

FALSOPIANO

LIFE SIZE

1

Antonio Tentori

TINTO BRASS

IL SENSO DEI SENSI

L'autore desidera ringraziare Tinto Brass per la sua preziosa e amichevole collaborazione, e Tinta per la sua pazienza e simpatia.

Le fotografie sono di Gianfranco Salis, Angelo Samperi, Archivio Tinto Brass.

© Edizioni Falsopiano - 1998
Via Baggiolini, 3
15100 - ALESSANDRIA

Progetto grafico: Daniele D'Alto
Impaginazione e Stampa: Impressioni Grafiche S.C.S. a r.l. - Acqui Terme (AL)
Prima Edizione - Novembre 1998

INDICE

Introduzione	Il montaggio delle attrazioni	<i>pag.</i> 5
Premessa	Il filo rosso dell'eros	<i>pag.</i> 19
Intervista a Tinto Brass	Il linguaggio del desiderio	<i>pag.</i> 31
Parte I	I film	<i>pag.</i> 65
Parte II	Il cinema secondo Brass	<i>pag.</i> 119
	<i>Erotismo e pornografia</i>	119
	Autoerotica autointervista a Tinto Brass	
	<i>Censura e critica</i>	127
	Autodifesa di Tinto Brass al processo per <i>Paprika</i>	
Parte III	Universo femminile	<i>pag.</i> 133
	<i>Le attrici</i>	133
	<i>Sesso e amore</i>	139
Filmografia	Lungometraggi	<i>pag.</i> 141
	Documentari	153
	Pubblicità	153
	Teatro	153
	Le apparizioni di Tinto Brass nei suoi film	155
	Videografia	157

IL MONTAGGIO DELLE ATTRAZIONI

di Davide D'Alto

Chi conosce fino in fondo i fattori che determinano le malattie nervose, ben presto giunge alla convinzione che l'aumento di tali malattie nella nostra società dipenda dalle accresciute limitazioni sessuali.

Sigmund Freud, *La morale sessuale*

“Cosa me ne frega a me della guerra se continuo ad avere difficoltà d'orgasmo”.

Tina Aumont in *L'urlo*

Non può davvero sorprendere il malinconico *crescendo* che certa parte della critica italiana ha riservato a qualche cineasta di incerta e indecisa ispirazione. E non sorprende allo stesso modo anche il metodo, o meglio la latenza meditativa, che ha distinto la stessa critica al cospetto del prodotto imprevisto e inusuale. Quasi che all'improvviso quintali di periferica e provinciale frequentazione, un rigurgito strapaesano, abbiano fatto sentire tutti insieme la loro più che virtuale consistenza. Null'altro che timore del differente e dell'irregolare, e di fatto il solito non interrogarsi, il ricorso tranquillo alla categoria, il pensiero che non si sofferma, il giudizio di valore che dimentica il valore.

Non è questa la sede per riaprire la solita polemica, quale e quanta critica ha vissuto all'ombra delle semplificazioni moraliste, ma la morale con i suoi morsi quotidiani ha non poche responsabilità nel cerchio sempre più solido delle esclusioni. E delle rimozioni forzate. Proprio per questo non sorprende più di tanto il buco nero che caratterizza la riflessione critica sul cinema di Tinto Brass, neppure eletto a maestro del cinema dei lupanari o del B movie nostrano. E pensare che il lavoro metodico dei recuperanti ha riportato in rassegna carriere di artigiani quasi consegnate all'oblio. La tendenza al cormanismo, in barba all'originale, conscio e fiero dei suoi grandi limiti, ha rispolverato e riarmato più di un arco già da tempo al pattume. E l'anima nera del manierismo ha fatto il resto, perché nulla è più deleterio dell'innocuo che vuole essere diverso da sé. Ma Brass, il mezzano, è restato un'isola critica infelice, un approdo precario, lagunare. E se non altro, per le sue indiscutibili capacità tecniche, avrebbe meritato almeno di non retrocedere nel limbo dell'anomia critica, un destino che da noi non si riserva nemmeno al peggior dei bombardieri (cromatici) americani.

Ma il fine più autentico della critica è comprendere ciò che merita di essere compreso, tenendo in conto l'ambivalenza che lo stesso termine inevitabilmente ci comunica. Per cui, primo passaggio,

è necessario comprendere e perché.

Brass rappresenta in qualche modo un'insidiosa anomalia. E oltre ogni esagerazione d'artista, ha subito un'operazione di disinnesco culturale non di poco conto, considerato il suo ascendente sul pubblico. Il suo primo errore è quello di raccontare da oltre tre decenni vicende profondamente sessuate, che consegnano agli istinti un ruolo preminente all'interno del meccanismo narrativo. E non è una considerazione da poco. Ma l'attenzione ossessiva per la vita di coppia, tutti i film di Brass ruotano attorno al rapporto fra uomo e donna, l'analisi delle risultanze della stessa convivenza fra due esseri così diversi fra loro, è sommariamente percepita proprio in questa luce, come una inutile mania ossessiva e non come una delle tante, possibili vie di indagine dei comportamenti umani. Animali perché umani, suggerisce il regista. Troppo animali, o meglio oltre ogni rassicurante categoria, sancisce chi deve con questa indagine confrontarsi. Questo procedere creativo rivela altre modalità non facili da metabolizzare. Di fatto esso sottende una decisa separazione fra erotismo e Storia, o meglio intende proporre la storia erotica dell'uomo come soggetto privilegiato del fare cinema. Ma non solo storia erotica: la vita è concepita in senso più ampio come istinto e rivolta, un luogo di conflitto anche e soprattutto economico, dove aggregazione e disgregazione sociale subiscono l'influsso degli istinti ben oltre le solite raffigurazioni conformiste. In questo senso, Brass ci immerge in un'altra e diversa scena, considerata marginale (dalla critica) rispetto alle analisi politiche degli anni sessanta-settanta e troppo distante dalla bassa commedia erotica che ha cresciuto più di una generazione di italiani. L'ironia e l'imprevedibilità non sono benvenute: sfuggire alle etichette è il modo migliore per essere scioccamente catalogato.

Ma i conti non tornano, perché almeno lo stile, il linguaggio, non sono considerati di solito un'opinione. E che il regista veneziano posseda una cifra stilistica e linguistica inconfondibile è fuor di dubbio. Basterebbe questo per autorizzare una seria ricognizione critica, che non potrebbe fare a meno di evidenziare l'inclinazione per la *contaminatio* (con il fumetto, la soap opera, il fotoromanzo), il ruolo preminente riservato al montaggio e alla scenografia, e una progressione artistica (da *Chi lavora è perduto* fino a *Monella*) capace di attraversare senza scossoni *nouvelle vague* e telefilm. Ma oltre le stesse sottolineature dell'autore, laddove rivendica il giusto ruolo del significante, considerato nella sua autonomia di monade espressiva, non c'è linguaggio artistico che non riveli un'idea del mondo e non sottintenda una personale visione delle cose. Ed è probabilmente questa a non piacere, a non risultare attraente. O forse a contenere in sé elementi di facile fraintendimento, specie per chi ha fatto del procedere per esclusione un metodo quasi unico di lavoro: ovvero cosa sono (o meglio non sono) i film di Brass, una volta confrontati con le facili griglie dei generi e con le loro funebri caselline da riempire. Il coraggio di essere uguale a se stesso contrasta con questa proficua e metodica opera di cesello. E così si fanno strada ipotesi e facilitazioni più o meno oziose, come l'urgenza di definire due opposti periodi nella carriera del regista, prima e dopo il successo commerciale di film come *La chiave* e *Miranda*. O prima e dopo l'angoscia claustrofobica di *Salon Kitty*. O ancora prima e dopo il primo nudo integrale maschile, via di questo passo verso il più inutile dei detour critici. Ed ecco che si fa strada il peccato originale: gli oltre venti titoli della filmografia brassiana occupano una sconveniente terra di nessuno, sospesa fra amoralità ed invettiva, fra soffice e duro, fra talento e astuzia della ragione. In altre parole contengono un solido nonnulla, o almeno qualcosa che non può essere interpretato avendo come unica guida il pregiudizio. Spesso vicini all'accusa infamante di essere pornografici (!) e non lontano dai territori dell'apparente inconsistenza contenutistica, sfuggono ad ogni imperativo estetico o, più probabilmente, di questo imperativo si fanno beffe. Fra tutte, è comunque l'accusa di far parte del grande carrozzone hard quella più inconsistente e stupida. Non solo perché *Action* è pur sempre un film di Brass. Anche perché non è difficile rintracciarvi in controluce la solita disputa da club per bene sul tanto indagato sesso degli angeli, ossia la distinzione manichea fra eros e porno, tra lecito e illecito, fra film d'autore e risposta orga-

smica da *one hand book*. E proprio questa volontà di non appartenenza ha provocato non pochi problemi all'autore di *Paprika*, che, in fondo, è il primo sostenitore della categoria unica di giudizio estetico.

