

Senza Esorcismi: *Cruising* (1980) di William Friedkin tra contestazioni infuriate e attrazioni fatali

Vincenzo Bavaro*

Nel 1980 esce nelle sale statunitensi il film *Cruising*, diretto da William Friedkin, regista di classici come *French Connection* (1971, *Il braccio violento della legge*, vincitore di 5 Oscar) e *The Exorcist* (1973, *L'esorcista*, film nominato a 11 premi Oscar che ha rivoluzionato il genere horror). Friedkin aveva diretto dieci anni prima *The Boys in the Band*, uno dei primi film *mainstream* a ruotare interamente intorno a un gruppo di personaggi gay, e a sua volta basato su un testo teatrale omonimo del 1968 scritto da Mart Crowley. Questo film del 1970 ebbe una ricezione abbastanza controversa, soprattutto riguardo la caratterizzazione stereotipica dei personaggi e la loro discutibile disperazione. Vito Russo, un'icona della critica cinematografica gay statunitense, ne scrisse piuttosto ironicamente: "il senso di colpa interiorizzato di otto uomini gay durante una festa di compleanno a Manhattan costituisce l'argomentazione migliore, la più potente mai offerta finora da una forma d'arte commerciale, in favore della liberazione gay".¹

La ricezione di *Cruising* da parte della comunità gay, dieci anni dopo, produrrà critiche decisamente più pungenti, ma la dinamica paradossale a cui allude Russo è piuttosto simile. La citazione del critico, inoltre, ci permette di suggerire che l'intenzionalità dell'artista può essere offuscata tanto da dinamiche di appropriazione o contestazione culturale (Russo è ben consapevole che quella emancipatrice, molto probabilmente, non era l'intenzione del regista) quanto da mutevoli contesti storici di ricezione.

Quello che inizialmente mi ha spinto ad esplorare il valore culturale di questo film, e la realtà sociale nella quale è stato prodotto, è il riconoscimento che esso si presta a letture fortemente discordanti, tanto all'epoca della sua uscita quanto oggi. È un film fatto male, incoerente, con un messaggio reazionario, omofobo e confuso? Oppure un esperimento cinematografico (sicuramente un po' eccentrico) indebitato a un certo cinema d'autore degli anni Sessanta-Settanta, e persino al nostro cinema "giallo"? Un film irrequieto, reticente, indecifrabile, che rifiuta di soddisfare le aspettative degli spettatori e di "aprirsi" al pubblico, e che alla fine, non casualmente, rifiuta di chiudersi. Quello che più tardi mi ha affascinato è stato il movimento di opinione che esso ha scatenato durante le riprese e la distribuzione, uno dei primi momenti post-Stonewall in cui la comunità gay ha messo massicciamente sotto pressione un discorso autorevole e potente (quello delle produzioni hollywoodiane e dei mass media *tout court*), e allo stesso tempo, e al di là di molteplici divisioni interne, si è mostrata come attore sociale relativamente coeso. Ma a guardarlo dal punto di vista odierno, la rabbia furiosa di quegli attivisti ha bisogno di contestualizzazione per essere davvero compresa. Il film e il dibattito su di esso funzionano in effetti come strumento per esplorare alcune

delle tensioni sociali più intense di quel periodo, tanto nella società statunitense in generale quanto nella comunità gay newyorchese in particolare.

Dopo una breve presentazione del film e della trama, passerò in questo saggio all'analisi del contesto storico della sua produzione e ricezione, da un lato analizzando l'ambiente urbano newyorchese degli anni Settanta, con uno sguardo particolare al discorso sulla pornografia e sulla promiscuità sessuale, dall'altro cercando di comprendere le motivazioni e le diverse priorità politiche che conversero nelle proteste contro la realizzazione del film. Infine, nelle ultime pagine di questo lavoro, mi sposterò da un'analisi tutto sommato legata alle tematiche e ai contenuti del film verso un'indagine più formale e stilistica, fornendo una serie di ipotesi sulle scelte registiche e sul fascino tardivo che questa pellicola esercita sull'*audience* a distanza di più di trent'anni.

Il film narra di un giovane poliziotto, Steve Burns (interpretato da Al Pacino) che viene mandato in incognito nella comunità sadomaso gay del Greenwich Village di New York per identificare e arrestare un ignoto serial killer.² "Up the creek without a paddle!" ("Su per il torrente senza pagaia!") Steve esclama perplesso al suo capitano alla notizia che non potrà portare con sé né armi né distintivo, "...I love it!". In realtà, l'eccitazione del protagonista, a giudicare da quanto egli dirà alla sua fidanzata, è motivata da pura ambizione, e dal desiderio di arrivare direttamente a una promozione (come detective) senza passare per la fase di pattuglia ("patrol"). Ironicamente, sembra proprio che a quest'uomo non piaccia fare "cruising" (analizzeremo nelle prossime pagine i significati di questo termine). Steve lascia temporaneamente la sua ragazza Nancy nell'Upper East Side e si trasferisce nel Village per qualche mese, diventando John Forbes e frequentando bar e locali sadomaso del Meatpacking District, quartiere-mecca gay appena a nord del West Village e a ridosso del fiume Hudson. Come da cliché, la ricerca del killer si rivela impegnativa: ci saranno nuove vittime, alcune piste si mostreranno sbagliate, e Steve col tempo diventerà sempre più alienato dalla sua vita "reale", e chiederà addirittura di rinunciare all'incarico perché "questo che sto facendo...sta avendo qualche effetto su di me..." come confessa ambiguamente al comandante. L'unica persona con cui il protagonista riesce a relazionarsi è il suo vicino Ted Bailey (Don Scardino), un giovane drammaturgo gay che vive col suo ragazzo geloso (ma quasi sempre assente). In conformità con le direttive del genere, il nostro detective alla fine troverà un killer le cui impronte digitali combaciano con quelle di uno degli omicidi.

