

AIO

Simone Bracci

La poetica del male

Visioni pulp nel cinema contemporaneo

Prefazione di
Paola Dalla Torre





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0035-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: febbraio 2017

*Alla Luna, che sfida il
Sole danzando e guarda
Alla sua Terra con amore*

Credevo di aver vissuto una
vita mediocre, ma ho peccato
molto.

Oh Dae-su, *Oldboy* (2003)

Indice

- 11 *Prefazione*
di Paola Dalla Torre
- 17 *Introduzione*
- 19 **Capitolo I**
La rappresentazione del Male
1.1. Il ruolo del male nella contemporaneità filmica, 019 – 1.2. La figura del villain, 020 – 1.3. L'avvento dell'era pulp, 021 – 1.4. L'esaltazione della violenza, 023 – 1.5. Il regno delle tenebre, 024 – 1.6. La risposta di Hollywood, 026 – 1.7. La generazione del terzo millennio, 027 – 1.8. Tipologie di violenza scenica, 028 – 1.9. Immedesimazione, morbosità e sfogo, 030 – 1.10. La psicologia dell'Industria, 031
- 33 **Capitolo II**
Il linguaggio del cinema Pulp
2.1. Lo schema semiologico, 033 – 2.2. Responsabilità artistiche del settore, 035 – 2.3. Empatia e disempatia, 036 – 2.4. Estetica delle immagini, 037 – 2.5. Gli effetti del grande schermo, 039 – 2.6. La metà oscura dello spettatore, 040
- 43 **Capitolo III**
Il fenomeno autoriale
3.1. Quentin Tarantino, 043 – 3.1.1. *Pulp fiction*, 047 – 3.2. Oliver Stone, 052 – 3.2.1. *Assassini nati*, 054
- 59 *Conclusioni*
- 63 *Bibliografia*

Prefazione

di Paola Dalla Torre¹

Da Hitchcock a Tarantino: la “poetica del male” come racconto catartico

Nel 1960 esce nelle sale americane un film destinato a cambiare radicalmente, anche se lentamente, il modello del cinema hollywoodiano. Si tratta di *Psycho* di Alfred Hitchcock, la celebre pellicola che racconta la storia del primo dei grandi serial killer che, da allora in poi, popoleranno gli schermi statunitensi e non solo: Norman Bates. Il film avrà un grandissimo successo (sarà la pellicola con cui il regista inglese incasserà di più) e avrà anche tre sequel ed un più recente remake ad opera di Gus Van Sant (1998), segni indiscutibili che ancora una volta il maestro della “suspence” aveva colpito il segno.

Pochi si accorsero allora, però, che *Psycho* fosse un film nuovo, “rivoluzionario”, portatore di una nuova estetica ed etica cinematografica. Con il film di Hitchcock, infatti, si faceva strada nel modello consolidato del cinema classico una nuova via di rappresentazione: quella che mette al centro delle sue storie la violenza, che la mostra senza più timori e che anzi ne fa la protagonista principale. E la mette in scena con uno stile manierista e barocco.

È indubbio che il vero soggetto di *Psycho* sia la violenza più cieca e bieca, la follia di una mente criminale, l'irrazionalità assoluta del male che popola la vita quotidiana. La famosa scena della doccia, in cui la protagonista viene brutalmente uccisa, è certamente il nucleo centrale da cui si dipana questo tema. Tema che non si risolve in un happy end nel finale: perché se è ve-

¹ Ricercatore di Storia e critica del cinema presso l'Università Lumsa di Roma.

ro che Norman Bates viene catturato e rinchiuso in prigione, l'ultima immagine che Hitchcock ci lancia è quella del primo piano del protagonista che con un ghigno maligno guarda in macchina noi spettatori. Nessuna consolazione, dunque, nessuna pacificazione, nessuna vittoria del bene sul male, bensì l'affermazione della presenza del male nella quotidianità, un male assoluto e illogico, che non si può sradicare. Possiamo ben capire come tutto questo sia un segnale dello sfondamento di un paradigma narrativo classico verso un paradigma narrativo ormai post-classico, che è quello che ha preso piede dagli anni settanta in poi. Hitchcock già nel 1960 capisce che il cinema americano sta per cambiare pelle, che le storie alla *Colazione da Tiffany* (film coevo a *Psycho*, è del 1961) stanno finendo il loro tempo e che è ora di raccontare storie differenti, con un nuovo stile, più adeguate ai nuovi tempi che stanno arrivando.

