

UNIVERSITA' CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea in Teoria e Tecniche della Comunicazione mediale

*Le figure femminili
nel cinema di Abel Ferrara*

Tesi di Laurea di
Stefano Lombardini
matr. N° 3206979

Relatore: Chiar.mo Prof. *Ruggero Eugeni*

Anno Accademico 2005/2006

INDICE

	<i>pag.</i>
Introduzione	3
 <i>Parte prima – Critica e saggistica</i>	
1. Abel Ferrara e le sue attrici. Note biografiche.	6
2. Le figure femminili nei film di Abel Ferrara. Profili critici.	14
2.1 Nine lives of a wet pussy (1976)	15
2.2 The Driller Killer (1979)	21
2.3 Ms. 45 (<i>L'angelo della vendetta</i> , 1980)	27
2.4 Fear City (<i>Paura su Manhattan</i> , 1984)	33
2.5 China Girl (1987)	39
2.6 Cat Chaser (<i>Oltre ogni rischio</i> , 1988)	44
2.7 King of New York (1990)	49
2.8 Bad Lieutenant (<i>Il cattivo tenente</i> , 1992)	54
2.9 Body Snatchers (<i>Ultracorpi – L'invasione continua</i> , 1993)	60
2.10 Snake Eyes a.k.a. Dangerous Game (<i>Occhi di serpente</i> , 1993)	66
2.11 The Addiction (1994)	72
2.12 The Funeral (<i>Fratelli</i> , 1996)	78
2.13 The Blackout (1997)	84
2.14 New Rose Hotel (1998)	90
2.15 'R Xmas (<i>Il nostro Natale</i> , 2000)	96
2.16 Mary (2005)	102
 <i>Parte seconda – Analisi filmiche</i>	
3. Nota metodologica. <i>Della finzione</i> di Roger Odin.	109
4. Le figure femminili nella lettura finzionalizzante di:	
4.1 <i>Ms. 45</i>	112
4.2 <i>The Addiction</i>	126
4.3 <i>The Funeral</i>	143
5. Figure femminili e lettura secondo l'autenticità in <i>Snake Eyes</i> , <i>The Blackout</i> e <i>Mary</i>	157
 Conclusioni	 169
 Bibliografia critica su Abel Ferrara	 171

Bibliografia analitica	183
Filmografia di Abel Ferrara	186

Introduzione

Questo lavoro prende in esame l'opera di uno dei più eclettici e inclassificabili cineasti americani contemporanei, Abel Ferrara (New York, classe 1951). Regista assai prolifico, con sedici lungometraggi all'attivo (di cui ben nove girati nel solo decennio 1990-2000) più svariati lavori per la televisione, a partire dal suo esordio 'ufficiale' alla fine degli anni Settanta – il suo primo vero film è una pellicola hardcore firmata sotto pseudonimo nel 1976 – con l'autoprodotto *The Driller Killer*, si è imposto come uno dei talenti più versatili della sua generazione, capace di dirigere con la stessa maestria pellicole a budget irrisorio come *Bad Lieutenant* e *The Addiction*, produzioni hollywoodiane come *Ultracorpi – L'invasione continua*, episodi di telefilm come *Miami Vice* e numerosi videoclip, esplorando quasi tutti i generi cinematografici più popolari (porno, thriller, horror, gangster-movie, fantascienza, dramma, film di vampiri, film di mafia, film sul cinema, film religioso,...) ma rimanendo sempre fedele ai propri temi morali (l'esperienza del male e quella della fede, il conflitto tra predestinazione e libero arbitrio, la dannazione e la redenzione, il ruolo delle immagini e del cinema in questa indagine), soprattutto grazie all'irripetibile sodalizio artistico con l'amico-sceneggiatore Nicholas St. John, al suo fianco fino al capolavoro *The Funeral* del 1996.