Solo uno, in effetti. Il problema è proprio che ci sono troppi omicidi nella comunità gay – di questo film. Il killer dei tre omicidi a cui assistiamo è un *back-stabber*, uno che accoltella alle spalle (con chiare connotazioni tanto metaforiche quanto esplicitamente sessuali). Ma in realtà vediamo pezzi umani galleggiare sullo East River all'inizio del film, evidentemente opera di un assassino differente, e persino dopo che l'assassino viene arrestato abbiamo ancora un'altra vittima: il vicino di casa di Steve, Ted, è trovato morto accoltellato (apparentemente al petto) nella propria casa. Le ultime immagini del film, di cui parleremo dopo, sembrano alludere ad una potenziale deriva omicida del protagonista stesso.

Il film uscì nel febbraio del 1980, e nonostante la solida fama del regista e dell'attore protagonista (reduce dai successi di *The Godfather*, *Serpico*, e *Dog Day Afterno-*

on) fu un fiasco sia dal punto di vista critico che del botteghino. Tra i più controversi della storia cinematografica contemporanea americana, è quasi sconosciuto in Italia – esiste una versione doppiata in italiano, ma la distribuzione nelle nostre sale fu quasi assente.

Nel 1968 la fine della Production Code Administration (PCA) a Hollywood aveva aperto le porte a rappresentazioni della “perversione”, e il controverso, e allora neonato, sistema di *rating* cinematografico della MPAA (Motion Picture Association of America), dopo alcuni tagli del regista, aveva assegnato una “R” (v.m. 17 anni) alla pellicola. Questa fece molto discutere per le scene esplicite di pratiche sessuali S&M (tra cui una celebre sequenza di *fisting* in un *sex club*) e di uso di droghe, e per la rappresentazione degli omosessuali, che sembrano per lo più sessuomani disadattati e psicotici con tendenze omicide.

Durante gli anni Ottanta e Novanta, il film fu dimenticato ed eclissato – nella critica gay – dalla tragedia dell’Aids e dalle nuove priorità dell’attivismo culturale e politico LGBT. Negli ultimi dieci anni circa, è diventato un film di culto: se fino a solo una decina di anni fa era quasi impossibile trovarne copie, adesso ha un’elevata visibilità e reperibilità commerciale. Nel 2007, il Festival del cinema di Cannes ha tenuto una retrospettiva su Friedkin, e *Cruising* ha provocato una *standing ovation*;³ nello stesso anno, il lancio di un nuovo DVD restaurato, e una nuova distribuzione nelle sale americane, hanno riaperto il dibattito sulla pellicola. Nel 2009 seguirà un’altra retrospettiva allo Harvard Film Archive, e un paio altrove in Nord America e in Europa, fino alla recentissima serie del 2015 agli Champs Elysées Film Festival. Nel 2014, l’attore, regista, e celebrità pop James Franco ha co-diretto con Travis Mathews *Interior. Leather Bar*, mediometraggio meta-cinematografico e fatalmente ambientato su un set cinematografico hollywoodiano, ispirato ai leggendari 40 minuti “perduti” tagliati da Friedkin e che a quanto pare la *United Artists* cestinò poco dopo.

Il titolo *Cruising* ha varie interpretazioni: letteralmente potremmo renderlo come “navigare, andare in crociera”. Tuttavia, nel caso di questa pellicola, la parola acquista due significati diversi che hanno entrambi a che fare con la visibilità e con l’atto del guardare: il primo è “pattugliare” e il secondo è “rimorchiare”. Il primo ha a che fare con la sorveglianza dello stato, la volante della polizia che perlustra le strade mantenendo legge e ordine, mentre il secondo, espressione tipicamente gay che si riferisce alla ricerca di partner sessuali, confonde efficacemente il confine tra spazio pubblico e spazio privato, e al contempo tra geografie eterosessuali e geografie *queer* – la strada e il *sex club*, la camera da letto e il parco – evocando scenari di sessualità “indisciplinata” e promiscua.

Già dai primissimi minuti vediamo come questi due livelli di interpretazione coesistano e si confondano: due poliziotti pattugliano di notte le strade del Meatpacking District, affollate di uomini accoppiati o alla ricerca di *partners*. Uno dei poliziotti, D. Simone, passa senza interruzione da un’invettiva contro l’ex moglie, che lo ha appena lasciato, a un commento disgustato su ciò che vede: “tutta questa città sta per esplodere. Una volta su queste strade ci si giocava a *stickball*. Ora guarda questi. Cristo, che sta succedendo?” Dopo appena qualche secondo, i due poliziotti importunano due *drag queen* – con parrucche, uniformi di cuoio nero e

tacchi a spillo – costringendole ad avere un rapporto orale nella loro volante. Questa scena, il cui inizio cita un’analoga celeberrima scena di *Taxi Driver* ambientata a Times Square, si presta a varie interpretazioni e offre molti spunti di riflessione: innanzitutto, proprio sul confondersi dei due significati di *cruising*, ma anche sulla “crisi” della supremazia di una certa mascolinità egemonica, sul continuum tra avvenimenti privati e pubblici, e infine sull’assenza di una linea che divida il crimine dalla legalità, e l’abuso dalla protezione. Gli anni Settanta vedono il consolidamento di una serie di cambiamenti radicali tanto all’interno della famiglia quanto in realtà sociali più ampie, specialmente quelle urbane. New York proprio in quel decennio di crisi economica, disoccupazione, ed esplosione del crimine, assume, soprattutto nelle sue versioni cinematografiche, e non per la prima volta nella sua storia, lo status di moderna Sodoma (o Gotham) che questo film contribuisce a costruire.⁴