È stato, dunque, a nostro avviso, proprio il regista inglese, trapiantato con successo ad Hollywood, ad aver indicato, tra i primi, la strada che il cinema americano avrebbe da lì percorso. È grazie a Norman Bates che abbiamo avuto un Travis Bickle di *Taxi Driver*, un Hannibal Lecter de *Il silenzio degli innocenti*, i due "assassini nati" di Oliver Stone e i gangster spietati e senza rimorsi di *Pulp Fiction*. È grazie a *Psycho*, dunque, che si è fatta strada quella che Simone Bracci definisce, con termini molto azzeccati, una nuova "poetica del male". Da quel 1960 fatidico, dunque, il cinema americano ha aperto le porte alla rappresentazione, via via sempre più cruda, esasperata e grandguignolesca, della violenza. E oggi il soggetto principale di quasi tutti i grandi film statunitensi è proprio la raffigurazione del male e dei suoi effetti sugli individui e sulla vita di ogni giorno. Attraverso uno stile nuovo che è stato definito postclassico o post-moderno. Uno stile nuovo che deve molto, se non tutto, all'influenza, come sottolinea giustamente Simone Bracci in questo suo libro, del pulp, di cui è stato cantore, primo fra tutti, Quentin Tarantino. È grazie a lui che un certo tipo di messa in scena della violenza si è fatta strada e ha preso il posto principale nell'immaginario collettivo. E come lui anche Oliver Stone, l'altro regista analizzato nel libro, è stato uno degli instan-

cabili promotori di un cinema pulp della violenza e del male. Un cinema cioè che, come Hitchcock aveva già indicato, ha fatto entrare nel “mondo dei sogni” la realtà oscura dell’incubo.

Nel suo libro, l’autore, prima di tutto, cerca di definire questa poetica del male e le varie tipologie di violenza e di rappresentazione della stessa che il cinema americano contemporaneo disegna sullo schermo. Quindi si sofferma a descrivere l’importanza del pulp nell’estetica dei prodotti audiovisivi contemporanei e, infine, porta due casi eclatanti come esempio di queste nuove forme di rappresentazione: *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino e *Assassini nati* di Oliver Stone. Sono film che hanno segnato un’epoca e soprattutto sono pellicole su cui la critica del cinema e anche gli storici del cinema si sono molto interrogati. Soprattutto prendendo in considerazione l’estetica e la modalità narrativa nuova delle due opere. Analisi, dunque, soprattutto riguardanti il linguaggio e la grammatica cinematografica. La grande novità della analisi di questo libro è che, senza dimenticare l’aspetto linguistico che è fondamentale, si pone delle domande interessanti sui contenuti veicolati dalle due pellicole. Che tipo di violenza viene raccontata? E soprattutto quali effetti ha il racconto di una violenza di questo tipo sugli spettatori? Dunque l’indagine di questo libro non si ferma alla sola estetica, ma tocca anche l’etica cinematografica e la funzione spettatoriale.

L’aspetto forse più innovativo della tesi portata avanti dal libro riguarda proprio quest’ultimo polo: lo spettatore e la sua interazione con questa “poetica del male” con cui i film contemporanei ci “bombardano” dall’alto dello schermo. Se, come ben sottolinea l’autore, fino ad oggi lo studio dei rapporti tra cinema e violenza si è sempre polarizzato verso l’idea che la violenza sullo schermo non può che influenzare negativamente lo spettatore, che ci sono rapporti diretti tra violenza filmica e violenza della società, l’ipotesi che porta avanti l’autore del libro è diametralmente opposta. Scrive, infatti, l’autore:

La messa in scena della violenza o la sintomatologia scenica di una visione del male mediatico e rappresentato, ha portato il sottoscritto

ad elaborare questa tesi, discutendo sulla comprensione empatica che tale nuova poetica rappresenta per una larga fetta di pubblico internazionale e, analizzandone criticamente gli effetti, dimostrando come senza ombra di dubbio anche una filmografia violenta e a tratti destabilizzante assume un valore sociale costruttivo. Attraverso i recessi più oscuri della mente umana, ciò che il male e la sua rappresentazione in sala vanno a cogliere sono gli stimoli di sensibilizzazione che ciascuno sviluppa nell'inconscio della propria psiche. In quanto proprio perché si parla di un argomento delicato, la trattazione della tematica relativa a questa nuova (e seguitissima) forma di poetica visiva, è stata approfondita e curata in ogni suo aspetto, con molteplici riferimenti al mondo dell'arte, del teatro e della letteratura e numerose citazioni illustri. Fondamentale per capire le dinamiche evolutive che hanno contribuito al manifestarsi e al progresso del cinema pulp è stato il confronto con l'attualità, con l'odierno universo di celluloidi, vero e proprio termine di paragone per una cinematografia che fa del suo voler oltrepassare i confini noti, una prerogativa imprescindibile. La questione dibattuta fin qui, significa dunque voler ricercare nei canoni un'identità filmica estremamente personale, il soggetto estremo dei desideri di un'intera Industria quella "Fabbrica dei sogni", che possiede anche il dono di materializzare i nostri incubi in formato audiovisivo.

