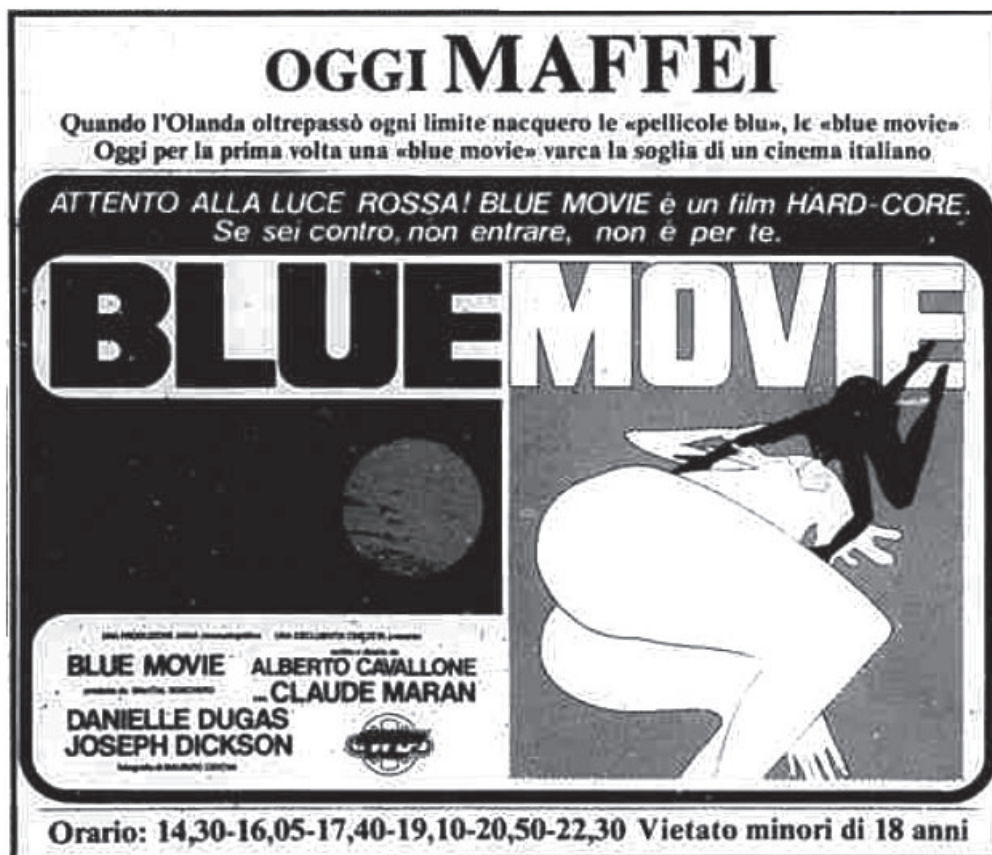
L'avvicinamento alla pornografia è una pratica diffusa nel cinema d'autore internazionale della seconda metà degli anni Settanta, dal Paul Vecchiali di *Change pas de main* (1975) al Nagisa Oshima di *L'empire des sens/Ai no korida* (*Ecco l'impero dei sensi*, 1976); mentre registi all'epoca assai noti in Italia come Fernando Arrabal e Walerian Borowczyk giocano sempre sul crinale tra allusione ed esibizione esplicita. L'*hard core* sembra, per un certo periodo, uno spazio di libertà espressiva e di sperimentazione. Anche in Italia, prima delle luci rosse, vi è una

³⁹ Curti, 2019: 257.

⁴⁰ [s.n.], 1977b: 12. Un resoconto più breve della conferenza stampa appare il 15 agosto 1977 su «Il Messaggero» con il titolo «Blue Movie» il primo super-porno italiano.

⁴¹ In genere si indica nel milanese Majestic il primo cinema a luci rosse italiano a entrare in funzione, il 15 novembre 1977. Cfr. Grattarola; Napoli, 2015: 37.

Fig. 6 - Flano apparso su «La Stampa» in occasione dell'uscita di «Blue movie» (1978) di Alberto Cavallone.



nuova ondata di sessualizzazione del cinema, di cui non sono protagonisti gli innocui epigoni della *Trilogia della vita* che indignavano Pasolini e che sono molto meno audaci, in tutti i sensi, dei suoi film. Si spingono verso l'*hard* alcuni autori della fascia media (vedi le versioni con sequenze pornografiche per l'estero di *Ingrid sulla strada* [1973] di Brunello Rondi e di *Storie di vita e malavita* [1975] di Carlo Lizzani) e registi di produzioni *low budget* che poi passeranno all'*hard tout-court*, come Aristide Massaccesi/Joe D'Amato. Intanto i grandi autori godono di una libertà iconografica che le produzioni minori in genere devono negoziare faticosamente in sede di censura. Se i film di Pasolini hanno sempre avuto problemi con la censura, lo stesso non accade a pellicole che infrangono numerosi tabù visivi come *Novecento* (1975) di Bernardo Bertolucci, *Il Casanova* di Federico Fellini (1976) e *L'ultima donna* (1976) di Marco Ferreri.