E' giusto, a questo punto, aprire una parentesi: non è difficile dimostrare (e lo stesso compito non sarà meno arduo per chi legge), che ogni manifestazione della sessualità umana scritta o filmata ha sul lettore e sullo spettatore lo stesso, matematico effetto: lo stimolo sessuale. E' quindi abbastanza agevole, a meno di imprevisi deragliamenti morali, comprendere che la categoria unica di giudizio si afferma senza curarsi più di tanto di sostantivi quali oscenità, erotismo o pornografia. Ogni distinzione è francamente arbitraria e non può certo poggiarsi su presunte differenze di tipo estetico o estetico. Anche il *Paradiso* dantesco può essere fonte di un profondo sconvolgimento dei sensi. Una prova d'arte pornografica (ma è pornografica, per esempio, la sequenza dei *Modi* di Giulio Romano, citata da Brass nella *Chiave...*), elegge la componente sessuale a soggetto (non a oggetto) esclusivo del pensiero creativo. Ma questo stesso procedimento, probabilmente ignoto qualche secolo fa nel suo ricorrere alla premeditazione, cioè la necessità di isolare il rapporto sessuale dal resto delle occupazioni umane, non può essere considerato come un fulmine a ciel sereno. E', più facilmente, la spia di una palese mancanza di sintonia, un passaggio sociale del tutto obbligato. Infatti "se il romanzo è al tempo stesso dimostrazione e conseguenza dei bisogni creati da un'accresciuta intimità dell'esperienza, allora la pornografia rappresenta una sorta di esasperata parodia della stessa situazione"¹.

Una parodia quindi, un genere tra i generi, un omologo della farsa senza la risata come atto catartico conclusivo (e chi scrive non osa proporre l'orgasmo come possibile sostituto del riso...). Ma non solo questo: "tra le principali tendenze del processo di trasformazione del mondo occidentale, urbano, capitalista, industriale e borghese, vi fu una pressione in costante aumento rivolta a separare la sessualità *dal resto della vita*"², (il corsivo è nostro). La pornografia è figlia illegittima di questa artificiosa separazione, che non ha del tutto terminato di esercitare la sua influenza repressiva e moralizzatrice.

E' pure evidente che il cinema di Brass non c'entra molto con questo poco auspicabile *divide et impera*. Ma una tale affermazione non può restare senza ulteriori e doverosi riscontri. E il cinema ha fornito nuovo materiale per continuare la nostra analisi sperando in un buon risultato. Se è pornografico, almeno per chi opera ancora le solite distinzioni, tutto ciò che enfatizza le attività umane legate al sesso e alle interazioni fra gli organi, è chiaro che a farne le spese è l'emotività legata al sentimento e al dialogo amoroso. Il sesso senza amore sarebbe moralisticamente pornografico. E, in qualche modo, merce pseudo-artistica per esseri inferiori. Ma, a rigore di logica, qualunque opera di astrazione, qualsiasi enfasi su un particolare momento della vita di coppia (e non solo) corrisponde allo stesso, medesimo bisogno, quello di separarlo senza pensarci più di tanto *dal resto della vita*. Solo un arbitrio d'autore può arrivare a considerare il coito come un momento senza alcun valore conoscitivo. O peggio ancora può assegnare al corteggiamento o alla dichiarazione d'amore un ruolo *superiore* rispetto all'atto istintivo che ne è necessario completamente. Con o senza sentimento, simulato o non simulato in un'opera d'arte, il piacere è pur sempre una percezione del sè e della realtà, una variazione qualitativa della vita preparata e vissuta con umana partecipazione. E quindi, per definizione, indissolubilmente legato ai rapporti di forza interpersonali, che da sempre rappresentano il fulcro d'ogni interpretazione artistica della realtà. Ma è un dato di fatto che l'ellissi e la reticenza non vanno certo ad incrinare il magico momento della corsa degli innamorati fra le margherite. Né il loro guardarsi affamato negli occhi. La metafora e la deviazione narrativa si applicano soprattutto alla camera da letto, il luogo buio della perversione potenziale, della pulsione occulta. Senza dubbio per evitare ogni salutare confronto e ogni possibile forma di pubblicità alla gioia personale: "si è così instaurata una spirale perversa che domina la nostra sessualità da quasi due millenni: ci accoppiamo in segreto perché abbiamo paura di essere scoperti in pratiche che deviano dalla

teoria da noi stessi ribadita in pubblico, teoria che continuiamo d'altra parte a ripetere affinché anche gli altri si accoppino in segreto e non ci forniscano la possibilità di raffrontare la loro vita sessuale con la nostra. Se il nostro amplesso non fosse tenuto celato ad ogni costo, già da tempo si sarebbe scoperto che tutti fanno le stesse cose: che la devianza della nostra vita sessuale individuale rappresenta né più né meno la misura della nostra individualità e che l'idea di una sessualità all'insegna della norma standardizzata è altrettanto poco auspicabile di un'umanità senza individualità"³.

All'estremo, il ragionamento ci conduce ad una conclusione sola, inevitabile: qualsiasi accento esclusivo posto su uno dei tanti risvolti della vita amorosa e sessuale comporta lo stesso "pornografico" punto di vista. Semplificando, potremmo dire che esistono due opposti modi di guardare al rapporto fra i sessi e definibili provocatoriamente "pornografici". Una prima ipotesi "massimalista", che eleva il puro momento fisiologico a contenuto fondamentale, e una seconda opzione "minimalista", con l'autore pronto a pedinare da vicino tutti i momenti della vita a due con certissima sollecitudine (ma sempre lesto a fermare la sua indagine prima del boudoir). Il cinema di Tinto Brass, come pure quello di Oshima, di Borowczyk o di una parte del New American Cinema, tanto per fare qualche nome, non c'entra nulla con questa selettiva premeditazione dello sguardo. Si pone, anzi, come il presupposto per una visione totale, una scelta estetica che per fortuna ha già avuto importanti precedenti nella storia del cinema.

E' chiaro che un modo di operare "minimalista" *sottintende* un'attenzione esasperata per le schermaglie d'amore, una riproduzione quasi fisiologica dei momenti pregenitali più intimi, quasi una scissione fra il desiderio, che pure è visibile, e la voglia concreta di appagarlo. E' come fare l'amore con lo sguardo e senza pause, memori della lezione romantica, proprio come accade, a proporzioni invertite, tra le lenzuola del massimalismo pornografico. Il risultato è la visione indefinita dei problemi personali legati alla sfera sessuale. Quello che ci viene presentato è un orizzonte per forza generico. I nodi nevralgici (e più intimi) della vita di relazione, sono più delle volte *sottintesi*. E sottintendere vuol dire, almeno potenzialmente, essere ambivalenti. E' la stessa dinamica di un film noir, e presuppone una ricostruzione. Ma nello specifico, a livello narrativo, ha quasi sempre la meglio una sostituzione fra l'effetto (il conflitto esplicitato sul piano sociale e non sessuale), e la causa (il problema reale, legato al vissuto pulsionale). E' l'identica modalità utilizzata (e questo non può non fare riflettere) per raccontare nel cinema spettacolare gli effetti della malattia di mente: di solito il rapporto interpersonale non è mai problematico e l'unico indicatore di insanità è dato dalla turbativa che chi è malato arreca alla vita produttiva di chi lo circonda.

Il termine "pornografico" assume a questo punto il nuovo valore di incompleto: definita cioè la poetica di un autore, al di là delle differenze di ordine estetico, ed identificata la sua inclinazione a raffigurare storie *esclusivamente* legate all'orizzonte di coppia, o in senso più ampio all'interazione fra tutti i sessi possibili, è "pornografico" tutto ciò che necessita di un completamento per essere ed apparire in tutto e per tutto artisticamente credibile. E' una bella formula. Ed è forse il cinema di Rohmer l'esempio minimalista più attendibile. Ma non è certamente l'unico: anche il recente *The Truman Show* ci restituisce paradossalmente lo stesso scenario. L'unica cosa che gli spettatori non possono vedere sono le parentesi dedicate in ogni senso ai bisogni fisiologici. E non perché non siano in qualche modo spettacolari. O inutili dal punto di vista narrativo. Al contrario. Un'incursione notturna (ma anche diurna, perché no) nella camera da letto del protagonista ci avrebbe più di ogni altra cosa svelato la trappola di cartapesta tesa attorno al personaggio interpretato da Jim Carrey. Ci avrebbe probabilmente mostrato una vita sessuale di coppia inesistente e senza spessore, comunque una modalità di relazione contraffatta dal fine commerciale di tutta l'operazione. Avrebbe procurato spot di profilattici e di afrodisiaci all'emittente televisiva. Sarebbe stata un buon investimento. E altri importanti guadagni avrebbe senz'altro garantito la toilette. E invece la rimozione ci dimostra solo, come se ce ne fosse bisogno, che anche una scelta così totalizzante di ripresa è solo un inganno e una

illusoria dimostrazione di forza. Non mostrare significa poter decidere di farlo. O non farlo per altri e diversi motivi. In ogni caso una bella prova di pornografia minimalista⁴.

Ma così lavora l'occhio digitale della televisione. E non solo nel film miliardario di Peter Weir. Anche le sorprese e gli strani amori sui nostri schermi, in prima serata, seguono lo stesso moto perpetuo di causa e di affetto. Si tratta della medesima voglia di minimale. E' l'emozione, in questo caso, il dato della realtà riprodotto in vitro, quasi a valutarne l'effetto sul pubblico, come nelle segrete cose naziste di *Salon Kitty*. E la logica seguita è una logica climatica, orgasmica: l'incontro, la riappacificazione, la vincita clamorosa identificano un culmine del piacere. E in qualche caso, specie quando si parla di innamorati, lo stesso tornare insieme dopo tanto o poco tempo tradisce i contorni di un coito (co-ire, andare insieme) simbolico e rinnovato. E' la riproposizione, su altri e forse meno nobili piani, del determinismo pornografico, è il soddisfacimento immediato per una società che ha eletto l'isolamento e la competizione a primi punti di riferimento. Le nevrosi, l'aggressività, il trionfo su tutti i fronti affettivi del narcisismo secondario, si scoprono esorcizzati nel cortile televisivo dei buoni sentimenti. Si consola l'anima, così come ogni parte del corpo, nella religione degli oggetti parziali, può essere sistematicamente consolata. Ma c'è del nuovo sotto sale: proprio di questi giorni è la notizia del lancio di un nuovo programma televisivo. La tesi è la seguente: un concorrente ha problemi di relazione affettiva, amorosa o professionale. Un conduttore, attraverso un auricolare, gli consentirà con i suoi consigli di superare tutti i problemi in diretta. Considerate le finalità didattiche di questo *Truman Show* casereccio, non vediamo l'ora di ascoltare consigli e rimedi sulla frigidità, l'impotenza, la schizofrenia e la sindrome da rigetto nel trapianto sperimentale del lobo e del cervello intero. Caldeggiamo una ricostruzione in studio del diluvio universale, con tanto di animali scabrosi e con un unico sopravvissuto: il monoscopio alla pagina 666 del televideo.