Autore complesso e indipendente in modo quasi costituzionale, che pur avendone avuta la possibilità non si è mai lasciato assorbire dal sistema delle majors, presente da vent'anni nei maggiori festival europei ma senza averne mai vinto alcuno (il "Premio Speciale della Giuria" che ha ricevuto a Venezia nel 2005 per *Mary* è l'eccezione che conferma la regola), che ha alternato buoni successi di pubblico come *King of New York* a pellicole che hanno avuto anche problemi di distribuzione in sala come *The Blackout*, radicatissimo nella città natale dove sono ambientati la maggior parte dei suoi film ma anche apolide con la varietà di luoghi e set internazionali di *New Rose Hotel* e *Mary*, lontano sia dal cinema moderno (a maestri del quale come Pasolini e Bresson deve comunque molto) sia, più radicalmente, da quello postmoderno (pur citando sempre, e a ragione, Scorsese come la sua principale fonte d'ispirazione), vero e proprio ponte vivente tra film d'autore e film commerciale, film d'arte e film di genere, cinema

europeo e cinema americano, sarebbe impensabile cercare di esaurire l'analisi della sua opera in un singolo saggio.

Nelle pagine che seguono, abbiamo perciò scelto di limitarci a considerare i suoi lungometraggi per il grande schermo nell'ottica di un tema specifico, cioè le *figure femminili* che popolano il suo cinema. Come proveremo a dimostrare, concentrarci su questo aspetto trasversale ci permetterà indirettamente non soltanto di descrivere forme e modalità della loro presenza nei film presi in esame, ma anche di indagare i loro rapporti con le tematiche più generali dell'opera di Ferrara, con i suoi mondi e il suo stile narrativo, il suo lavoro sui generi cinematografici fino – speriamo – ad illuminare alcune marche autoriali da cui traspaia la sua concezione etica, politica ed estetica del filmmaking.

Nella prima parte di questa tesi esaminiamo il cinema di Ferrara in una prospettiva *storico-critica*. Una nota biografica ricostruirà le coordinate essenziali della sua formazione e della sua carriera professionale, nonché, per brevi cenni, quella delle attrici principali che hanno lavorato con lui, partendo dai primi cortometraggi giovanili nella New York dei primi anni Settanta fino alla presentazione di *Mary* alla Mostra del cinema di Venezia 2005. Successivamente, nel secondo capitolo, attraverseremo film per film i più rilevanti contributi della saggistica e della critica specializzata che li hanno accompagnati, soffermandoci in particolare sulle grandi riviste europee, e mettendo a fuoco per ogni pellicola il ruolo e il peso dei personaggi femminili che vi compaiono.

La seconda parte è invece dedicata ad approfondire le osservazioni maturate attraverso la panoramica critica sulle opere di Ferrara, mediante l'*analisi filmica* di tre dei suoi film più rilevanti in relazione al tema di questo lavoro (*Ms. 45*, *The Addiction* e *The Funeral*). La metodologia d'analisi prescelta segue quella proposta dalla corrente *semiopragmatica* della semiotica contemporanea del cinema e dell'audiovisivo sviluppata dallo studioso francese Roger Odin, per le ragioni e le modalità di applicazione della quale rimandiamo al capitolo tre. Seguendo alcune considerazioni di quest'ultimo, svilupperemo infine alcune riflessioni in merito all'emergere dell'*autenticità* sulla finzione nei lavori più esplicitamente metalinguistici di Ferrara (*Snake Eyes*, *The Blackout* e *Mary*), di nuovo focalizzandoci sulle interpretazioni delle protagoniste femminili (rispettivamente Madonna, Beatrice Dalle e Juliette Binoche) di questi film.

Chiude il lavoro una bibliografia critica ragionata su Abel Ferrara, la bibliografia selettiva della seconda parte analitica e la filmografia completa del regista.

Parte prima
Critica e saggistica

1.

Abel Ferrara e le sue attrici. Note biografiche.

Prima di esaminare il ruolo delle figure femminili nel cinema di Ferrara, alla luce dei più significativi contributi di critici e studiosi dei suoi film, è indispensabile fornire una breve cornice storica su vita e opere del cinquantenne regista italoamericano, incrociandola – coerentemente al tema di questo lavoro – con alcuni cenni sulla carriera professionale delle principali attrici che hanno girato con lui.