Nel caso di *Blue movie* le scene di sesso non simulato hanno un minutaggio contenuto; tagliate dalla censura (e parzialmente recuperate da un super8 nell'edizione in DVD di RaroVideo), probabilmente vengono reintegrate clandestinamente nelle proiezioni in sala, secondo una pratica diffusa all'epoca. Anche ciò può spiegare i 236 milioni di incasso, in questo caso redditi rispetto ai 33 milioni di costo dichiarati. Al centro del film vi è un fotografo interpretato da Claude Maran (Claudio Marani, un non professionista, come buona parte del cast), un erede degradato del protagonista di *Blow-Up*, disgustato dalla vita e dal suo lavoro; tra varie nefandezze, tiene prigioniera una modella nel suo appartamento. In una sorta di grottesca denuncia del consumismo, la costringe a riempire con i propri escrementi pacchetti di Marlboro e lattine di Coca-Cola, dandole in cambio cibo in scatola.

Il titolo del film allude sia all'omonimo *Blue Movie* (1968) di Andy Warhol sia a *Sweet Movie*. È soprattutto con Makavejev che dialoga ancora una volta Cavallone: sia per lo spazio concesso alla scatofilia, sia per la giustapposizione tra le sequenze più estreme e gli orrori della storia. Se Makavejev mostrava le fosse di Katyin', nel film di Cavallone compaiono filmati sui lager nazisti e la guerra d'Algeria. I riferimenti iconografici, questa volta, si spostano dal surrealismo alla Pop Art e al Nouveau Réalisme di Arman e di César.

Nel silenzio della critica, *Blue movie* è l'ultimo film con ambizioni politiche di Cavallone. Si può solo immaginare lo sconcerto che poteva creare un film così radicale e sgradevole, e lo stesso regista, nell'intervista del 1997, si dichiara sorpreso del suo relativo successo⁴². Nel nuovo decennio, dopo *Blow job – Dolce lingua* (1980), ultimo esempio di erotico surrealista sul crinale dell'*hard*, Cavallone abbraccia la pornografia vera e propria, ma questa volta senza più alibi, ideali o ideologie. E gira, sotto il colto pseudonimo di Baron Corvo, almeno tre film: *Baby sitter* (1981), *Pat, una donna particolare* (1982), *...e il terzo gode* (1982). Si tratta di porno sgradevoli, teratologici, inconsumabili, in cui da una parte compiono *performer* nani e *transgender*, e dall'altra esornative cornici metacinematografiche. L'intenzione rivoluzionaria del regista non si rivolge più contro la società, ma cerca di sabotare il genere in cui è costretto a operare per motivi alimentari. Cavallone finirà la sua carriera realizzando i filmati di docufiction per la trasmissione di RAI 3 *Chi l'ha visto*.

È problematico ricavare un senso da questa curiosa parabola; ma si constata come la voglia di fare cinema di questo regista abbia potuto realizzarsi solo quando ha affrontato direttamente i temi della sessualità, inserendosi in un'epoca di complesse trasformazioni del costume e di spostamenti dei limiti di ciò che è rappresentabile sullo schermo.

⁴² «[Era] un film che avrebbe dovuto far saltare per aria tutti quello che erano i cultori del film sexy perché era proprio contro» (Pulici; Gomasasca, 1997: 51).

**Tavola
delle sigle**

DVD: Digital Versatile Disc
RAI: Radiotelevisione Italiana
VHS: Video Home System

**Riferimenti
bibliografici**

Arpino, Giovanni

1964, *La sporca guerra. Commento parlato di Giovanni Arpino*, «Cinema Nuovo», a. XIII, n. 167, gennaio-febbraio.

A[utera], L[eonardo]

1974, *Erotismo e orrori, Belzebù e «pop»*, «Corriere della Sera», 30 novembre.

1977, *L'incubo del sesso*, «Corriere della Sera», 30 maggio.

Baroni, Maurizio

1995-1999, *Platea in piedi. Manifesti e dati statistici del cinema italiano*, Bolelli, Sasso Marconi.

Bataille, Georges

1957, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit; trad. it. *L'erotismo*, Milano, Mondadori 1969.

Bendazzi, Giannalberto

1970, «New Cinema» intervista *Alberto Cavallone*, «New Cinema», a. I, n. 9.