Ora torniamo, per concludere, al minimalismo pornografico nel cinema. Il rapporto sessuale è considerato in questi casi come un "a parte". Ma cosa penseremmo se i personaggi di una storia minimalista iniziassero improvvisamente ad amareggiare, concedendosi a pratiche degne di un bordello? Forse non sarebbe un gran male. Forse in questo modo chi guarda scoprirebbe che gran parte dei loro conflitti personali, delle loro esauste strategie amorose, non sono altro che piccoli segnali che giungono attutiti dal sottoscala popolato dagli Organi e dagli Umori. E che le loro inadeguatezze umane, le loro fantasie, più in generale le loro abitudini (che sono le nostre), sono strettamente legate alla loro sempre invisibile sessualità. Inutile rimarcare quale effetto positivo potrebbe avere sullo spettatore assistere ad uno spettacolo non pornografico (cioè completo). Qualche feticcio andrebbe probabilmente in frantumi. E qualche tabù privo di senso, che anche il cinema di Brass ha certo contribuito a ridimensionare, cambierebbe una volta per tutte il suo nome.

Oltre ogni peccato, Brass si presenta quindi come il regista della grande negazione. I suoi film ci dicono, in maniera chiara, che più che filosofeggiare sul reale è necessario reagire. Il suo è un invito all'inadempienza, prima di tutto contro una società moderna (o post moderna) sempre più siliconata e prevedibile. Sono, quelli nostri, i giorni del grande inganno, che investe in prima battuta la vita di relazione: "la divisione della vita fra lavoro senza gioia e gioia senza lavoro, cela in sé il germe di ulteriori disturbi. Infatti il tentativo di ottenere nel tempo libero quella soddisfazione che non possiamo trovare nel lavoro corrisponde non al modello dell'amore, ma a quello della prostituzione. Coloro che sono cresciuti nella morale consumistica della società tardo-borghese non troveranno nella prostituzione nulla da biasimare. Cosa resta loro quando hanno scoperto e respinto l'inaffidabilità dell'amore romantico? Soltanto l'aspetto consumistico della vita sessuale"⁵.

Prostituzione è un termine da considerare qui in un senso molto ampio: è la neutralizzazione di ogni movente positivo, la sostituzione di quelle spinte autentiche e disinteressate che sono, o dovrebbero essere, alla base di un rapporto affettivo (e sessuale) non falsificato. E in qualche modo alla pari,

cosa che, come vedremo, appare del tutto impossibile al nostro autore. Ma queste autentiche affinità, sono vittime sacrificali delle nostre censure, sepolte dalla terribile quotidianità del lavoro senza gioia e della morale della camera buia e chiusa a chiave. La morale, che per Brass ha, non dimentichiamolo, qualcosa in comune con la logica⁶. E anche con la civiltà e il progresso, che al pari di Freud vengono considerati sicuri prodotti della rimozione sessuale. E molti dei personaggi brassiani, quelli più gioiosi, reagiscono alla crescente incapacità di dare e di ricevere amore e si oppongono, a modo loro, al prezzo sempre più alto da pagare nel nome di questo falso progredire. In questo senso, *Salon Kitty* è abbastanza esplicito. Più è intensa la rimozione (e la repressione) della sessualità e più è ostinata e cieca la ricerca del potere fine a se stesso. La procreazione e il sentimento dell'altro, il dialogo in ogni sua forma, lasciano il campo ad altre innaturali deviazioni: la stirpe, l'erede maschio (*Caligola*) o l'uso del sesso per fini politici e di consenso (ancora *Salon Kitty*).

In questa negazione, in questo meditato rifiuto, c'è gran parte della poetica di colui che è stato più volte considerato come un maestro del facile erotismo al cinema. Ma i presupposti, come si vede, non sono sicuramente chiacchiere peccaminose da alcova. Al contrario, anche la reazione allo stato delle cose è ancora più apertamente "culturale". Una volta compreso il legame repressivo che unisce sesso e civiltà, Brass ha trasferito la riflessione sul piano degli istinti e della rivendicazione. Con un passaggio degno del libertinismo italiano, con il quale il regista condivide lo spirito polemico anticristiano⁷ e il gusto per la provocazione, egli ha identificato nella creatività sessuale l'unico vero antidoto alla morte delle emozioni. E' la sensazione l'unica verità empirica, che si esprime con il corpo e con il primato dell'azione sull'intelletto. Questa rivolta anarchica ha ribaltato sul piano ideale il conflitto fra uomo e società, fra produzione e bisogni interiori. Le immobili e opache gerarchie del potere sono in discussione dalle fondamenta. Tutto è in discussione. La bugia sociale del profitto e tutte le sue emanazioni sono confrontate con l'antitetico primato del godimento fine a se stesso, quello che Brass chiama divertito "sesso ricreativo". A prima vista parrebbe sottoscritto e riconfermato il grande errore di Wilhelm Reich (e non solo suo): la società e i rapporti sociali possono essere mutati per mezzo dell'emancipazione sessuale, ancora prima che sia in sostanza modificato quell'Ordine che ha reso possibile una simile contraddizione: "una convinzione senz'altro errata: infatti ogni individuo - indipendentemente dalla predisposizione sessuale con cui è nato - cresce all'interno e insieme ad una società già esistente da cui è irrevocabilmente segnato. E' fuor di dubbio che anch'egli a sua volta impronta di sé la società stessa e che l'attività sessuale svolge un ruolo non indifferente in quest'ambito. Tuttavia, il suo sviluppo sessuale può aver luogo soltanto all'interno dei limiti posti alla sua comprensione di questa società e delle sue possibilità di modificarsi. Come ogni altra libertà, anche quella sessuale si basa sulla consapevolezza dei suoi limiti"⁸.

Niente paura, non è il momento delle illusioni. Si tratta solo di una intelligente variazione sul tema. La filmografia di Brass non ci consegna titoli profetici dove rintracciare i contorni di una strada maestra da seguire. Inutile aggiungere che il regista non pensa che i rapporti sociali possano essere mutati *solo* con il sesso libero. Egli ritiene, più realisticamente, che l'emancipazione sessuale possa concorrere ad evidenziare l'inattualità dei rapporti di forza sui quali si fondano i nostri grandi universali⁹. E non è l'illusorio affrancamento dalle frustrazioni, ottenuto attraverso il messaggio, a coinvolgerlo più di tanto. Al limite è ipotizzabile, come vedremo, una società *parallela* con ideali e moventi *paralleli*; ma anche in questo caso sarà solo uno sguardo disincantato su un altro palcoscenico, un rifugiarsi non consolatorio nell'utopia. Pure il sesso ricreativo non ha nulla a che vedere con il messaggio, inteso in senso tradizionale (al massimo è un buon consiglio). E' solo la superficie riflettente, la rivolta resa completamente visibile. E' il miglior passatempo possibile in attesa della rivoluzione. E se il sesso non può cambiare la realtà, la realtà potrebbe comunque essere sessualmente organizzata. Non si tratta di "massimalismo pornografico", di sesso che cannibalizza il reale, ma solo di realtà erotica in grado di *comprendere* finalmente la genitalità¹⁰. Un sistema sociale orga-

nizzato secondo altri, rinnovati criteri. Il primo protagonista di questa cosa dell'altro mondo, non può che essere la femmina, l'agente riproduttivo per natura e per definizione. E comunque già da molti anni, almeno dal lontano 1964 di *La mia signora*, Brass aveva chiarito con sufficiente puntualità quale sarebbe stato il primo e più importante obbiettivo delle sue scorribande cinematografiche. Ritorniamo indietro di qualche passo, e riportiamo per un attimo alla memoria le parole di Borneman: "cosa resta loro quando hanno scoperto e respinto l'inaffidabilità dell'amore romantico?" Quel "loro" è senz'altro rivolto agli acquirenti abituali, gli uomini. Sono loro i delusi, almeno in teoria, della grande mascherata dell'amore romantico. Alla merce solo e soltanto il solito sguardo. E' da questo sguardo, più intenso e appassionato, che scaturisce la prima e più autentica denuncia dell'autore di *Salon Kitty* : probabilmente le prime vittime, le deluse sono proprio "loro", le donne, sottoposte al marchingegno patriarcale, costrette a sublimare il loro desiderio, degradate ad oggetto di baratto e di scambio. In *La mia signora*, la protagonista si "innamora" oltre misura (non si conosce il metro di paragone) di un canarino. Inutile sottolineare la trasparente metafora. Meglio dire che la metafora ha l'effetto di mandare il di lei marito in una altrettanto simbolica sala d'aspetto affettiva. Il maschio si libera appena possibile del volatile rivale. La femmina ne acquista/conquista di altri. Il maschio si libera della femmina. Il cerchio (pardon la gabbia), si chiude. A suo modo, declinato al maschile, è un lieto fine. Un happy end di trentaquattro anni fa, forse valido ancora oggi.