È infatti degno di nota il ritratto che il film restituisce della geografia *queer* di una New York ormai estinta da decenni. I locali che vediamo nella pellicola erano i reali punti di ritrovo della comunità S&M (il Mineshaft, il Ramrod e lo Eagle’s Nest), così come anche i luoghi pubblici di *cruising* e sesso gay nei quali si consumano alcuni degli omicidi del film, come la zona di Central Park nota come “The Rambles” e la terrazza di Bethesda Fountain (celebrata allora dal musical *Hair*, e in tempi più recenti dallo straordinario *Angels in America*). La città divenne la quintessenza della perversione e perdizione, con i suoi quartieri a luci rosse, il cuore di traffici libidinali e prostituzione che era Times Square e la 42esima strada (“the Deuce”), una pletora di saune gay e cinema porno (“grindhouses”) affollati di single e coppie (viene ancora in mente una celebre scena di *Taxi Driver*, in cui De Niro ci porta una donna per un primo appuntamento romantico), e infine il sistema di *peep shows* noto come “loops”, fenomeno originariamente eterosessuale ma rapidamente appropriato dai gay come luogo di *cruising* e sesso pubblico, come vediamo nel terzo omicidio del film.

Simultaneamente, con un’epocale sentenza della Corte Suprema del 1973, *Miller v. California*, la corte affermò che la definizione di oscenità e pornografia non poteva avere standard nazionali, ma soltanto “community standards”, specifici alle singole comunità. Quando, appena qualche mese dopo, la corte suprema dello Stato di New York si trovò a decidere sui nuovi massicci limiti imposti dal potere legislativo all’esplosione dell’industria pornografica nella grande mela, il giudice Abraham Gelinoff dovette rovesciare tali provvedimenti in quanto “non ci sono prove davanti a questa corte, in questo stadio del caso, che permettano alla corte di misurare gli standard comunitari di questa comunità”.⁵ La comunità di New York aveva standard morali e di decenza inafferrabili, e dunque quasi ogni limitazione al primo emendamento con la motivazione di oscenità o pornografia si sarebbe rivelata inaccettabile, almeno per tutto il decennio successivo. La città negli anni Settanta continuò quindi ad essere quello che Peter Braunstein chiama un “pionieristico esperimento di massa nella ricerca del piacere”.⁶

L’esorcismo che si legge nel titolo di questo saggio rievoca il precedente film culto di Friedkin, ma fa riferimento anche al rituale volto ad annientare il demone, ad espellere il maligno da un corpo altrimenti sano. Il maligno di questo film è tan-

to il serial killer che semina morte nella comunità omosessuale, quanto la comunità omosessuale stessa agli occhi della maggioranza eteronormativa. In quest'ottica, "l'esorcista" è sì l'autorità statale, e il giovane protagonista, che deve ristabilire l'ordine eliminando l'assassino, ma anche all'inverso l'assassino stesso che cerca di distruggere il perverso omosessuale nella società, e prevenire la possibilità di un contagio (anche, o soprattutto, dentro di sé). La categoria di esorcismo mi permette infatti di evocare il tema del contagio, il rischio a cui il sacerdote di questo rituale espone se stesso, nell'atto di annientare la minaccia malefica – tematiche queste, come abbiamo già accennato, tutt'altro che estranee al film in questione. La mancata realizzazione dell'esorcismo nel mio titolo, tuttavia, segnala l'assenza di una conclusione: un rituale fallimentare, in cui quello che si voleva esorcizzare è in realtà sopravvissuto. Questa doppia dinamica di contenimento e fuga, di cancellazione e riemersione, ritorna spesso tanto all'interno del film quanto nei fenomeni culturali a cui esso è legato. Cerchiamo di capire se questo fallimento sia una scelta consapevole o meno.

Give Them a Terrible Time

Una delle cose più significative del fenomeno legato al film è la scia di proteste furiose che esso provocò durante le riprese nel 1979 e all'uscita nel 1980, soprattutto a New York (sede delle location) e a San Francisco (sede della produzione), le due storiche capitali gay d'America. L'intensità delle proteste durante le riprese, quindi prima che il film fosse visibile, ci indica che una copia della sceneggiatura fosse già trapelata. Del resto, *Cruising* nasce come romanzo, scritto nel 1970 da Gerald Walker, giornalista e poi direttore del "New York Times Magazine",⁷ ispirato a una serie di omicidi degli anni Sessanta, carico di sessismo e omofobia, e ambientato nell'Upper East Side e non nella comunità sado-maso del West Village. Sebbene l'obiettivo di questo saggio sia l'analisi dei fenomeni culturali scatenati dal film o sviluppatisi attorno ad esso, e non una comparazione critica tra il libro da cui è tratto e il film, vale la pena dare un breve sguardo alle sue origini.

La storia fu proposta a Friedkin come soggetto per un film a metà degli anni Settanta da Phil D'Antoni, amico e produttore con cui aveva girato *French Connection*. Friedkin lo lesse e non trovandoci molto di drammaticamente attraente, lo scartò.⁸ Alcuni anni dopo, il produttore Jerry Weintraub, che nel frattempo ne aveva comprato i diritti e che era sul punto di proporlo al giovane Steven Spielberg, contattò Friedkin. Questa volta, una serie di nuove circostanze personali spinsero Friedkin ad accettare. Il regista aveva seguito con molto interesse gli editoriali di Arthur Bell, un giornalista del "Village Voice", su alcuni omicidi gay irrisolti a New York: *Bell Tells* era il nome della sua rubrica settimanale. I casi, detti CUPPI (*Circumstances Unknown Pending Police Investigation*), su cui Bell scriveva erano tutt'altro che insoliti negli anni Settanta a New York: il serial killer David Berkowitz, noto come "Son of Sam" nel 1976-77, è solo uno tra i molti omicidi seriali e cruenti che hanno a loro volta ispirato molteplici versioni cinematografiche del killer newyorchese degli anni Settanta. Un altro omicida seriale "vicino" a Friedkin è Paul Bateson, ar-

tefice tra il 1977 e il 1978 di sei omicidi noti come i “bag murders”, in cui le vittime, omosessuali, venivano smembrate, chiuse in buste della spazzatura e gettate nello Hudson. Bateson, radiografo che aveva collaborato come consulente scientifico proprio con Friedkin sul set de *L’Esorcista* di qualche anno prima, fu condannato per l’omicidio del critico cinematografico Addison Verrill, adescato in un bar gay e ammazzato nel suo appartamento.⁹