Il testo di riferimento sulla biografia ferrariana è il monumentale saggio *The moral vision* di Brad Stevens¹: con una prefazione e dichiarazioni originali dello stesso Ferrara, nonché dei suoi più stretti collaboratori, ripercorre in maniera documentata la sua parabola artistica, dai primi cortometraggi giovanili fino al penultimo *R Xmas* (2000). Questo libro, uscito nel mese di maggio 2004, colma più di un vuoto in materia, poiché anche l'autore dell'ultima monografia in italiano, pubblicata nel novembre dello stesso anno, è ancora costretto a dichiarare:

È necessaria una doverosa premessa prima di addentrarci nella vita di Abel Ferrara: chi scrive, e quanti lo hanno preceduto, si è ritrovato di fronte a coordinate biografiche dominate dall'incertezza, dall'inverosimiglianza e dall'incompletezza. Le notizie che si possiedono sono scarse, quando non apertamente contraddittorie, soprattutto per quanto riguarda l'adolescenza e i primi lavori².

Negli articoli e nelle interviste su cui ha dovuto basarsi Pontiggia³, infatti, la reticenza del cineasta a dare informazioni sul proprio conto è un dato continuo e volontario, che sconfina spesso nella pura invenzione⁴. Tale reticenza è stata appunto interrotta in occasione del saggio di Stevens, al quale dunque ci affideremo nello stilare questo capitolo, ad eccezione degli ultimi cinque anni di attività del regista (non compresi nel

¹ B. Stevens, *Abel Ferrara: the moral vision*, FAB Press, Guildford 2004.

² F. Pontiggia, *Abel Ferrara, il cattivo tenente. Sacra profanaque omnia*, Effatà Editrice, Torino 2004, pag. 24.

³ vedi nota 1 e seguenti, pp. 24-42, op. cit.

⁴ A titolo di esempio, in un'intervista apparsa sul numero 436 (1988) della rivista francese «La Revue du Cinéma», Ferrara dichiara che *Nine lives of a wet pussy* (1976), il suo primo lungometraggio, era “un dramma sexy a episodi, con elementi thriller”: in realtà, come già nota A. Pezzotta in una delle prime monografie sul regista, si tratta di “un hard-core senza mezzi termini, schedato in alcuni repertori di film hard, che in genere ne ignorano la paternità, e negli Stati Uniti ancora reperibile in qualche videoteca specializzata in hard classici” (*Abel Ferrara*, Editrice Il Castoro, Milano 1998, pag. 18).

volume) e dei fatti riguardanti le attrici dei suoi film, per cui indicheremo volta per volta le fonti consultate⁵.

Abel Ferrara nasce il 19 luglio 1951 nel Bronx di New York, metropoli che rimarrà lo sfondo prediletto della maggior parte dei suoi film⁶. Riceve il nome dal nonno paterno, Abel Esposito, originario di Sarno (Napoli) ed emigrato negli Stati Uniti nel 1900, dove cambia cognome in Ferrara e sposa una donna ebrea. Suo figlio Alfred J. Ferrara, di professione book-maker⁷, prende a sua volta in moglie un'americana di origini irlandesi che mette al mondo quattro figlie e un figlio, ovvero Abel junior.

L'infanzia e l'adolescenza presentano elementi significativi per la formazione del futuro regista: il piccolo Abel viene iscritto alla Scuola Cattolica del Sacro Cuore del suo quartiere (come vedremo, l'iconografia e le tematiche religiose saranno preminenti nella sua opera), prima di trasferirsi nel 1965 con la famiglia nel distretto di Peekskill, a nord di New York. Qui frequenta le scuole superiori e conosce Nicodemo Oliverio, meglio noto in seguito con lo pseudonimo di Nicholas St. John, con cui inizia a girare i primi esperimenti filmici in Super-8 e che sarà il suo più importante amico-collaboratore, autore della sceneggiatura di nove dei diciassette lungometraggi di Ferrara⁸.

Per sfuggire alla chiamata alle armi per la guerra del Vietnam, contro cui partecipano alle marce di protesta, verso la fine degli anni Sessanta i due proseguono gli studi al Rockland Community College. Pur non offrendo corsi di cinema, il college permette loro di trascorrere un anno di studio all'estero: nel 1970 St. John va a studiare teologia in Germania, mentre Ferrara rafforza il suo background di film-maker all'università inglese di Alvescot, dove ha l'occasione di apprendere le tecniche base del mestiere e di girare il suo primo corto in 35 mm.