E se oggi alla ferocia programmata de *L'uccellino* aggiungiamo lo sciocco materialismo de *L'automobile* il quadro è completo. Il maschio è un animale spudorato da congiura, non capace di separare sentimento e alienazione, produttore lui stesso, perché padrone, di meccanismi che non è in grado di controllare fino in fondo.

E la grande ansia di negazione di Brass colpisce prima di tutto i soliti stereotipi creati ad uso e consumo della società degli uomini. Il primo mito ad essere messo in discussione è il magico accordo fra amore e passione, non di rado, in letteratura, legato indissolubilmente alla morte ed al suicidio. Per Brass, l'amore e il sesso non sono organismi indipendenti disgiunti dalla creatività e dall'individualità di chi li vive. Ogni attrazione sentimentale e fisica non può e non deve essere considerata come un prodotto estraneo all'oggetto del desiderio. Il maschio e la femmina sono gli speculari soggetti della pulsione e sono il tutto: per questo, la passionalità e il coinvolgimento non possono e non devono assumere i contorni di un feticcio che conquista e domina chi li sperimenta. Quello di Brass è un erotismo dei fatti, che non si identifica in alcuna religione negativa delle passioni. Le uniche, inevitabili concessioni al binomio amore-morte, riguardano le vicende, come *Salon Kitty*, legate alle variabili ideologiche e politiche. Ma le motivazioni alla base di questa scelta, facili da comprendere, non meritano ulteriori approfondimenti. In ogni caso, la passionalità è una frontiera descritta e considerata al femminile: gli esempi sarebbero davvero numerosi. Uno per tutti, *Miranda*. Il personaggio interpretato da Serena Grandi non ricalca solamente le orme della commedia goldoniana. L'ambientazione padana non può non rimandare alle ossessioni passionali del cinema pre-neorealista. Il denominatore passionale è ribaltato (solo grazie alla protagonista femminile) in gioia e indipendenza, è il rifiuto della subordinazione e del conformismo.

La stessa sorte è riservata anche alle ancelle dell'attrazione sessuale patinata, alla *Nove settima - ne e mezzo*: la fantasia sessuale e la percezione/descrizione del corpo. Brass annulla, senza considerarlo, il concetto stesso di trasgressione, uno dei pilastri della commedia erotica hollywoodiana. Del resto trasgredire significa interiorizzare e replicare un codice di riferimento, cosa che il regista, da vero amorale (in senso filosofico), certamente non auspica. Il limite non si pone e la normalità non esiste. Nessuna bibbia della sessualità umana può insegnare o riassumere le emozioni: dai numerosi *pissing* al *piqueur* di *La chiave* fino ai tanti uomini che guardano, i personaggi brassiani illustrano abitudini sessuali che li spingono a cercare il soddisfacimento più che a essere "cercati" dal piacere standardizzato. E, ciò che è più importante, senza alcuna volontà di stupire o di provocare con le loro

azioni. Infatti la caratterizzazione erotica di queste fantasie segue felicemente la diegesi. Come nel caso della sosta in auto di *Capriccio* o nella significativa sequenza della giovane Anna Ammirati sotto la pioggia in *Monella*. La conseguenza più diretta è il non allineamento dei corpi alla solita omologazione del cinema di consumo. Soggetto-oggetto del desiderio sessuale e amoroso, il corpo è vissuto e inteso da Brass nella sua potenziale varietà, senza dimenticare o censurare la sua costituzionale imperfezione. Lo stesso accento sui bisogni fisiologici non fa altro che riconsegnarlo al regno del reale. E non mancano, è evidente, le intrusioni realiste: l'illuminazione violenta in *La chiave* svela senza pudore le imperfezioni femminili della bella prima attrice, un altro mito intoccabile. Proprio per questa sua terrena capacità di sedurre, Stefania Sandrelli appare ancora più coinvolgente di qualsiasi Barbie bella e d'annata. Il piacere, inoltre, non è prerogativa della sola età giovanile (anche qui gli esempi si sprecano); e non è soltanto riservato al paradiso dei "normali": I nani e i deformi entrano di diritto nel regno superiore dell'eros¹¹, e non mancano i dovuti riferimenti alle barriere razziali, da *Nerosubianco*, che ricorda *Senza pietà* di Alberto Lattuada, alla bella ragazza di colore ritratta in *L'uomo che guarda*.

Dagli stereotipi di consumo ai loro referenti culturali, che partecipano profondamente alla loro affermazione. Fin dai primi film, Brass ha analizzato con coerenza il nesso, proprio dei nostri tempi, fra sesso e produzione. E quello, non meno importante e decisivo, fra repressione e permissività. Già *Action* ci proponeva un quesito di non facile soluzione: perché si eccita l'individuo con tutta la gamma variopinta offerta dalla pornografia per poi punirlo (o internarlo in un manicomio) soltanto perché è diverso (nel senso più generale) o è libero sessualmente? Il discorso pare oggi almeno in parte superato e Brass dimostra di esserne conscio: è tramontato il conformismo involontario tipico dello sviluppo industriale fino al grande boom, un processo sociale che aveva elevato a sistema il doppio legame esistenziale fra la disciplina di fabbrica e la libertà colpevole. Fino a qualche tempo fa, era ancora necessario contrapporre ai valori famigliari e lavorativi di onestà e di rettitudine, una cultura della colpa e del peccato, quasi ad operare una sorta di controllo a distanza delle nuove esigenze create dal crescente tempo libero. Oggi il peccato non è più la forma migliore di controllo sociale: è la libertà assoluta (solo un'illusione) il nuovo metodo di gestione dei rapporti collettivi. L'acquisto e il consumo sistematico (anche fisico) di ogni bizzaria sessuale, allontana ogni preoccupazione di tipo economico e politico. Come accade in *Snack Bar Budapest*, tutto si risolve nel primato epifanico di un nuovo essere onnipotente e non pensante (non a caso si tratta di un ragazzo, di un giovane maschio).

Brass disattende questa nuova, doppia morale e non si identifica in questo paradiso dalle pareti un pò funeree: egli eleva la donna ad elemento reattivo e a indicatore del malessere sociale. Che è presente, nonostante tutto, tra le pieghe tranquillizzanti della nuova libertà obbligatoria. La femmina è la spia di un disagio sociale ancora insuperato, perché è stato lo strumento per la realizzazione di questo poco originale sistema di valori. E ha dovuto sottostare alle imposizioni economiche del maschio, che ora deve fare i conti con la sua sempre più simbolica superiorità.

La crisi del ruolo maschile è ancora più evidente, almeno quando si confronta con il reagente delle rivendicazioni femminili. E Brass ha in questo senso le idee molto chiare. La donna è stata a lungo considerata una merce. E il maschio, riafferma Brass, ha sancito questo stato delle cose. Dal Concho di *Yankee a Miranda*, i suoi film sono frequentati assiduamente da figure di uomini più o meno prevaricanti. E sono molte le storie d'amore e di sesso di Brass che lasciano intravedere il binomio maschilista e patriarcale per eccellenza: è il conflitto fra la donna puttana e la donna moglie. E' un modo di vivere e di pensare che duplica, con altri mezzi, la scissione ellenica fra la donna riproduttrice e il ragazzino oggetto d'amore. Fra i suoi temi *Paprika* ha proprio la contrapposizione, vissuta dalla protagonista, fra la scelta onesta (il matrimonio e la dipendenza) e la prostituzione (la colpa e l'indipendenza). Di fatto, si documenta un episodio di completo possesso della forza-lavoro fem-

minile, che in questo caso si ritrova sfruttata due volte (dallo Stato e dal suo protettore), senza alcun riguardo per la sua pur esistente interiorità. Ma anche *Monella* non fa che riproporre, a carte coperte, lo stesso contenuto: Masetto decide razionalmente di “rispettare” Lola, la sua fidanzata, ma si accompagna senza problemi con la solita nave scuola di città. L’intraprendenza di Paprika si ritrova, cambiata di segno, nella rivolta della piccola Lolita. E anche se in *Monella* la donna non è esplicitamente un bene in vendita, è di sicuro qualcosa che può essere acquistato nell’immaginazione del suo futuro marito.

Miranda non subisce una sorte diversa: tutti gli uomini che la circondano tentano di comperarla, solo per piegare la sua libertà matriarcale in una più ragionevole scelta di vita, il matrimonio. “E’ bello amare un uomo” afferma l’amica della locandiera di Brass, che, divertita, non esita a replicare “alla volta?”.

Infatti sono proprio il matrimonio e la fedeltà le colonne sulle quali si poggia l’edificio patriarcale. Il consiglio è sposarsi ed essere fedeli, anche per garantire la paternità, con la certezza già consolidata del diverso trattamento riservato ai due sessi. E con le esagerazioni del caso (è adultero chi tratta la moglie con troppo ardore, ricorda Seneca...). L’amore diventa così necessario al piacere, almeno per la donna. L’idea matriarcale di amore come compimento del volere divino si sdoppia in ragione e istinto con tutte le conseguenze del caso. Ma il cinema di Brass ci presenta personaggi femminili che hanno ben presente la loro situazione. Hanno istintivamente compreso che lo sviluppo stesso del patriarcato è legato alla mortificazione della loro carne: l’istinto materno e la procreazione, con la fedeltà, sono solo felici sublimazioni della libido femminile. Anche per questo la ragazza de *L’urlo* fugge dalla “prigione modello” del matrimonio e della paternità a tutti i costi. La donna brassiana è anche cosciente della sua superiorità fisiologica, non crede più alla favola storico-religiosa della costola di Adamo. La sua potenzialità orgasmica, in pratica senza limiti¹², la predispone ad essere temuta e per questo subordinata ai tempi e ai desideri maschili. Per Brass, l’uomo ha disaffezionato la donna al sesso, soprattutto con l’imposizione secolare di formule davvero incredibili come la fedeltà “per natura”¹³. L’alternativa, culturalmente più che giustificata, è rappresentata dalla donna protagonista dell’episodio *L’uccellino*: vivere secondo la propria natura matriarcale (i molti partners), in attesa della possibile punizione maschile, sempre più improbabile. Sono lontani i tempi della reclusione per adulterio (ma non troppo, si parla di 1968), e il tradimento può diventare un gioco sistematico e gratificante, una scelta che accomuna un po’ tutte le eroine di Brass. Tradire è spesso un modo per risvegliare gli istinti sopiti dal matrimonio¹⁴, in ogni caso si tratta di una prova necessaria di affrancamento dalla figura maschile.