Un altro elemento mutato rispetto alla precedente proposta di girare *Cruising* era la ormai consolidata collaborazione del regista con l’agente di polizia Randy Jurgensen, che aveva lavorato per *French Connection*, ma era anche stato impegnato come agente sotto copertura negli anni Sessanta per una missione simile a quella descritta nel libro. Infine, Friedkin aveva nel frattempo conosciuto anche Matty Ianniello (“Matty the Horse”), a capo della famiglia Genovese, che gestiva una notevole fetta del crimine organizzato di New York e possedeva vari locali gay nel Meatpacking District, tra cui lo storico Mineshaft. Ianniello gli diede il via libera per filmare in qualsiasi locale di sua scelta.

Ironicamente, proprio Arthur Bell, che aveva involontariamente ispirato il regista ad accettare il progetto, fu tra i suoi più feroci oppositori. Oltre ad essere un giornalista del “Village Voice”, Bell era un attivista politico, tra i fondatori di *Gay Activist Alliance*. Dopo che una versione dello script era trapelata, Bell scrisse nel suo editoriale del 16 luglio 1979, alla vigilia dell’inizio delle riprese, che:

[Il film] promette di essere la rappresentazione dell’omosessualità più opprimente, brutta e bigotta mai presentata sugli schermi [...] il peggiore incubo possibile degli etero più rigidi, e una giustificazione per la campagna di odio di Anita Bryant. Imploro i lettori [...] a dare una pessima accoglienza a Friedkin e alla sua squadra di produzione se li incontrate nei vostri quartieri.¹⁰

La sera del 26 luglio, migliaia di persone si radunarono a Sheridan Square, nel cuore del Greenwich Village, per protestare contro l’inizio delle riprese.¹¹ I numeri dei partecipanti sono eccezionali: nei dieci anni dagli scontri allo Stonewall Inn, nessun evento aveva scatenato una reazione di questa portata. Nelle settimane successive, gli attivisti ostacolarono in vari modi le riprese, disturbando le registrazioni audio con fischietti e musica ad alto volume, spesso dagli appartamenti adiacenti a quelli in cui si girava, e in alcuni casi disturbando le registrazioni video con il sole riflesso da specchi sui tetti (l’audio è quasi interamente registrato – e ri-recitato – in post-produzione, ma un occhio attento può notare disturbi all’illuminazione delle scene). Alcuni giornalisti e attivisti chiesero al sindaco Ed Koch di revocare alla *crew* il permesso di girare nel Village, mentre la produzione richiese un intervento delle forze dell’ordine per proseguire le riprese.¹² Persino alcuni locali gay rifiutarono la disponibilità accordata in precedenza a girare al loro interno, e la produzione dovette cercare nuove location *uptown*.¹³

Le cause della rabbia dei dimostranti sono molteplici, ed è ancora più difficile metterle a fuoco considerando che solo pochi di loro avevano letto una qualche bozza della sceneggiatura, e che le voci erano soprattutto alimentate da interviste su pubblicazioni locali, e da dichiarazioni delle comparse che lavoravano sul set.

Le azioni di “disturbo” urbano e contestazione non avevano il solo obiettivo di criticare questo film. Esse costituivano un momento fondante di un’identità collettiva, l’emersione di una minoranza umiliata e marginalizzata che si era stufata del ruolo di spettatore passivo e reclamava invece una posizione al centro della scena, da attore sociale protagonista, coalizzandosi per far sentire il proprio peso come gruppo di interesse, come *lobby*.¹⁴

Per comprendere ciò che alimentava la rabbia di questi manifestanti, allarghiamo lo sguardo al contesto sociale, e consideriamo innanzitutto l’antagonismo atavico, soprattutto a New York in quegli anni, tra omosessuali e forze dell’ordine. Non dimentichiamo che storicamente l’omosessualità e la sodomia erano illegali e perseguibili per legge (fino alla sentenza della corte d’appello di New York, proprio del 1980, *NY v. Onofre*), e che la iconica rivolta dello Stonewall Inn vedeva transessuali e gay da una parte, e poliziotti dall’altra. Aggiungiamo a questo che, nell’opinione di molti, persino del produttore Weintraub, l’esplosione di omicidi cruenti a danno della popolazione omosessuale era stata favorita proprio da una generale riluttanza della polizia a intervenire, a condurre indagini e a portarle a termine con efficacia – gli omosessuali erano visti come cittadini di seconda classe, come il presidente Reagan e le politiche della “New Right” degli anni Ottanta ribadiranno dolorosamente.¹⁵ Ora, l’idea che un poliziotto si infiltrasse nella comunità per salvare vittime omosessuali, verrebbe da dire come un buon padre o come un fratello maggiore, creava una serie di cortocircuiti, e una rappresentazione piuttosto distorta delle reali tensioni tra le due comunità. In realtà, la rappresentazione delle forze dell’ordine nella realizzazione finale del film è decisamente più ambigua di quanto si potesse ammettere. Se è vero che il capitano Edelson (e non il protagonista) sembra assumere verso la fine i lineamenti dell’eroe tragico moderno, è pur vero che il film mette in scena senza ambiguità almeno due casi di violenza e abuso di potere ai danni dei cittadini LGBT: a inizio film, assistiamo alla violenza sessuale ai danni delle due *drag queen* e, verso la metà del film, a tecniche di interrogatorio intimidatorie e violente nei confronti di un giovanissimo sospettato (e in un momento surreale, ai danni del protagonista).