Tornati a New York, tra il 1971 e il 1973 Ferrara e St. John realizzano i primi cortometraggi che compaiono nelle filmografie ufficiali: *Nicky's Film* (6 min., 1971), *The Hold Up* (14 min., 1972) e *Could This Be Love* (29 min., 1973)⁹. Ai fini del nostro studio, annotiamo soltanto come, già in questi lavori giovanili, emerga l'interesse per le figure femminili: *Nicky's Film* è il sogno, muto e in bianco e nero, di una donna addor-

⁵ Per la cronologia e i *credits* di tutti i film citati, il riferimento è sempre l'Internet Movie Data Base (<http://www.imdb.com>).

⁶ Tanto da far guadagnare a Ferrara il soprannome di King of New York, dal titolo dell'omonima pellicola girata nel 1989, ripreso nella prima monografia in inglese a lui dedicata (N. Johnstone, *Abel Ferrara. The King of New York*, Omnibus Press, London – New York 1999) e nella fan mailing-list cui partecipa anche Brad Stevens (<http://movies-groups.yahoo.com/group/kingofnewyork-ferrarafans/>).

⁷ Il mondo delle scommesse sportive semi-clandestine sarà rievocato in *Bad Lieutenant* (1992).

⁸ Il ruolo decisivo di questa sinergia artistica è sottolineato in particolare nel saggio di S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, Le Mani, Recco 1998, dove nel sottotitolo "l'anarchico" si riferisce a Ferrara, "il cattolico" a St. John.

⁹ Sinossi e informazioni più dettagliate in B. Stevens, *The moral vision*, pp. 12-17, op. cit.

mentata a letto (Nadia Von Loewenstein, all'epoca fidanzata di Ferrara); *The Hold Up*, ancora in bianco e nero e con sonoro post-sincronizzato, parla di una rapina finita male, in cui uno dei complici si salva dalla prigione grazie all'influenza politica del padre della moglie (interpretata da Mary Kane, in seguito produttrice di molti dei suoi film); infine *Could This Be Love*, a colori e con suono in presa diretta, è la storia di due artiste del Greenwich Village (Nadia Von Loewenstein e Dee Dee Rescher) che raccolgono una prostituta (Cassie Holtzberg, un'altra amica del regista), hanno un rapporto a tre con lei e quindi la portano a una festa dove conoscono vari uomini.

Verso la fine del 1975, Ferrara realizza *Nine lives of a wet pussy*, il suo primo lungometraggio, che esce l'anno successivo in alcuni cinema a luci rosse di New York e di altre città americane. Firmato con lo pseudonimo di Jimmy Boy L., si tratta di un tipico hard-core anni Settanta (anche se, nel capitolo successivo, vedremo che presenta già alcuni tratti dell'opera successiva di Ferrara), che si inserisce nel decennio d'oro dei film pornografici in sala inaugurato da *Deep Throat* (1972) di Gerard Damiano, prima dell'avvento del video amatoriale e del vhs¹⁰.

Nessuna delle attrici di questa pellicola, sceneggiata da St. John e prodotta come le due successive dalla *Navaron Films* (la versione ferrariana della Factory di Andy Warhol, finanziata da Arthur e Rochelle Weisberg con la supervisione di Mary Kane¹¹), reclutate attraverso un'agenzia di spogliarelliste di night club¹², aveva recitato prima, né ha proseguito la propria carriera cinematografica, con la trascurabile eccezione di tale Peggy Johnson, che compare anche in una piccola parte in *Lovesick* di Marshall Brickman, una commedia del 1983 con Dudley Moore.

Nel 1977, dopo aver completato un documentario in 16 mm intitolato *Not guilty: for Keith Richards*, sulle traversie giudiziarie del chitarrista dei Rolling Stones, Ferrara firma il suo primo lungometraggio "ufficiale": *The Driller Killer*, realizzato con un budget di circa 70 mila dollari, in gran parte proventi del precedente *Nine lives*, e nel cui ruolo principale, quello del pittore psicopatico Reno Miller, vediamo lo stesso regista (sotto lo pseudonimo di Jimmy Laine). Per quanto riguarda le interpretazioni femminili, anche in questa seconda pellicola le co-protagoniste Carolyn Marz e Baybi Day sono due esordienti che non hanno avuto altre esperienze cinematografiche.

¹⁰ Sul boom dei *blue movies* negli anni Settanta, vedi il libro di P. Calò – G. G. Ciponte, *Gola profonda, la pornografia prima e dopo Linda Lovelace* e i film *Boogie nights* (1997) di Paul Thomas Anderson, *Wonderland* (2003) di James Cox e *Inside Deep Throat* (2005) di Fenton Bailey e Randy Barbato.