La rappresentazione della violenza, dunque, nelle forme postclassiche "pulpizzate" della contemporaneità, viene vista da questo libro come un'esperienza liberatoria e catartica per uno spettatore che, nella realtà in cui viviamo, è completamente sommerso dalla violenza stessa. Dunque, lungi da essere un "cattivo esempio" che genera cattive azioni, il cinema della violenza contemporaneo è uno specchio veritiero dei tempi e, al tempo stesso, una valvola di sfogo. Una tesi ardita e controcorrente, ma certamente non campata in aria, visto l'apparato analitico che il libro porta con sé, e che si riallaccia all'idea antica ma quanto mai attuale della catarsi aristotelica. L'arte drammatica, la tragedia, per Aristotele, riuscirebbe a provocare godimento e soddisfazione anche e soprattutto quando mette in mostra scene che rappresentano terrore o pietà, questo perché lo spettatore, a differenza degli stessi sentimenti provati nella vita reale, dinanzi ad una rappresentazione drammatica prova sempre piacere nello scoprire di non essere direttamente coinvolto nei fatti raccontati. Che ciò che stia guardando sia "finto" gli

permette di sentirsi contemporaneamente coinvolto e distaccato, e perciò attratto da manifestazioni che nella vita susciterebbero in lui ben altre reazioni.

Da questa prospettiva, la catarsi assume un ruolo anche psicologico: le passioni umane possono essere anestetizzate, regolarizzate, contenute per merito dell'arte. Piuttosto che sfogarle nella vita (che significherebbe precipitare nel caos), la rappresentazione artistica concede una zona riservata proprio allo "sfogo" di tali passioni, per poterle così controllare e sopprimere. La tesi di questo libro, dunque, si riallaccia a quella grande tradizione filosofica greca, per affermare che il cinema contemporaneo nella sua poetica del male debba essere visto come uno strumento utile di canalizzazione delle passioni negative e non un eccitatore delle stesse. Un cinema, dunque, che non è affatto una minaccia ma che ha, bensì, una sua funzione sociale forte e fondamentale.

Introduzione

Sul finestrino appannato una goccia di condensa scivola lentamente lungo il vetro, attratta inesorabile dalla gravità del terreno. Fuori il silenzio della notte, una Mustang blu scura è ferma nel parcheggio del motel. Lungo la statale non passa nessuno, un cane attraversa distratto. All'improvviso il rinculo di uno sparo. Poi di nuovo il silenzio. In un angolo della strada il bagliore di una sigaretta, il fumo sale alto nel cielo terso e si disperde senza lasciare traccia. Non un grido, non una luce accesa, tutto rimane immutato.

Ci sono tanti modi per “aprire” un racconto, darlo subito in pasto al lettore e calamitarne l'attenzione. Ma come richiede ogni sequenza *pulp* degna di questo nome l'intro diventa fondamentale, si parte da uno scenario preciso, descritto con minuzia e dovizia di particolari e si ricrea l'atmosfera. Con tono di suspense e mistero, un vortice emozionale che catapulta chi guarda al centro dell'inquadratura, con tanto di posto d'onore e sguardo onnisciente.

Parlando di rappresentazione audiovisiva, il concetto parte dall'accettazione del passato e dal suo raffinato meccanismo di soluzioni e innovazioni visive, che ha cambiato un modo di trattare copioni e sceneggiature. In che modo? Semplicemente legando il soggetto di una storia a quella radice popolare e letteraria che ha formato un'intera generazione di appassionati di cinema. Trattare l'argomento in maniera approfondita e prendere spunto da suoni e immagini per raccontarne declinazioni urbane e di provincia, quello spazio–luogo rappresentato dall'hinterland americano nell'immaginario collettivo. Per certi versi simile al nostro, in realtà molto distante seppure credibile.