In termini di rappresentazione, il film accendeva i riflettori su un’altra contraddizione, questa volta interna alla comunità gay: da un lato la comunità gay *mainstream*, la parte maggioritaria, se vogliamo, e dall’altro la comunità S&M, che non solo era minoritaria, ma le cui pratiche erano per lo più sconosciute alla stessa maggioranza gay. Questa comunità era infatti un mondo precluso a chiunque non ne fosse membro,¹⁶ come il comandante chiarisce al giovane Steve Burns: “Lo sfondo di questi omicidi non è il *mainstream* della vita gay. È l’ambiente *leather*, del cuoio – sado-maso pesante – che è un mondo a sé stante”. In un certo senso, la visibilità del mondo *leather* era un tabù per la stessa “leadership” gay della fine degli anni Settanta, che rifiutava energicamente di identificarsi con esso.¹⁷ Gli attivisti di *Gay Activist Alliance* si battevano soprattutto per l’acquisizione di uguali diritti civili e contro le discriminazioni, quindi per l’integrazione nel tessuto sociale. La speranza di base era di ritrarre gli omosessuali come cittadini responsabili, come una comunità pronta a combattere con decisione per i propri diritti, ma fondamentalmente sana e accogliente. Questa strategia, che per certi aspetti potremmo

definire assimilazionista, era certamente volta a smussare le differenze culturali, e paradossalmente a minimizzare la componente sessuale, proiettando piuttosto un'immagine di rispettabilità e di "normalità" che quelle scene nel *leather bar* e quelle pratiche sessuali "radicali" facevano esplodere.

Le poche immagini di omosessuali presenti nei media dell'epoca erano tutte diffamatorie: personaggi meschini, perversi, disadattati, che quasi sempre finivano ammazzati o suicidi (Vito Russo scriverà ironicamente che il numero di gay morti ammazzati a Hollywood è controbilanciato solo da quello dei killer gay).¹⁸ Il caso di *Cruising* non fa eccezione: con l'esclusione forse del vicino del protagonista, i personaggi gay non acquisiscono mai una voce, e quindi spessore, articolazione, umanità, e restano silenziosi e inquietanti manichini intercambiabili ricoperti di cuoio nero e borchie sullo sfondo. Una delle accuse mosse a Friedkin è di stare sfruttando la comunità S&M come background esotico – precisamente come un *exploitation movie* – portando voyeuristicamente lo spettatore in giro per questo zoo di animali rari.

Nel febbraio del 1980, all'uscita nelle sale, il giornalista Philip Shehadi scriveva su "Gay Community News" un articolo eloquentemente intitolato "*Cruising: How Dangerous?*" (il problema era *quanto* fosse pericoloso, non se lo fosse o meno), riassumendo i punti principali delle motivazioni della protesta:

Abbiamo sostenuto che il film distorce falsamente e maliziosamente la nostra sessualità per un pubblico americano che è in larga parte ignorante della vita gay. Abbiamo detto che esso presentava la violenza e gli omicidi come conseguenze naturali del *cruising* e del sesso gay. Che esso poteva incoraggiare attacchi fisici a uomini gay – persino omicidi. Che esso gettava un'ombra di paura sui nostri incontri sessuali. Alcuni hanno detto che il film doveva essere fermato ad ogni costo, altri sostenevano che le riprese dovevano soltanto spostarsi da un quartiere gay che chiaramente non le voleva, e altri ancora hanno detto che le proteste dovevano avere come obiettivo quello di alterare il contenuto della sceneggiatura.¹⁹

Sebbene la prima e la seconda strategia fossero dominanti, sugli effetti che le proteste ebbero, più o meno direttamente, sulla sceneggiatura si possono fare delle ipotesi, ma sembrerebbe che alcune alterazioni alla sceneggiatura siano state influenzate anche dalla MPAA e dal protagonista stesso. Di certo, la produzione era consapevole di aver creato un film che alienandosi una fetta di pubblico e di critica rischiava il fiasco totale: per questo forse fu aggiunto un *disclaimer* di apertura, "Questo film non vuole essere un'incriminazione del mondo omosessuale. Esso è ambientato in un piccolo segmento di quel mondo, che non vuole essere rappresentativo della comunità nel suo insieme", nel quale si sente il tono difensivo della produzione. La reticenza di Al Pacino a rilasciare dichiarazioni in merito al film, e ancor di più la sua totale assenza dai contenuti extra del DVD nella nuova edizione del 2007, sembrano confermare le voci secondo cui la star avrebbe richiesto l'eliminazione di ogni riferimento all'evoluzione sessuale (in particolare al crescente coinvolgimento emotivo ed erotico con il mondo gay sadomaso) del suo personaggio. Potremmo domandarci se il motivo principale fosse la sua sintonia con le proteste, o al contrario il timore che un personaggio gay avrebbe rovinato la

sua ascesa professionale. Paradossalmente, in interviste rilasciate durante le proteste, Friedkin affermava a proposito del protagonista, il desiderio di “scoprire che succede a un personaggio quando la sua sessualità viene messa in discussione”.²⁰ Questo obiettivo sembra essere ampiamente sfuggito al regista. Infine, sappiamo che era imperativo per la *United Artists* che produceva il film riuscire a ottenere un *rating* di R (Restricted), non un X che era quasi esclusivamente attribuito a pellicole pornografiche. Friedkin tagliò ben quaranta minuti di film per andare incontro alle richieste della MPAA. Con buona pace di James Franco, Friedkin ha candidamente dichiarato che quei lunghi minuti erano “pura pornografia” secondaria al plot, filmata tra i clienti reali dei *sex club* con o senza Pacino come spettatore più o meno interessato all’azione.²¹

Questi tagli e omissioni, dalla sceneggiatura prima e dal filmato poi, insieme ad un approccio al montaggio che il critico Bill Krohn definisce “modulare”, concetto su cui tornerò tra poco, producono un film disomogeneo, frammentario, “incoerente”.²²

Il fascino dell’incoerenza

Passiamo ora brevemente ad alcune riflessioni più tecniche sulla struttura del film. Alcuni tra i critici più influenti dell’epoca erano concordi nell’affermare che la trama di *Cruising* avesse non pochi problemi di direzione, di sviluppo e di coerenza.