¹¹ Per una panoramica su Mary Kane e gli altri collaboratori abituali di Ferrara, vedi il paragrafo *Mary Kane, Delia & Co., il cinema come tribù: amici underground* in *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, pp. 50-54, op. cit.

¹² Dichiarazione di Francis Delia, direttore della fotografia del film, in B. Stevens, *The moral vision*, pag. 22, op. cit.

E' con *Ms. 45* (tit. it. *L'angelo della vendetta*, 1980), girato ancora a basso costo, che troviamo la prima apparizione veramente significativa di un personaggio femminile nel cinema di Ferrara, che domina il film dal primo fino all'ultimo fotogramma. Si tratta di Zoë Tamerlis Lund¹³, all'epoca diciassettenne, figura chiave nell'opera del regista poiché sarà anche la sceneggiatrice di *Bad Lieutenant* (tit. it. *Il cattivo tenente*, 1992), uno dei titoli più rilevanti nella filmografia ferrariana. Musicista e scrittrice, oltre che interprete di vari altri film (*Special Effects* di Larry Cohen, 1984; *The Houseguest* di Franz Harland, 1987; *Exquisite Corpses* di Temistocles Lopez, 1989), di un episodio della serie tv *Miami Vice* e del documentario *Heavy Petting* (1985) di Obie Benz, Zoë muore a Parigi nel 1999 all'età di 37 anni, dopo una vita segnata dall'abuso di eroina e cocaina.

Nel successivo *Fear city* (tit. it. *Paura su Manhattan*, 1984), una produzione da cinque milioni di dollari di Bruce Cohn Curtis, per la quale Ferrara lamenta una restrizione della propria libertà creativa e un mancato controllo sul final cut (e sarà così per tutte le altre operazioni ad alto budget di questo tipo, come *Cat Chaser* nel 1989 e *Body Snatchers* nel 1993), possiamo invece ammirare una giovane Melanie Griffith nei panni di una spogliarellista di night club. *Fear city*, insieme al fortunato *Body Double* (tit. it. *Omicidio a luci rosse*) di Brian De Palma, che gira nel corso dello stesso anno, rappresenta per lei l'inizio della sua lunga carriera a Hollywood, dopo alcune piccole parti in tv e in film semiconosciuti. Altre due attrici di successo lanciate da questo film sono Rae Dawn Chong, che l'anno successivo interpreta *Commando* di Mark Lester a fianco di Arnold Schwarzenegger, e Maria Conchita Alonso, ex miss Venezuela 1975 e nota attrice di soap operas e telefilm.

Dopo questo film, non trovando finanziamenti per altri progetti cinematografici, Ferrara accetta di lavorare per la televisione: tra il 1985 e il 1986 cura la regia di due episodi del telefilm *Miami Vice* (*The home invaders* e *The Dutch Oven*), del tv-movie *The Gladiator* e del pilot per la serie *Crime story*, tutti di genere poliziesco. Il primo e il terzo sono prodotti all'amico Michael Mann, a sua volta apprezzato autore di thriller come *Manhunter* (1986) *Heat* (1995) e *Collateral* (2004).

Il ritorno sul grande schermo è con *China Girl* (1987), una sorta di *Romeo e Giulietta* ambientato tra i quartieri newyorkesi di Little Italy e Chinatown. La giovane protagonista del film è l'esordiente Sari Chang, che in seguito farà solo una piccola appari-

¹³ Per cui si rimanda al sito internet <http://lundissimo.info/Zoe/>, curato dall'ex marito Robert Lund, che offre, oltre a scritti, articoli e documenti vari di/su Zoë, anche una biografia scritta da Jeffrey Herrmann e originalmente pubblicata su «Your Flesh magazine», luglio 2000.

zione in *King of New York* (1990) dello stesso Ferrara e in un paio di serie televisive. Nel 1988, dopo un altro pilot per un serial poliziesco intitolato *The Loner*, il nuovo film del regista è *Cat Chaser* (tit. it. *Oltre ogni rischio*), realizzato su commissione della Vestron Pictures (compagnia che poi fallirà, distribuendo il film in sala soltanto in Gran Bretagna) e tratto da un romanzo di Elmore Leonard. La pellicola, di cui Ferrara riconosce la paternità per manipolazioni della produzione in fase di montaggio, è sostenuta dalla presenza di Kelly McGillis, nota soprattutto per le sue precedenti interpretazioni in *Witness* (1985) di Peter Weir e *Top gun* (1986) di Tony Scott.