Il pensiero che unisce in maniera tangibile la stigmatizzazione della violenza alla sua apologia, mette la storia prescelta

al centro della narrazione e il suo protagonista in favore di camera. Utilizzando lo spunto di genere quale base necessaria per partire dalle origini di un'idea e svilupparla in ampiezza creativa e sottolinearne l'efficacia, senza perderne la potenza espressiva.

Cultura, società, tradizioni. Questo è il cuore dell'assunto Pulp, un concetto romantico che trae forza dal reale e si fonde inesorabilmente al paradigma del noir metropolitano. Come genere e come stile narrativo, un linguaggio unico che abbiamo scelto di raccontare all'interno di questo volume, un viaggio completo a tre dimensioni all'interno di quell'universo fatto di impulsi, suoni e immagini in cui vacilla di continuo il confine tra giusto e sbagliato.

Un limbo simbolico dove violenza e humour nero si fondono perfettamente, in un'unica e appariscente definizione: la Poetica del Male. Uniti senza opposizione come il respiro affannato che si mescola al calore rovente di un revolver appena usato. L'alba di una nuova indagine comincia alle prime ore del giorno...

La rappresentazione del male

1.1. Il ruolo del male nella contemporaneità filmica

Guardando da qualsiasi angolazione e parlando di cinema globale appare evidente come la contemporaneità cinematografica stia vivendo l'ennesimo momento di transizione, un'evoluzione continua e inesauribile che coinvolge un nucleo di persone attorno a cui orbita l'oggetto film.

L'industria di settore si è accorta di come idee e contenuti abbiano la priorità massima per attrarre larghe fasce di pubblico, senza dover intaccare la qualità del racconto proposto, né il suo lato economico.

A partire dallo scorso decennio ha preso piede la necessità di raccontare un certo tipo di tematica, la volontà di esporre agli occhi dell'opinione pubblica la rappresentazione del "male", inteso come riflesso condizionato delle nostre società ed il ruolo che è stato assunto appare quello dell'espressione di una cinematografia condivisa, non eccessiva o fuorviante, bensì costruttiva anche nelle sue scene più spettacolari.

Stiamo parlando della concreta possibilità che le persone, specie in una fascia di età in profondo mutamento come sono gli anni della post-adolescenza, traggano giovamento visivo e terminazione delle proprie tensioni sociali nell'immaginario di un cinema che pone, come detto, le sue radici in una cultura dell'umanità intesa come oggetto parossistico e fumettistico della riflessione sociale.

E ciò, che non deve essere necessariamente considerato un bene, è comunque un dato di fatto che si impone all'attenzione socio-semiotica della contemporaneità. Questo va di pari passo con l'effettiva ammirazione che tali prodotti di celluloidi assumono per coloro che li osservano da un punto di vista artistico e di estrema creatività. Si ricorre ad un tema preciso, nello specifico, al cinema pulp e alla rappresentazione del male, per allontanarli dalla vita comune. Come ammonimento alla strada sbagliata da non dover percorrere.

Proviamo a spiegare in questo modo il motivo del successo planetario, che, a cavallo del nuovo millennio dominato da una fase di insicurezza e instabilità politica globale, porta il pubblico a ricercare nella violenza "mediatica" la risposta salvifica ai propri timori. Un esempio di cinema pulp? Ricco di sangue, violenza ed ironia.

1.2. La figura del villain

Una persona malvagia e cattiva, che fa del male deliberatamente, quasi per gioco, rendendosi benissimo conto della propria crudeltà e senza considerare gli effetti psicofisici che subisce la vittima o le vittime. Nella fiction il *villain* può essere il personaggio principale (*Funny Games*, Michael Haneke, 1996), oppure l'antagonista del film, colui che fa da collante alla trama opponendosi all'operato dell'eroe, magari suscitando le simpatie di chi guarda (*I soliti sospetti*, Bryan Singer, 1995) o colui che deve essere sconfitto per la risoluzione del bene sul male (*Face-off*, John Woo, 1997). Il *villain* incarna l'identità simbolo del male, la ferocia insita in un tipo deviato d'arguzia. Allo spettatore non resta altro che porsi di fronte a tale genere di proiezione e decidere per chi patteggiare. Questa è un'operazione psichicamente complessa che risponde agli input inviati dalla rappresentazione primordiale del male, all'oggettività della violenza contemporanea, per cui solo la presa di posizione di distacco dal meta-messaggio filmico potrà riconoscere l'utilità sociale di una cinematografia estrema.