Dalle pagine del “Los Angeles Times”, Charles Champlin scriveva:

Friedkin si ritrova alla fine con due cose mal riuscite – mette in scena un thriller che non riesce a risolvere, e racconta una storia sociologica la cui tesi finale rimane stranamente sospesa.²³

In effetti questi erano i due canali principali aperti all’interpretazione del film: o secondo le linee del genere poliziesco, oppure come una sorta di documentario sociologico. Ha ragione Champlin a dire che in entrambi i casi, il film è un fallimento. Friedkin dimostra un paradossale disinteresse per la “risoluzione del caso” e per il procedimento deduttivo e analitico che porterebbe all’identificazione del killer. Tutto avviene rapidamente verso la fine, in maniera abbastanza confusa e frettolosa, e in conclusione abbiamo il forte sospetto che l’arrestato sia l’uomo sbagliato, dopotutto. L’unico caso che sembra risolto, infatti, è quello di un professore della Columbia ammazzato e ritrovato a pezzi – un caso, in effetti, che avviene prima dell’inizio del film, e di cui non sappiamo granché. I tre omicidi a cui assistiamo fino a quel momento restano di fatto impuniti.

Due altri critici elaborano su quest’idea dell’aver lasciato la trama “sospesa” e sulla frustrazione (o noia) che questa incompiutezza lascia nello spettatore. Michael Bronski, attivista e intellettuale, oggi docente di storia LGBT al Dartmouth College e a Harvard, scrisse dalle pagine del “Gay Community News”:

Ciò che rende *Cruising* un film così brutto (e offensivo), [...] non è il fatto che esso parli di omicidi gay, o dell’ambiente *leather*, o di S/M (tutti argomenti interessanti e

accettabili), ma che esso si rifiuti costantemente di parlare di uno qualsiasi di questi argomenti.²⁴

La reticenza di un film che rifiuta di parlare delle cose di cui sembrerebbe *dover* parlare è al centro anche della recensione di Roger Ebert, probabilmente il critico cinematografico più noto degli Stati Uniti (a sua volta oggetto di un eccellente film biografico di un paio d'anni fa, *Life Itself*):

C'è una domanda grande e forte proprio al centro di *Cruising*, ma siccome il film non ha il coraggio di trovare una risposta, ciò che avrebbe potuto essere un film potente dissolve la sua forza e ci lascia soltanto confusi e annoiati. La domanda è: che cosa prova l'eroe di questo film [...] veramente, nel profondo, in relazione al mondo del sesso sadomaso omosessuale in cui ha avuto il compito di infiltrarsi?²⁵

Ebert qui lamenta un'insufficiente articolazione della soggettività del protagonista, e mi sembra centrare uno dei punti deboli principali. Chi è Steve Burns? Che fa dopo che la macchina da presa lo lascia nel cuore della notte al centro di un locale e lo riprende molte ore dopo al mattino quando rientra a casa? Come si rapporta con l'incarico che gli è stato dato, e con gli uomini con cui interagisce nei club? Da un lato le responsabilità di queste debolezze sono da attribuire a una sceneggiatura problematica, frutto probabilmente di cesure e censure, e dunque il film merita tutti gli attacchi "tecnici" che gli sono stati mossi. C'è anche da dire, tuttavia, che Friedkin stesso aveva espresso interesse per il cinema d'autore europeo e per una certa avanguardia che faceva esperimenti con il montaggio e prendeva d'assalto la struttura tradizionale della trama e della caratterizzazione egemonica ad Hollywood. Nel 1967 in un'intervista a "Variety" il regista dichiarò che:

Il film che fa affidamento su una trama forte e trainante ha i giorni contati e non suscita più l'interesse di registi seri [...]. Un nuovo pubblico, mi dicono, è sotto ai trenta anni e ampiamente attratto dall'esperienza astratta. [...] Sfido chiunque a dirmi di che parlano *Blowup* (1966), *Giulietta degli spiriti* (1965), *La guerre est finie* (1966) e i film dei Beatles.²⁶

Sembra che Friedkin stesse, in questa pellicola, sperimentando alcuni di questi approcci, tipici di un'era del cinema che si è soliti chiamare "New Hollywood", in un raro momento in cui Hollywood lasciava grande autonomia ai registi già affermati, in cui gli *studios* inseguivano i successi del cinema indipendente newyorchese e del cinema d'autore europeo, prima che la presidenza Reagan spingesse Hollywood indietro nel tempo. Tra questi approcci non convenzionali possiamo menzionare il montaggio modulare che Krohn mette in luce, in cui la sceneggiatura e il filmato vengono intesi come un insieme di moduli che possono essere disposti in vario modo, invertiti e sostituiti, come la storia della produzione di questo film dimostra.²⁷ Si nota anche un certo indebitamento verso il cinema "giallo" italiano, e la sua commistione tra espressionismo onirico, morbosità, sesso e omicidi efferati.