La carriera del regista prosegue con i già citati *King of New York* (1990) e *Bad Lieutenant* (1992): nel primo non ci sono parti femminili di rilievo, mentre nel secondo, oltre a una piccola apparizione della sceneggiatrice Zoë Tamerlis Lund (che sostituisce degnamente Nicholas St. John), c'è da segnalare nei panni della suora che subisce violenza sessuale Frankie Thorn, come di consueto nelle scelte di casting di Ferrara una quasi esordiente, apparsa solo in un film di fantascienza a bassissimo budget (*Liquid Dreams*, di Mark S. Manos, 1991) e con una modesta carriera soprattutto in tv.

Grazie alla crescente popolarità del regista, anche e soprattutto in Europa (*King of New York* vince in Italia il *Mystfest* del 1991, mentre *Bad Lieutenant* entra nella prestigiosa selezione *Un Certain Regard* del festival di Cannes dell'anno successivo), nel 1993 gli viene offerto di girare il secondo remake del classico *Invasion of the Body Snatchers* (1956) di Don Siegel, dopo quello del 1978 diretto da Philip Kaufman. Prodotto dalla Warnes Bros., *Ultracorpi – L'invasione continua* rimane ad oggi il film di Ferrara a più alto budget, oltre 20 milioni di dollari. Vi compaiono due attrici di provata esperienza: Gabrielle Anwar, all'epoca ventitreenne, ma con già sulle spalle una lunga carriera televisiva e un ruolo importante in *Scent of a woman* (1991) di Martin Brest, con Al Pacino, e Meg Tilly, ex ballerina apparsa fra gli altri suoi film in *Psycho II* (1983) di Richard Franklin, in *The Big Chill* (tit. it. *Il grande freddo*, 1983) di Lawrence Kasdan e *Agnes of God* (tit. it. *Agnese di Dio*, 1985) di Norman Jewison.

Ma è nelle due opere seguenti di Ferrara che le figure femminili tornano ad occupare un ruolo centrale: in *Dangerous Game*, meglio noto col titolo di *Snake Eyes* (tradotto *Occhi di serpente* anche nella distribuzione italiana, e presentato alla cinquantesima Mostra di Venezia nel 1993), oltre alla moglie del regista Nancy Ferrara, che comparirà poi anche in *The Blackout* (1997), troviamo in una parte di primo piano Madonna¹⁴, an-

¹⁴ Tra gli innumerevoli libri dedicati alla popstar, il più interessante e affine a questo lavoro è quello di G.-C. Guilbert, *Madonna As Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*, McFarland & Company, Jefferson 2002.

che co-produttrice del film. La cantante pop più famosa del mondo, che all'epoca aveva già inciso otto album di successo e recitato in una decina di film, poco prima di interpretare *Snake Eyes* pubblica un libro di foto erotiche (*Sex*, realizzato da Steven Meisel), un album dal titolo *Erotica* e recita come protagonista nel thriller vietato ai minori *Body of Evidence* (1993) di Uli Edel. La carriera di Madonna, sia musicale che cinematografica, proseguirà poi senza intoppi fino ai giorni nostri, con altri sei album e film come *Evita* (1996) di Alan Parker.

Anche in *The Addiction* (1994), girato con un budget risicato di 150 mila dollari e visto al Sundance Film Festival e al Festival di Berlino del 1995, come in *Ms. 45* c'è un personaggio femminile che domina tutto il film: la vampira-filosofo interpretata da Lili Taylor¹⁵, giovane attrice che aveva già lavorato con registi come Emir Kusturica (*Arizona Dream*, 1993) e Robert Altman (*Short Cuts*, sempre nel 1993) e in seguito nota per aver impersonato la scrittrice femminista Valerie Solanas in *I shot Andy Warhol* (1996) di Mary Harron.