Bianchi, Pietro

1974, *Donna da guardare ma da non toccare*, «Il Giorno», 30 novembre.

Boarini, Vittorio (a cura di)

1974, *Erotismo Eversione Merce*, Cappelli, Bologna.

C[asiraghi], U[go]

1969, *Le salamandre*, «l'Unità» [edizione di Milano], 4 maggio.

1974, *Zelda*, «l'Unità» [edizione di Milano], 30 novembre.

Collotti, Enzo

1968, *Storia delle due Germanie 1945-1968*, Einaudi, Torino.

Cosulich, Callisto

1974, *Un tabù come gioco del Potere*, in Vittorio Boarini (a cura di), 1974.

Curti, Roberto

2017, *Negrieri, nani e naufraghi. Un ricordo di Alberto Cavallone, a vent'anni dalla scomparsa*, «Blow Up», n. 235, dicembre.

2018, *Mavericks of Italian Cinema: Eight Unorthodox Filmmakers*, Mcfarland, Jefferson (North Carolina).

2019, *Elio Petri. Indagine su una filmografia parallela*, «Blow Up», n. 259, dicembre.

Curti, Roberto; Di Rocco, Alessio

2012, *Alberto Cavallone - L'occhio e la carne*, in Saverio Giannatempo (a cura di), *Schermi (H)ardenti. Pornocinema italiano & dintorni*, Profondo Rosso, Roma 2012.

Grattarola, Franco; Napoli, Andrea

2015, *Luce rossa. La nascita e le prime fasi del cinema pornografico in Italia*, Iacobelli, Roma.

Grazzini, Giovanni

1963, *Concluso ad Este il «Premio dei colli»*, «Corriere della Sera», 2 novembre.

1970, *Rassegna cinematografica - Dal nostro inviato a Copenaghen*, «Corriere della Sera», 28 maggio.

Kezich, Tullio

1977, *Il Millefilm. Dieci anni al cinema 1967-1977*, il Formichiere, Milano.

Micciché, Lino

1980, *Cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia.

Moravia, Alberto

1971, *Le stragi le fa meglio Calley*, «L'Espresso», a. XVII, n. 48, 28 novembre; poi in *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1937-1980*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli, Bompiani, Milano 2010.

Pasolini, Pier Paolo

1969, [Appunti su "Porcile"], «Jeune cinéma», a. VI, n. 41, Ottobre; poi in *Per il cinema. Tomo secondo*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001.

1974, *Tetis*, in Vittorio Boarini (a cura di), 1974; poi in *Saggi sulla politica e la società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999.

1975, *Ho abiurato la «Trilogia della vita»*, «Corriere della Sera», 9 novembre; poi in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976; ora in *Saggi sulla politica e la società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999.

Pezzotta, Alberto

2004, *Lontano dagli occhi*, in *Controcorrente. Il cinema milanese di Eriprando Visconti, Alberto Cavallone, Cesare Canevari*, «Nocturno Dossier», a. III, n. 19, gennaio.

2017, *Il vaso di Pandora. Buone notizie di Elio Petri e la rappresentazione della sessualità nel cinema italiano degli anni Settanta*, «L'avventura», a. III, n. 2, luglio-dicembre.

P[ini], L[uciano]

1974, *Afrika*, «l'Unità», 10 gennaio.

Pirro, Ugo

2001, *Il cinema della nostra vita*, Lindau, Torino.

Pulici, Davide

2007, *Maldoror: la sceneggiatura*, in *Misteri d'Italia 2*, «Nocturno Dossier», n. 58, marzo.

2020, *WWW.GAMBALA.COM. La vita e le opere di Alberto Cavallone*, Nocturno, Pozzo d'Adda.

Pulici, Davide; Gomarasca, Manlio

1997, *Il dolce mattatoio. Incontro con Alberto Cavallone*, «Nocturno Cinema», a. II, n. 4.

Questi, Giulio

2014, *Se non ricordo male. Frammenti autobiografici raccolti da Domenico Monetti e Luca Pallanch*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

[s.n.]

1968, *C'era una bionda (con simbolismi)*, «Il Giorno», 24 maggio.

1969a, *Samperi ora torna a casa*, «Corriere d'Informazione», 27-28 marzo.

1969b, *Rassegna dei film - Le salamandre*, «Corriere della Sera», 5 maggio.

1977a, *Spell, dolce mattatoio*, «La Stampa», 2 giugno.

1977b, *Spogliandosi discutono*, «Corriere della Sera», 11 agosto.

Zolla, Elémire

1974, *Considerazioni inattuali*, in Vittorio Boarini (a cura di), 1974.

Zwang, Gérard

1967, *Le sexe de la femme*, La Jeune Parque, Paris.