Alla tradizione del cinema d'autore si deve in effetti anche la sostituibilità di alcuni attori (c'è un certo consenso critico sul fatto che l'attore che interpreta il primo assassino diventi la seconda vittima), il finale aperto e una generale ambiguità o mancanza di linearità o causalità narrativa in particolari momenti del film. Per esempio, in una scena di *cruising* in esterna, Steve è appoggiato a un arco di pietra nella zona dei Rambles a Central Park. Lo osserviamo per circa un minuto mentre sceglie il partner "giusto", e quando finalmente lo ha trovato, e accetta il suo invito a seguirlo, il montaggio taglia alla mattina successiva e a un incontro tra Steve e il capitano Edelson (Paul Sorvino), lasciando la suspense di quella scena nel parco assolutamente tronca e slegata dalle scene successive, e relegando lo spettatore a un angolino del teatro con visione parziale.

Molta della critica recente, successiva al nuovo lancio nelle sale e in DVD, si concentra in effetti su una rivalutazione del film a partire da un'analisi tecnico-stilistica. Prendendo in prestito la definizione che Robin Wood dà di *Taxi Driver* come di un "testo incoerente", il critico Bill Krohn, nel 2004, analizza la storia della produzione e varie bozze della sceneggiatura, rivelando come Friedkin stesse deliberatamente creando un testo incoerente, eliminando, sostituendo, invertendo dialoghi e scene che avrebbero reso la storia più coerente, più convenzionalmente solida. "*Cruising* è il film più libero che Friedkin abbia mai fatto" esclama Krohn in un tentativo, abbastanza convincente, di redimere il film almeno da un punto di vista stilistico.²⁸

In anni recenti, alcuni critici hanno proposto interessanti appropriazioni proprio di quelli che potrebbero essere i punti deboli del film. Robin Wood, che ho appena citato, vede il film come una critica progressista al patriarcato e alla repressione sessuale.²⁹ In sintonia con le osservazioni di Friedkin, che ha dichiarato che "Il killer non è gay. È una persona malata che manifesta la propria psicosi sui gay",³⁰ Wood sostiene che la violenza del film è una violenza omofoba, non gay, sociale e non individuale, una violenza che Friedkin starebbe mettendo criticamente in luce. Se seguiamo l'ipotesi di Wood, la mancanza di un killer identificabile e definitivo, il fallimento se vogliamo del paradigma poliziesco, potrebbe quindi essere letta come prova che il film non è tanto interessato alla risoluzione di questa serie di crimini, quanto potenzialmente all'espone la psicosi omicida generata dalla repressione sessuale e i meccanismi di abiezione subiti dalla comunità gay, vittima, per citare il critico Adrian Martin, di "un intero sistema sociale che si basa sulla repressione sessuale e su distorti impulsi omicidi".³¹

Il sociologo e critico culturale Peter Ibarra, invece, in una delle letture più affascinanti del film, si sofferma su quanto esso faccia appello a generi cinematografici fortemente codificati (come il *detective movie*) per mostrare la crisi della società patriarcale e del suo ordine morale, simboleggiato tipicamente dalla figura del detective che nel mezzo di un mondo infestato dal crimine, resta il centro morale della storia.³² Infatti, in *Cruising*, la società "corrotta dalla perversione" non può essere tenuta a distanza, repulsione ed attrazione non sono più facilmente distinguibili, e il *background* sordido della sessualità sadomaso, verso cui Friedkin stesso aveva le sue proprie attrazioni, non sta "fermo" sullo sfondo dove lo si vorrebbe relegare. Per Ibarra questa ambiguità morale è lo specchio di una società "post-stigma",

pluralista, relativista, post-patriarcale, nella quale le comunità la cui repressione e marginalizzazione servivano a stabilire l'ordine morale patriarcale hanno ottenuto se non uguaglianza effettiva una riabilitazione simbolica quasi totale.

Il fascino che *Cruising* continua ad avere oggi è dovuto in parte a questa serie di contraddizioni irrisolte del film (come anche ai suoi limiti strutturali e ideologici), e in parte ad una realtà sociale completamente cambiata, e quindi alla distanza che gli spettatori possono provare verso una pellicola così precocemente invecchiata, e così attraentemente vintage. Una certa visibilità gay – soprattutto nelle metropoli degli Stati Uniti e dell'Europa – e i crescenti progressi in campo giuridico, non ultimi quelli epocali della Corte Suprema sul matrimonio, hanno riconosciuto piena uguaglianza ai cittadini LGBT innescando una serie di sviluppi sociali e resistenze le cui conseguenze possiamo difficilmente prefigurare. La comunità LGBT negli ultimi decenni ha lavorato affinché le proprie rappresentazioni fossero non solo autentiche, ma “rispettabili”, in modi abbastanza analoghi a quelli dell'attivismo di fine anni Settanta: basti pensare alle attuali linee politiche adottate dalla influente *Human Rights Campaign*. Anche i media si sono popolati di personaggi gay, lesbici e transessuali con una complessità emotiva e sociale straordinaria, e i ruoli di psicotici, disadattati, sessuomani e serial killer sono stati soppiantati trionfalmente da quelli di talentuosi professionisti, creativi, politici visionari, avvocati, geniali CEO, e non poche madri e padri con figli a seguito in accoglienti casette suburbane. Proprio per questo, mentre è difficile che oggi uno spettatore veda il film come una conferma del fatto che sì, la maggior parte dei gay ha tendenze omicide e/o corrispondenze epistolari immaginarie con padri defunti, è altresì verosimile che una rappresentazione della sessualità così diretta e cruda, così minacciosa e sordida, possa essere un benvenuto antidoto alle immagini rassicuranti e desessualizzate che ormai dominano il panorama culturale gay *mainstream*. In maniera paradossale, se alcuni attivisti e intellettuali degli anni Settanta attaccavano anche lo stereotipo dell'omosessuale iper-sessuato e “lurido”, noi spettatori di oggi sembriamo affascinati proprio da questa centralità data al sesso, ad una collettività fisica di corpi sudati piuttosto che di profili online ottimizzati al *photoshop*, e alla dirompenza civile di una comunità inassimilabile, che sembra svilupparsi rigogliosamente nel suo isolamento dai discorsi maggioritari e nella sua diffidenza verso le norme sociali.