Tra il 1996 e il 1998 Ferrara mantiene i suoi ritmi da film-maker indipendente che sforna un film all'anno, ed escono *The Funeral* (tit. it. *Fratelli* 1996), *The Blackout* (1997) e *New Rose Hotel* (1998), il primo e il terzo proiettati in anteprima alla Mostra di Venezia, il secondo a Cannes. Nel frattempo gira anche alcuni videoclip¹⁶ e un episodio, della durata di otto minuti e intitolato *Love on the A train*, del film collettivo *Subway Stories: Tales from the Underground* (1997), prodotto dalla rete americana Hbo.

The Funeral, ambientato nella New York del 1936 e probabilmente il film di Ferrara più noto al grande pubblico, ad oggi l'ultimo sceneggiato da Nicholas St. John, come suggerisce il titolo italiano *Fratelli* è principalmente una storia di uomini, dove però grande importanza assumono le intense partecipazioni femminili: quelle di Annabella Sciorra, già vista in *The Addiction*, della grande Isabella Rossellini e di una giovane e quasi esordiente Gretchen Mol, che avrà una parte anche in *New Rose Hotel*, oltre che in numerose altre pellicole.

Due notevoli ruoli femminili, nel film prodotto come il successivo da Edward R. Pressman, sono invece assegnati in *The Blackout* a Béatrice Dalle e Claudia Schiffer. La prima è un'attrice francese¹⁷ dalla vita sregolata, finita più volte in prigione per droga e aggressione a pubblico ufficiale, già scelta da registi come Marco Bellocchio (*La*

¹⁵ Anche per Lili Taylor si rimanda a un sito internet che raccoglie molte informazioni e articoli sull'attrice americana: <http://lili.net/>.

¹⁶ *I Know You Want To Kill Me* (1994) e *Nigger Entertainment* (1995), per il rapper Schoolly D, abituale collaboratore alle musiche dei suoi film accanto a Joe Delia; *California* (1996), per la cantante francese Mylene Farmer; *Iowa* (1998) per la band *The Phoids*; in seguito ne girerà altri per Ben Folds Five, Flowerland, Dead Combo, Abeena e Kyrsten.

¹⁷ Una breve biografia, a cura di L. Maragnani, si può trovare nel settimanale «Panorama», 27 gennaio 2005.

visione del sabba, 1988), Claude Lelouch (*La belle histoire*, 1992) e Jim Jarmusch (*Night on Earth*, 1992); la seconda è la top-model degli anni Novanta più celebre e pagata del globo¹⁸, ventisettenne e pressoché esordiente sul grande schermo (trascurando un cameo nella commedia *Richie Rich* di Donald Petrie, 1994), apparsa in seguito con minuscole parti in una decina tra film e serie televisive, ma senza una vera carriera cinematografica.

La protagonista di *New Rose Hotel*, tratto da un racconto del fondatore del movimento letterario cyberpunk William Gibson, è invece Asia Argento, alla sua prima interpretazione internazionale dopo una carriera in Italia cominciata a soli nove anni (in *Sogni e bisogni*, film per la tv di Sergio Citti, 1984) e proseguita, fra gli altri, con Nanni Moretti (*Palombella rossa*, 1989), Michele Soavi (*La chiesa*, 1989), Carlo Verdone (*Perdiamoci di vista*, 1994) e il padre Dario (*Trauma*, 1993; *La sindrome di Stendhal*, 1996; *Il fantasma dell'opera*, 1998). Di particolare interesse il fatto che, dopo *New Rose Hotel*, oltre a continuare a recitare l'attrice italiana passa anche dietro la macchina da presa, dirigendo *Scarlet Diva* (2000) e *Ingannevole è il cuore più di ogni altra cosa* (2004), due opere fortemente influenzate dalle tematiche e dallo stile registico di Ferrara.

Quest'ultimo si prende un anno di pausa e poi torna con '*R Xmas* (tit. it. *Il nostro Natale*, 2000), prodotto per Studio Canal da Pierre Kalfon, già co-produttore di *The Blackout* e fra gli altri di *Medea* (1969) di Pasolini, e presentato in anteprima a Cannes. Anche qui una delle parti principali è quella di una donna, moglie di uno spacciatore nella New York del 1993: ne veste i panni Drea de Matteo, nota soprattutto per aver interpretato il personaggio di Adriana La Cerva nella serie televisiva *The Sopranos* tra il 1999 e il 2004, oltre diversi altri film. Per '*R Xmas*, vince il premio come miglior attrice al New York International Independent Film Festival del 2002.