La monogamia non si addice alla natura femminile, e ancora meno è una forma di contratto sociale facilmente adattabile alle donne brassiane. La coscienza che il patriarcato è fondato soltanto su basi economiche (e non biologiche), apre come è logico, nuove e meno scontate prospettive. Lo stesso regista, si confronta con queste conclusioni usando enfasi e metodi espressivi diversi, in particolare oscillando fra una volontà propositiva e un desiderio profondo di confronto. La distinzione, utile per comprendere meglio il mondo poetico di Brass, riguarda le pellicole più da vicino legate alla realtà sessuale femminile e di coppia (*Paprika*, *Fermoposta*, *Miranda*, *La chiave*, *Capriccio*, *Così fan tutte*), e i film più decisamente fondati sullo scontro-confronto tra la realtà sociale e l’utopia erotica (*L’urlo*, *Action*, *Nerosubianco*, *Salon Kitty*, *La vacanza*, *Snack Bar Budapest*).

La modalità che definiamo propositiva (e in qualche modo positiva), comporta un’analisi della realtà condotta secondo il registro utopico. E’ utile, per semplificare, citare un saggio di Steven Marcus, *The Other Victorians*, scritto nel 1966 e tradotto nella nostra lingua solo nel 1980. L’autore americano, a proposito del continuo proliferare di opere e di discussioni attorno alla pornografia, parla intelligentemente di *pornotopia*, ossia fantasia utopica di tipo pornografico. L’universo hard non sarebbe altro che una ricostruzione ipotetica e del tutto arbitraria di un nuovo mondo irreale,

dominato dalla rimozione di ogni caratteristica esistenziale non accessoria alla favola pornografica. La dimensione brassiana, seppure lontana da ogni pretesa massimalista, che risulterebbe, come già ampiamente dimostrato, solo un ennesima concessione all'incredibile, rivela un'identica opera di utopistica decostruzione del reale. Il presente patriarcale (negativo), e la sua caricatura pornografica si riscoprono trasfigurati grazie al realismo erotopico del regista. La realtà è sempre genitalizzata, cambia la sostanza. Il teorema hard, che vede maschio e femmina uniti in un impossibile e improbabile simmetria (l'orgasmo simmetrico), viene smentito per lasciare il posto ad altre e non meno utopiche verità. La donna, per esempio, non è più un animale sessualmente insaziabile perché confrontata al suo contraltare maschile: è insaziabile perché questa è la sua natura, di ordine fisiologico e umano. La puttana non è più soltanto una comoda proiezione della fantasia virile: è una scelta, un modo di vivere, un vizio compiaciuto, una sfida. E' sempre Miranda ad affermare che "non esistono donne frigide ma solo uomini fessi". Ed è invece Paprika a dissertare sull'eternità della mona. Proprio ad affermare un definitivo ribaltamento di ruoli: non si tratta più, nella nuova realtà ideale, di tradire il marito. E' la volontà di *sostituirlo* a prevalere. Più di un indizio che rimanda all'inversione di ruoli è presente in tutti i film ispirati dalla componente erotopica: la donna rifiuta sistematicamente di assoggetarsi al gioco perdente della paternità rivelata. Come in *Salon Kitty*, dove una femmina vuole essere madre senza il controllo dello Stato. O in *Monella*, dove una madre non vuole rivelare il nome del padre di sua figlia e la stessa istituzione matrimoniale subisce una decisa opera di revisione. Il rispetto stesso degli imperativi borghesi non trova conferma: Miranda si sposa negando e affermando contemporaneamente il matrimonio di interesse, un tormento che ha accompagnato la donna fino all'inizio del XVII° secolo. E l'idealizzazione del matrimonio d'amore che lo ha seguito non viene nemmeno preso in considerazione: la passione, infatti, trova spazio solo nel tradimento. *Paprika* non si comporta in maniera diversa: da brava *gold digger* sostituisce i suoi pretendenti-sfruttatori con rinnovate e giuste mire di ricchezza personale. La protagonista de *L'urlo* non esita a cambiare rotta in nome della libertà, come pure Barbara di *Nerosubianco*. Ma l'inversione di ruoli è anche una sorta di incubo: in *Monella*, Lola sogna un matrimonio a parti invertite e il marito voyer in *La chiave* muore emblematicamente vestito da donna. Ma l'incubo (o succubo) più terribile è senza dubbio il ritorno minaccioso dell'ipotesi matriarcale: in *L'uomo che guarda*, Dodo è sconvolto dalla visione onirica di sua moglie intenta ad essere posseduta da schiere di uomini. E' l'apoteosi della rivincita femminile, anche se tutta riassunta in un sogno.

Ma è chiaro che la rilettura erotopica non risparmia la figura maschile: se l'hard è la ripetizione infinita delle varianti collegate ai tempi maschili, la visione brassiana concentra la sua attenzione sulla resa simbolica dell'inadeguatezza virile. Considerate le concrete differenze fra i due sessi, Brass utilizza le protesi del fallo per radicalizzare la sostanziale inattualità del maschio superattivo. L'uomo superdotato diventa così la proiezione visiva dell'ideale dell'io maschile. Cade così l'ultimo velo di Maja. E' la mascherata del Don Juan superpotente, il novello invitato di pietra sempre in erezione. Al confine del più indolore dei priapismi, il prototipo brassiano si conferma un superpatriarca, un'ironica creatura senza limiti e sessualmente perfetto. E' un *godemiché* che illude per un attimo anche lo spettatore sulla sua illusoria superiorità. Ma non è solo questo: è anche l'ideale reale della femmina: il suo essere insaziabile richiede una soddisfazione totale dei bisogni e il riconoscimento implicito della differenza. Ma la soddisfazione è ancora lontana. E l'uomo senza limiti, l'antidoto all'infedeltà e all'inadeguatezza, non esiste se non nella caricatura fallica dell'uomo sempre eretto. Le conclusioni sono evidenti: solo fuori dalla natura (e quindi oltre il dispositivo patriarcale) esiste una reale uguaglianza fra i due sessi. E l'uomo che guarda se stesso seduto in una sala cinematografica non può neppure godere dell'immedesimazione pornografica. La protesi lo condanna allo straniamento e all'ammissione dei propri limiti. Come pure la recitazione sopra le righe di Branciaroli (Donatien è, con il padre di Dodo, una esemplare caratterizzazione di protesi vivente dal sapore quasi

epico) o straniante come il paradossale “Dio come ti fecondo” pronunciato durante un amplesso da John Steiner in *Action*. A lui, al voyeur, resta l’ironia e, perché no, la riflessione. Infatti l’erezione naturale è visibile (per Brass) solo in solitudine, così come succede a Dodo in *L’uomo che guarda*. Il maschio può solo contemplarsi e contemplare il mistero femminile. La visione di un pene eretto per Brass ha senso solo *in assenza*. Meglio non avventurarsi in paragoni con l’altra metà del cielo: più utopia di così.

Ma il confronto-scontro sopravvive, più forte che mai. E tra i film che meglio esprimono questa tendenza negativa del regista c’è sicuramente *Snack Bar Budapest*, piccolo gioiello rimosso troppo presto dai palinsesti cinematografici. L’utopia sociale diventa amara, perdente. Le utopie, anzi. Quella del giovane Molecola, con la sua Città del Sole consumistica, e quella dell’avvocato, con i suoi buoni propositi di vita migliore e di famiglia a carico. La sessualità è un particolare che riemerge dalla rimozione incompleta di una società adagiata sulle sabbie mobili della prestazione. La scena del ballo, un classico del cinema di Brass, perde la sua abituale carica di gioiosa consuetudine. Tutto sembra una danza macabra dove gli organi e gli spunti erotici fanno di libertà imbevuta di conformismo e di stupida trasgressione (la droga), una specie di regalo alla società delle prestazioni che deve pur fare qualcosa per sentirsi illusoriamente libera. La società patriarcale di *Snack Bar Budapest* è il luogo della sopraffazione e della schiavitù moderna. Dove le figlie sono offerte come pagamento e la protagonista muore perché non può sopravvivere: anche lei, da grande madre, desidera procreare, in una sorta di dono fatto al partner. Ma la sua condanna è finire stritolata da interessi che non la riguardano: l’inquadratura riservata a Milena sul letto di morte ha comunque il sapore nobile di una deposizione.