NOTE

* Vincenzo Bavaro è ricercatore di Letteratura angloamericana all'Università di Napoli “L'Orientale”. Dottore di ricerca all'Università di Roma “La Sapienza”, ha ottenuto un M.A. in Cultural Studies al Dartmouth College (USA) come borsista Fulbright. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura afroamericana e asiaticoamericana, la storia LGBT e gli studi di gender. È autore di “Una storia etnica?” Capitale culturale e performance etnica nella letteratura degli Stati Uniti (2013). Fa parte della redazione di “Ácoma”.

- 1 Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Quality Paperback Book Club, New York 1987, p. 175.
- 2 Occasionalmente utilizzerò il termine S&M, piuttosto che sadomaso, e talvolta *leather*, cuoio/pelle, termine che sebbene non coincida con pratiche sadomaso viene spesso associato a questa sottocultura e a queste pratiche sessuali.
- 3 R. Barton Palmer, *Redeeming Cruising: Tendentially Offensive, Coherently Incoherent, Strangely Pleasurable*, in Claire Perkins and Constantine Verevis, a cura di, *B is for Bad Cinema. Aesthetics, Politics, and Cultural Value*, SUNY Press, Albany, NY 2014, p. 90.
- 4 Cfr. Stanley Corkin, *Starring New York: Filming the Grime and the Glamour of the Long 1970s*, Oxford University Press, Oxford, UK 2011; in particolare il capitolo *Policing the Unsafe City*, pp. 103-33.
- 5 Fornisco anche il testo inglese, che mi sembra stilisticamente indicativo del disagio del giudice: "There is no evidence before this court, at this stage of the case, to enable the court to gauge the community standards of this community". Citato in Peter Braunstein, *Adults Only: The Construction of an Erotic City in New York during the 1970s*, in Beth Bailey e David Farber, a cura di, *America in the 70s*, University Press of Kansas, Lawrence, Kansas 2004, pp. 129-56, qui p. 140.
- 6 Ibidem.
- 7 Gerard Walker, *Cruising*, Stein and Day, New York 1970.
- 8 Tyler Coates, *Interview: William Friedkin on the Controversial Legacies of 'The Boys in the Band' and 'Cruising'*, "Flavorwire", 31 maggio 2013. <<http://flavorwire.com/394993/flavorwire-interview-william-friedkin-on-the-controversial-legacies-of-the-boys-in-the-band-and-cruising>>
- 9 Paul Bateson, "Murderpedia". <<http://murderpedia.org/male/B/b/bateson-paul.htm>>
- 10 Arthur Bell, *Bell Tells*, "Village Voice", 16 luglio 1979, p. 36. Anita Bryant, cantante e personaggio pubblico, era impegnata in una lunga campagna di propaganda volta a promuovere il panico verso la "minaccia gay", e specialmente a demonizzare gli insegnanti omosessuali e il loro fantasmatico ruolo nel reclutamento delle nuove generazioni.
- 11 Alexander Wilson, *Friedkin's Cruising, Ghetto Politics, and Gay Sexuality*, "Social Text", 4 (autunno 1981), pp. 98-109, qui p. 103.
- 12 Vito Russo, *Cruising. The Controversy Continues*, "New York Magazine", 13 agosto 1979, pp. 46-9, qui p. 49.
- 13 Ibidem.
- 14 Uso questo termine nell'accezione originaria di "gruppo di pressione", lungi dal volermi allineare a teorie complottistiche nostrane su una fantomatica e onnipotente "lobby gay".
- 15 Jerry Weintraub *on Producing the Film "Cruising"*, "Bloomberg", <http://www.bloomberg.com/bw/articles/2012-05-10/jerry-weintraub-on-producing-the-film-cruising>.
- 16 Cfr. Coates, *Interview*, cit.
- 17 Palmer, *Redeeming Cruising*, cit., p. 91.
- 18 Russo, *Cruising. The Controversy Continues*, cit., p. 46.
- 19 Philip Shehadi, *Cruising: How Dangerous?*, "Gay Community News", 23 febbraio 1980.
- 20 Russo, *Controversy*, cit., p. 47.
- 21 Coates, *Interview*, cit.
- 22 Cfr. Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York 1986, p. 63.
- 23 Charles Champlin, *Cruising-Looking Past the Images*, "Los Angeles Times. The Daily Mirror", 10 febbraio 1980.
- 24 Michael Bronski, *Perspectives on Gay Male S&M: Learning to Love the Body*, "Gay Community News", 23 febbraio 1980, p. 14.
- 25 Roger Ebert, *Cruising*, "Roger Ebert" <http://www.rogerebert.com/reviews/cruising>.
- 26 William Friedkin, , *Interview*, "Variety", aprile 1967, citato in Bill Krohn, *Friedkin Out, "Rouge"*. <http://www.rouge.com.au/3/friedkin.html>.
- 27 Cfr. Krohn, *Friedkin Out*, cit.
- 28 Krohn, *Friedkin Out*, cit.
- 29 Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, cit., p. 63.

30 Russo, *Cruising: the Controversy Continues*, cit., p. 47.

31 Palmer, *Redeeming Cruising*, cit., p. 100.

32 Peter R. Ibarra, *Dislocating Moral Order and Social Identity in Cinematic Space: The Inverted Detective Figure in Tightrope and Cruising*, "The Sociological Quarterly", 39, 3 (giugno 1998), pp. 409–33.