E’ sempre una gara, una corsa al tutto, una sfida a chi è il primo (come ricorda il flipper nel bar). E tutto diventa più chiaro nel conflitto fra sessualità e realtà: per Brass il patriarcato è al capolinea. I figli dominano i padri e tutto sottostà alla legge sterile del denaro/piacere. E in più l’ideale dell’io che permette la creazione del gruppo è visibilmente di marca nazista, ma con una perversa variazione sul tema: se per Freud la figura di riferimento è il padre, in *Snack Bar Budapest* si tratta di un padre-figlio. E’ del tutto superfluo sottolineare come un ideale di questo genere resista al confronto con la realtà: è un Edipo rovesciato, che spinge l’avvocato a liberarsi di Molecola, interprete del non valore patriarcale che vuole i padri nel ruolo di camerieri. Il gruppo di Molecola è fuori dalla Storia, nega il suo sviluppo. Quando applaudiamo al gesto dell’avvocato, sottoscriviamo la quintessenza del male patriarcale che si ribella all’incognito della società del nulla. E’ una reazione al narcisismo distruttivo della merce, perché Molecola è una minaccia per la sopravvivenza del più antico fra i moderni sistemi di potere. La fine dei principi e il principio della fine coincidono. Conoscere la verità, significa negare con altri mezzi (ma l’approdo è pur sempre un’utopia), le solite sublimazioni conformiste: la famiglia e il benessere così ricercati dall’avvocato. Infatti non resta che fuggire: uomini che trasportano una donna morta, pronti per una nuova lotta, sempre più inutile, sempre più soli e padri del nulla.

Per concludere, possiamo dire che le parole pronunciate da Tina Aumont, la ragazza del “coso”, in *L’urlo*, poste all’inizio di questa introduzione, rappresentano il riassunto più efficace del discorso brassiano: è l’iterazione ossessiva di una ribellione non mediata dalle razionalizzazioni culturali, con la donna riconsegnata al suo giusto ruolo di grande ispiratrice, anche se nel nome di un’utopia sempre perdente. Ma è la donna a non comprendere l’assurdo privilegio, assegnato dal patriarcato, alla sopraffazione e allo sfruttamento del prossimo. E Brass le restituisce per questo anche la sua natura di giudice fuori dalla Storia: è la pace dei sensi a rendere liberi e non la più insensata delle guerre.

Un’ultima osservazione: è se il prossimo film di Brass fosse una rilettura di *Giulietta e Romeo* o di *Tristano e Isotta*? Restiamo in attesa, fiduciosi.

Note

- ¹ E. BORNEMAN, *Lexicon der Liebe*, trad. italiana, Milano, 1988, pag. 662.
- ² *Ibidem*.
- ³ *Ibidem*, pag. 518-519.
- ⁴ La circostanza anticipa sintomaticamente un'affermazione che avremo modo di considerare più tardi. Tutto l'universo di *The Truman Show* è organizzato secondo la modalità della prostituzione. L'unico fine è il guadagno. E il piacere a termine. Non va sottovalutato il fatto che tutte le comparse dello show vivono la stessa realtà artefatta del protagonista. E non hanno tempo per i rapporti umani autentici, comperati in blocco dal committente. Vista la palese improduttività economica di ogni ideale, non è difficile interpretare il più edulcorato dei romanticismi, voluto del grande patriarca miliardario, come l'unica irrealtà possibile.
- ⁵ E. BORNEMAN, *op. cit.*, pag. XXI.
- ⁶ "La logica è come la morale: è sempre falsa". E' l'affermazione di uno dei personaggi dell'*Urlo*.
- ⁷ Come non ricordare, a proposito, la prima, esemplare sequenza di *Paprika*: dalla preziosa similitudine del campo di fiori "in carne ed ossa" alla sfilata delle monache, ciò che sorprende è il desiderio di dissimulare con intelligenza la tanto attesa volontà di provocare. Così il parallelismo fra il bordello e il convento, evocato dalla grata dell'inizio, diventa il vero tema portante di tutto il film. Il discorso prosegue con l'estrema unzione impartita alla prostituta dal sacerdote cliente della maison. Ma tutto è così lieve e fisiologico, anche grazie al montaggio, da essere interiorizzato dallo spettatore senza alcuna resistenza morale.
- ⁸ E. BORNEMAN, *op. cit.*, pag. 106.
- ⁹ Ricordiamo le parole dell'autore: "ho cominciato a pensare a come si cambia l'individuo: innanzitutto mettendolo a confronto con la sua essenza, che è soprattutto quella sessuale".
- ¹⁰ E' il protagonista di *Action* a parlare di realismo erotico. E' una buona definizione per il cinema di Brass, sicuramente più concreta di ogni realismo magico di stampo minimalista.
- ¹¹ E' curioso, a proposito, annotare le osservazioni di chi ha visto, in questo caso, una concessione ai generi hard di facile consumo. Identica quanto inutile osservazione andrebbe fatta anche all'Ariosto: la moglie di Astolfo sceglie infatti di tradire il re proprio con un nano intraprendente. (*Orlando Furioso*, XXVIII).
- ¹² Se "infatti, mentre nell'uomo la produzione seminale e la capacità di erezione pongono dei limiti (insuperabili anche per l'uomo più virile) al numero di orgasmi (e indubbiamente anche al soddisfacimento), la donna conosce dei limiti soltanto per stanchezza fisica, ma mai per l'impossibilità di avere un numero illimitato e quindi soddisfacenti consecutivi". La citazione è tratta da *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna* di W. MASTERS e V. JOHNSON, trad. it. Milano, 1978.
- ¹³ "Nelle condizioni della civiltà odierna il matrimonio ha da tempo cessato di essere la panacea per i mali nervosi della donna. (...) Il rimedio contro il nervosismo causato dal matrimonio sarebbe piuttosto l'infedeltà coniugale; ma quanto più severamente una donna è stata educata e quanto più rigidamente è succube della civiltà, tanto più teme questa via di scampo, e nel conflitto fra i suoi desideri e il suo senso del dovere cerca ancora una volta rifugio nella nevrosi". (S. FREUD, *op. cit.*, pag. 422-423).
- ¹⁴ "I rapporti extraconiugali sono causa di difficoltà nella maggior parte di casi in cui implicano relazioni d'affetto e di sentimento con la nuova persona che prende il posto del coniuge. Nelle nostre storie troviamo alcuni individui per i quali l'armonia sessuale nel matrimonio è stata senza dubbio favorita da relazioni extraconiugali". (A. KINSEY - W.B. POMEROY - C.S. MARTIN, *Il comportamento sessuale dell'uomo*, Milano, 1957, pag. 566).

IL FILO ROSSO DELL'EROS

Se è vero che per ogni autore esiste sempre un filo rosso che lega insieme tutte le sue opere, non c'è alcun dubbio che, nel caso di Tinto Brass, tale filo sia costituito dall'erotismo, inteso nel senso più ampio e creativo del termine. C'è, da tempo, nel campo della stantia critica ufficiale, un luogo comune che vuole la filmografia brassiana divisa in due (o addirittura più) periodi, distinguendo una fase "impegnata" che parte dal primo film e si conclude con *La vacanza* e una seconda fase, improntata all'insegna di un erotismo "commerciale", che va da *Salon Kitty* ad oggi. Ma questa teoria si rivela completamente falsa, dal momento che nel cinema di Tinto Brass l'erotismo è *sempre* stato presente: quel che è cambiato nel tempo, semmai, è il modo di rappresentarlo o, ancor più, l'uso fattone dall'autore in chiave ora di denuncia socio-politica, ora come elemento indispensabile per una totale liberazione dei mondi interiori del sesso e della sensualità.

Quel che appare, invece, realmente importante è che nei primi film del regista veneziano fino a *La vacanza*, la visualizzazione della sensualità e della sessualità viene adoperata come metafora per un discorso filmico anarchico e trasgressivo, volto contro ogni sorta di potere o di autorità costituita, metafora che nella trilogia composta da *Salon Kitty*, *Caligola* e *Action* diverrà ancora più esplicita e diretta. Mentre sarà poi, finalmente, con *La chiave* che il sesso, in tutte le sue molteplici forme e sfaccettature, assurgerà al ruolo di protagonista assoluto del cinema di Tinto Brass, unica e vera "chiave" per accedere alle ossessioni, stilistiche e di linguaggio, che popolano il mondo del maestro dell'erotismo.

Giovanni Brass, detto Tinto, nasce a Venezia, una città, come ama ricordare, a cui si sente intimamente e profondamente legato e in cui, non a caso, ambienta alcuni dei suoi film. Dopo essersi laureato in legge, Brass si trasferisce a Parigi, dove lavora come archivista alla Cinémathèque Française, una delle più ricche e prestigiose cineteche del mondo. Tornato in Italia, è aiuto-regista di Alberto Cavalcanti, Joris Ivens e Roberto Rossellini.

Già nel suo primo film, *Chi lavora è perduto (In capo al mondo, 1963)*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nella sezione "Opera Prima", il sesso si affaccia, seppur timidamente e in modo inconsueto per l'epoca, sia nei monologhi del protagonista, un giovane disilluso e incline alle fantasticherie anche erotiche, sia nelle stesse immagini. Tra il ragazzo e la sua fidanzata si susseguono varie scene d'amore: sul bagnasciuga, in cima a un campanile e nell'appartamento di lui, dove si intravedono i seni nudi dell'attrice. Un sogno a occhi aperti trasforma la casa dei genitori in un improvvisato bordello, con ragazze che appaiono vestite della sola biancheria intima, mentre in una sequenza spiccatamente voyeuristica (il protagonista spia con un cannocchiale, a piazza San Marco, una donna seminuda che si pettina, a una finestra) compare già uno dei temi fondamentali della cinematografia brassiana: "l'uomo che guarda". Con questo film, inoltre, Brass sembra orien-

tarsi verso una sorta di commedia grottesca, spinta fino alla farsa, ed è attento, allo stesso tempo, al mondo degli emarginati e dei perdenti, una tematica questa che tornerà più volte nel corso della sua carriera del regista.

Ça ira (1962) è un film di montaggio sulle rivoluzioni che esprime appieno lo spirito anarchico del regista. Si tratta di una sorta di documento cinegiornalistico che descrive il cammino dei popoli sulla difficile strada del progresso e che dimostra come qualsiasi rivoluzione comporti necessariamente un autentico bagno di sangue. Il film in realtà venne iniziato prima di *Chi lavora è perduto*, ma uscì nelle sale solo in seguito. E' importante osservare come già dai primi lavori appare evidente il genio creativo di Brass che, con stile inedito e personalissimo, è assai abile nel montare il materiale filmico a sua disposizione.

Con gli episodi *L'uccellino* e *L'automobile*, contenuti nel film *La mia signora* (1964), interpreta la splendida Silvana Mangano e Alberto Sordi, Brass entra in grande stile nel cinema "ufficiale" (produce Dino de Laurentiis). Mentre non si può fare a meno di ricordare, parlando di erotismo, la sensuale marziana con i seni protetti da due sfere di vetro e il corpo fasciato da una aderentissima tuta spaziale che appare in *Il disco volante* (1964), ancora con Sordi, che interpreta con straordinaria abilità quattro differenti personaggi. In questo film la sensualità appare come un mezzo per affrontare un preciso discorso critico sul potere e sulle varie istituzioni che lo rappresentano.

Nel 1966, anno decisivo per il western all'italiana, anche Brass si cimenta nel genere ma in maniera del tutto personale rispetto alle caratteristiche del filone. Il risultato è *Yankee*, interpretato da Philippe Leroy, Adolfo Celi e Mirella Martin. Nonostante l'intervento della produzione in fase di montaggio, con il chiaro intento di rendere il film normale, la pellicola resta fortunatamente debitrice (almeno in parte) delle intuizioni di Brass. In effetti, benché la vicenda rispecchi abbastanza fedelmente i prototipi leoniani del genere, sta proprio nello stile in cui il film è realizzato la vera novità della pellicola. In un montaggio spesso frenetico, al limite del surreale, in una sceneggiatura dai dialoghi tutti volutamente sopra le righe, con un uso delle luci antinaturalistico, senza contare le parossistiche riprese di dettagli in primo piano. Brass ha intelligentemente intuito quanto il western all'italiana sia prossimo al fumetto e fa in modo di rendere il più possibile fumettistico e stilizzato il suo film, quasi fino all'inverosimile. Ma è soprattutto un insistito e larvato erotismo a precorrere le future ossessioni cinematografiche del regista: *Yankee* è il solo western in cui la principale figura femminile appare quasi sempre nuda e in atteggiamenti scopertamente erotici.

L'anno successivo, Brass si cimenta anche nell'"altro" genere italiano nascente in quel periodo, il giallo-sexy. E il suo *Col cuore in gola*, interpretato da Jean Louis Trintignant e Ewa Aulin, pur rifacendosi come fonte letteraria a un romanzo di Sergio Donati e come stile visivo a Godard, si fa notare per scene apertamente sensuali. Da sottolineare la sequenza d'amore fra Ewa Aulin e Trintignant, ambientata in uno studio fotografico, e la scena in stile bondage che ha come protagonista la stessa attrice. Quest'ultima, vestita della sola biancheria intima, in calze a rete bianche, è legata, imbavagliata e concupita da un perverso nano.

Col cuore in gola, inoltre, dà inizio alla serie dei film del periodo londinese: *Nerosubianco* (1968), con Anita Sanders, Terry Carter, Nino Segurini, *L'urlo* (1968), interpretato da Luigi Proietti e Tina Aumont, e *Dropout* (1970) con Vanessa Redgrave e Franco Nero. Sempre Nero e la Redgrave sono protagonisti anche di *La vacanza* (1971), girato però in Italia.

Gli echi di protesta già apparsi in altri film di Brass si compendiano in *L'urlo* (1968), protagonista femminile Tina Aumont. E' in questo film che si fa ancora più evidente l'interesse dell'autore per l'erotismo, sempre considerato per la sua valenza stilistico-linguistica. In questa occasione, compaiono infatti i primi nudi integrali del cinema brassiano e si susseguono bizzarre scene erotiche che anticipano le analoghe situazioni presenti in *Salon Kitty* e in *Caligola*. Un albergo è presentato come una sorta di inferno composto da vari gironi, che si celano dietro altrettante porte, dalle

stanze arredate con quadri di Bosch. E la fuga della protagonista dal mondo borghese appare costellata di episodi eroticamente espliciti e trasgressivi: un prete che si masturba in treno di fronte a una ragazza in calze a rete, che a sua volta si tocca; i balli nudi di giovani beat o lo stupro della protagonista stessa da parte di un gruppo di soldati.

E' comunque *Nerosubianco* (1968), dove non a caso la grafica del titolo evidenzia la parola eros, il primo film totalmente erotico di Tinto Brass, in cui si precisa l'interesse dell'autore per il fumetto, proseguendo una sperimentazione iniziata con *Col cuore in gola* (anche qui Brass si diverte a inserire nella pellicola immagini disegnate appositamente per lui da Guido Crepax). In *Nerosubianco* compare già, inoltre, quel concetto del tradimento che poi Brass definirà in *Così fan tutte*: un momento vitale all'interno della coppia, tanto che il film si può a ragione considerare il vero prototipo del cinema erotico del regista veneziano. Si comincia anche a notare la particolare, "magnifica ossessione" dell'autore per le natiche femminili. La protagonista Anita Sanders appare spesso nuda (anche se mai completamente) e le sue voglie inesprese sono visualizzate dalla passionale relazione con un uomo di colore.

Non sono poi da sottovalutare i numerosi momenti sensuali presenti nei successivi *Dropout* (1970) e *La vacanza* (1971), entrambi interpretati dalla coppia Franco Nero-Vanessa Redgrave, anche se qui torna a primeggiare l'attenzione del regista per un discorso acutamente critico verso le istituzioni, prima fra tutte la famiglia. In *Dropout* una scena di pissing della Redgrave anticipa le altre, numerose, che compaiono in diversi film di Brass. Al sadismo del marito, che umilia la moglie-schiava in vari modi, fanno invece da contraltare le promesse d'amore di una giovane coppia, ascoltate con complicità dai due protagonisti, mentre si recano insieme in un motel.

In *La vacanza*, imperniato sul tema della follia e dell'esclusione dei diversi nella società contemporanea, la protagonista Vanessa Redgrave viene ceduta a un creditore della sua stessa famiglia proprio come una cavalla; e non mancano le parentesi sensuali: si distingue in particolar modo una scena di seduzione ambientata in un bosco. Ma il film risulta scandaloso per l'argomento-tabù e per lo stile efficace, crudo e duro con cui Brass lo descrive.

Non esiste quindi alcun contrasto tra questo cinema e quello che seguirà: se infatti Brass, mosso da sentimenti socio-politici, indirizza i suoi umori trasgressivi e rivoluzionari contro la società dell'epoca, non è forse sempre questa sua *vis*, intollerante nei confronti di ordinamenti repressivi e ipocriti, a spingerlo poi a eleggere il sesso e la sensualità, argomenti da sempre tabù, come tessuto connettivo e sostanza stessa della sua arte?

E' così che, nel 1975, il regista decide con *Salon Kitty* di sfidare ormai apertamente la cosiddetta morale e, ovviamente, la censura. Prosegue infatti con questo film, iniziatore suo malgrado del filone nazi-porno, anche il sofferto rapporto di Brass con la censura italiana, che impone all'opera non pochi tagli, tali da indurre il regista a ritirare la sua firma. *Salon Kitty*, definito da Brass "un'operazione chirurgica contro il potere", è il primo episodio di una trilogia sulla follia del potere assoluto, dipinta con toni cupi e sinistri, dove il sesso viene adoperato come strumento per scandagliare, all'interno di precisi e drammatici contesti storici, i deliri di menti perverse e malate. Il film è avvolto da un'atmosfera morbosa e malsana senza precedenti, dove scene di amplessi e orge si alternano a cruente uccisioni e varie forme di sadismo, in uno scioccante balletto erotico-funereo guidato da un glaciale Helmut Berger, affiancato a Ingrid Thulin e Therese Ann Savoy. Delirante la sequenza in cui le prostitute del Salon sono messe alla prova per sondare il loro grado di resistenza (dovranno servirsi del sesso per smascherare gli oppositori del regime nazista): sono loro imposti agghiaccianti accoppiamenti con uomini deformi e mostri di ogni natura.

Nonostante le vicissitudini con la censura, è comunque da segnalare la fondamentale importanza del montaggio, di cui Brass si conferma definitivamente maestro.

Se, nonostante tutto, *Salon Kitty* si salva dalle maglie della censura, lo stesso purtroppo non

accade con il secondo film della trilogia, *Caligola* (uscito nelle sale nel 1979, ma girato nel 1976, con un ottimo cast composto tra gli altri da Malcolm McDowell, Peter O'Toole e Therese Ann Savoy) che per dissidi tra Brass, il produttore Bob Guccione e lo sceneggiatore Gore Vidal esce alla fine in due versioni (una delle quali a suo tempo subito sequestrata in Italia), ambedue però sconosciute da Brass. Peccato, perché *Caligola* aveva tutti i numeri per diventare una delle opere migliori del regista e alcune sequenze, come le scene d'amore tra l'imperatore romano e la sorella Drusilla (Therese Ann Savoy), l'orgia sfrenata con tanto di nani, deformati e uomini sui trampoli, o lo "ius primae noctis" imposto a una giovane sposa e la seguente sodomizzazione del suo compagno da parte del sempre più scatenato Caligola (impersonato da uno straordinario Malcom McDowell) recano l'inconfondibile stile del regista. Se Brass firma solo le riprese di *Caligola*, perché i produttori lo hanno esautorato dal montaggio, aggiungendovi alcune scene e quindi rivoluzionando il materiale girato, *Action* (1979), invece, pare quasi una reazione alla brutta vicenda di *Caligola*. Scritto, diretto e montato da Brass e interpretato da Luc Merenda, affiancato tra gli altri da Adriana Asti e Alberto Lupo, il film conclude la trilogia sul potere. Si tratta di un rabbioso atto d'amore nei confronti del cinema, in un continuo passare da una situazione filmica all'altra, seguendo la vicenda surreale del protagonista. Da segnalare la grottesca sequenza ambientata sul set di un film hard, i cui meccanici cliché sono contrapposti all'erotismo, inteso da Brass come vero e proprio linguaggio dei corpi, mediato dal proprio mondo artistico e espressivo. Sarà questo il tema più esplicito e provocatorio del cinema di Brass, primo interprete della rottura dell'autore nei confronti del cinema italiano. E' da antologia la parte in cui il protagonista scopre i retroscena del film porno, come pure gli svariati richiami cinefili e la conclusione stessa del film, che si risolve in un divertito autosmascheramento del regista veneziano e della sua troupe.

Ma è con *La chiave* (1983), interpretato dall'attore inglese Frank Finley e da una caldissima Stefania Sandrelli, di cui Brass riscopre la bellezza morbida e rinascimentale, che inizia una nuova dimensione del cinema brassiano, all'insegna di un erotismo vitale e gioioso e, al tempo stesso, libero e trasgressivo, componenti queste sempre presenti all'interno della filmografia di Brass. Si tratta di una vera e propria esplosione di erotismo che, da questo momento, caratterizzerà tutte le sue successive pellicole. Il regista promuove il sesso a vero protagonista, che non viene più solo considerato come uno strumento. Ispirandosi a un romanzo di Tanizaki, ma trasferendolo nella Venezia del periodo fascista, Brass crea un film dove ogni aspetto è carnale e sessuale: la macchina da presa, con i suoi movimenti, diviene essa stessa corposamente sensuale. Gli ambienti, dove le riprese di giochi di specchi sanno sprigionare una carica erotica di incredibile perfezione e i corpi, soprattutto quello della Sandrelli, vengono esplorati e accarezzati con un voyeurismo filmico di grande ispirazione.

Il grande successo di *La chiave* spinge Brass a realizzare *Miranda* (1985), una rivisitazione personale di *La locandiera* di Goldoni. Il film rappresenta il lancio della prorompente Serena Grandi. Come nel caso della Sandrelli, il sesso e le natiche della Grandi sono riprese in eccitanti sequenze, valorizzate e moltiplicate nei raffinati giochi di specchi in cui l'autore dimostra sempre di eccellere. Serena Grandi, con la sua allegria e la sua gioia di vivere, è semplicemente perfetta nel suo ruolo e accanto a lei recitano l'americano Andy J. Forest e Franco Branciaroli, attore spesso presente nei film di Brass. In questa pellicola, ancora più che in *La chiave*, si riconosce il modo giocoso, felice e solare del regista di filmare e firmare l'erotismo.

Il discorso prosegue con *Capriccio* (1987), ispirato solo lontanamente al romanzo *Lettere da Capri* di Mario Soldati e interpretato dall'esordiente diva-sexy Francesca Dellera, da Andy J. Forest e da Nicola Warren.

Il regista veneziano scopre una Francesca Dellera sensuale e provocante (è d'antologia la scena in cui l'attrice orina dentro il radiatore di una vettura davanti al suo eccitato partner) e rinnova la

tesi brassiana del tradimento come unico rimedio per ridare vitalità e slancio sessuale alla coppia in crisi. Per l'occasione, l'indovinata ricetta sesso-infedeltà-amore si dispiega grazie a una sorta di divertito e divertente quadrilatero. Il finale stesso del film è, in questo senso, liberatorio ed esattamente opposto a quello del romanzo e sancisce la felicità presente in ogni legame coniugale.

Appare del tutto inaspettata, quindi, la variazione sul tema compiuta dal regista con *Snack Bar Budapest* (1988), interpretato da un intenso Giancarlo Giannini e dall'ex miss Italia Raffaella Baracchi e tratto dal romanzo omonimo di Marco Lodoli e Silvia Bre. Cupo e amaro, il film è un noir malinconico permeato da atmosfere nere e surreali, opera più vicina a una pellicola come *Col cuore in gola* che non agli ultimi lavori del regista veneziano. L'erotismo, anche se in maniera diversa, è fortemente presente anche qui. E' anzi proprio questo elemento a causare l'assurda esclusione del lavoro di Brass dalla Mostra del Cinema di Venezia.

Con *Paprika* (1991), Brass lancia la prosperosa Debora Caprioglio, eccitante come un'eroina di fumetti erotici, e fa scandalo tra le veterofemministe (che in un'occasione aggrediscono anche fisicamente il regista) per l'apparente messaggio in favore della riapertura delle case di tolleranza. Brass ritorna quindi alla concezione gioiosa e giocosa dell'erotismo, in una girandola di provocanti corpi nudi e seminudi, allegria, divertimento e gioia di vivere, per affrontare un tema a lui caro. Il regista si immerge (e fa immergere lo spettatore) nel clima leggero e spensierato delle case chiuse alla fine degli anni cinquanta e racconta la vita delle prostitute dei casini con allegria e con una puntigliosissima attenzione per i particolari.

Paprika si segnala proprio perché per primo osa rappresentare le "case chiuse" come fonte di erotismo sanguigno e di gioia di vivere, a differenza di quanto sull'argomento era stato detto e mostrato fino ad allora sia al cinema che in letteratura.

Un altro seducente personaggio femminile e un'altra indovinata scelta di attrice si aggiungono alla filmografia del regista veneziano: *Così fan tutte* (1992) racconta le avventure di una moglie insoddisfatta e annoiata, impersonata dalla stupenda e marmorea Claudia Koll. Nelle strade il manifesto del film, che raffigura provocatoriamente il sedere nudo di Claudia Koll, viene coperto nel punto più caldo da una pudica pecetta nera: questo alimenta la fantasia degli spettatori e il film ne guadagna in pubblicità gratuita (una bella beffa per i moralisti), al punto che alcuni giornalisti ipotizzano una mossa astuta della produzione.

Brass, oltre a lanciare come nuova stella sexy la bruna e raffinata Claudia Koll, perfeziona la sua tesi sul tradimento come momento vitale per la coppia. E' ancora il montaggio, con i movimenti di macchina, la prima risorsa espressiva che permette al regista di tradurre le sue ossessioni erotiche in segni.

Fin dal suo titolo *L'uomo che guarda* (1994), ispirato al romanzo omonimo di Moravia, pare una sorta di manifesto del cinema brassiano. Con questo film Brass eleva il voyeurismo all'ennesima potenza, e lo presenta come un elemento indispensabile nella vita di ognuno. Lo spettatore è coinvolto in prima persona in questa intelligente operazione espressiva. Tutto con la complicità della bella e statuaria Katarina Vasilissa, sogno erotico anelato dal protagonista (e non soltanto da lui). Da notare poi la presenza, come del resto negli ultimi lavori di Brass, di numerose scene con falli finti in erezione e penetrazioni al limite dell'hard, una testimonianza dell'intatta volontà di Tinto Brass di continuare a provocare, stupire e coinvolgere il suo pubblico.

Non deve quindi stupire che egli stesso, per divertita provocazione, decida di mettersi in scena in *Fermo Posta Tinto Brass* (1995). E' proprio il regista a fare da anello di congiunzione tra i vari episodi ad alto erotismo che compongono il film, incentrato sulle scatenate fantasie sessuali delle donne italiane di oggi.

Monella (1997), invece, è il riuscito ritratto di una spumeggiante e maliziosa ragazza interpretata dall'esordiente Anna Ammirati. Per la prima volta Brass raffigura i desideri, gli umori e le pas-

sioni sensuali che animano le giovanissime. Ambientato negli anni cinquanta, *Monella* richiama in qualche modo l'erotismo solare e giocoso di *Miranda*, ma ha dalla sua quel qualcosa in più rappresentato dalla fresca e spontanea interpretazione della "lolita" Anna Ammirati, il cui delizioso e invitante corpo adolescenziale viene filmato da una macchina da presa quanto mai mobile e sensuale.

Anche in questa occasione, come nella maggior parte delle sue pellicole, Brass si ritaglia una piccola parte, quella del sornione quanto divertente direttore d'orchestra. Non solo: Brass presta la sua voce all'inglese Patrick Mower, l'affascinante uomo maturo da cui è attratta la giovane protagonista. Tramite questo personaggio, egli esprime la propria originale concezione dell'erotismo.

All'inizio della sua carriera registica, Brass viene riconosciuto come un autore animato da furore rivoluzionario e, in questo senso, non sono certo mancate le critiche negative. Gli stessi critici, tutti evidentemente accomunati dall'incapacità di giudicare con serenità l'opera di un regista scomodo, non hanno più recentemente accettato le nuove scelte stilistiche dell'autore veneziano: per costoro l'erotismo non può essere eletto a protagonista di un discorso cinematografico. Ma quello che veramente vale è l'opera di Brass (e il pubblico che gli rende giustizia premiandone i film), non certo quello che pensa una parte della critica o un potere culturale mummificato che ancora si ostina ottusamente a non riconoscere le valenze culturali dell'erotismo.

Brass è un caso davvero unico nel panorama del cinema italiano contemporaneo, un regista che non solo ha avuto la costanza di scegliere la sensualità e l'erotismo come fulcro delle sue storie, ma che non si è adeguato al grigiore cinematografico sempre più dilagante. Nonostante tutto, Brass continua a sperimentare le proprie ossessioni con un linguaggio sorprendentemente personale e una poetica inconfondibile: il suo è davvero grande cinema d'autore.