Nei quattro anni successivi Ferrara non trova più finanziamenti per i suoi progetti cinematografici¹⁹. Nel 2005 si sposta in Italia ed esordisce come regista teatrale, con un allestimento sui generis²⁰ di *Piccola Alice* (*Tiny Alice*, 1964), del drammaturgo ameri-

¹⁸ Sulla vita della modella tedesca A. Touraine (ed.), *Claudia Schiffer – Memories*, Mandarin Hardbacks, San Francisco 1995.

¹⁹ In chiusura di *The moral vision*, pp. 340-349, sono descritti alcuni dei progetti non realizzati dal regista (nel lungo e interessante elenco è compreso anche *Mary*, alla cui sceneggiatura Ferrara comincia a lavorare fin dal 2000): tra gli altri, segnaliamo una sceneggiatura di St. John del 1979 per un film di fantascienza intitolato *Birds of Prey*; una di Zoë Lund sulla vita dell'attore di film hard John Holmes; le regie rifiutate per *Get Shorty* e di *Carlito's Way*, portati poi sullo schermo rispettivamente nel 1995 da Barry Sonnenfeld e nel 1993 da Brian De Palma; un film biografico o documentario su Pier Paolo Pasolini, un remake de *La dolce vita* (1960) di Fellini e un western intitolato *Comanche Moon*.

²⁰ Alcune penetranti annotazioni su questo spettacolo teatrale, in rapporto al cinema di Ferrara, sono contenute nell'articolo di E. Ghezzi, *Questo titolo (non) mi ha salvato la vita*, «Duellanti», 16 (maggio 2005).

cano Edward Albee, con Claudio Botosso e Chiara Caselli, che va in scena il 6 aprile 2005 al Teatro Stabile di Napoli e successivamente al Teatro Colosseo di Roma. Nel frattempo, sempre in Italia, trova anche un produttore, Roberto De Nigris, per il suo nuovo film.

Mary (2005), girato tra Gerusalemme, New York e Roma e basato in parte sulla figura di Maria Maddalena nei vangeli apocrifi, viene presentato in concorso alla 62ma Mostra di Venezia 2005, e per la prima volta Ferrara ottiene un importante riconoscimento personale, il *Premio Speciale* della Giuria, in uno dei grandi festival europei. Nel film, che chiude i primi trent'anni di carriera del regista, il ruolo di Mary/Maria Maddalena è interpretato da Juliette Binoche, una delle maggiori attrici francesi viventi (*Film blu* di Krzysztof Kieslowski, 1993; *Il paziente inglese* di Anthony Minghella, 1996; *Chocolat* di Lasse Hallström, 2000), affiancata in parti minori da Heather Graham, Stefania Rocca e Marion Cotillard, tutte e tre già con solide esperienze cinematografiche alle spalle.

2.

Le figure femminili nei film di Abel Ferrara. Profili critici.

Le schede di questo capitolo sono dedicate, in ordine cronologico, ai lungometraggi del regista newyorkese, e presentano alcuni tra i possibili percorsi in oltre vent'anni di critica e saggi sul cinema di Ferrara, senza ovviamente alcuna pretesa di esaustività. Attraverso i contributi proposti, si discuterà in particolare del ruolo delle figure femminili nelle singole pellicole e quindi nel complesso dell'opera dell'autore.

Ogni scheda critica è preceduta da una breve sinossi²¹.

2.1

Nine lives of a wet pussy (1976)

²¹ Per sinossi più dettagliate, vedi B. Stevens, *The moral vision*, op. cit. (che arrivano fino a *'R Xmas*); S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit. (fino a *Blackout*); A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit. (fino a *New Rose Hotel*).

Pauline (Pauline LaMonde), giovane e ricca newyorkese, pur lamentandosi che il marito (David Pirell) non è mai sazio di fare sesso, non perde occasione per avere rapporti occasionali con chi capita: con il proprio stalliere (Shaker Lewis), con un benzinaio a una stazione di servizio (Tony Richard), con Nacala, la principessa nigeriana (Joy Silver). Nel frattempo, un'altra giovane donna di nome Gipsy (Dominique Santos), invaghita di Pauline, si consola nel proprio appartamento con l'oppio e la masturbazione. Snodandosi attraverso sogni e flashback incrociati – nel primo di questi, il bisnonno polacco di Pauline (Abel Ferrara con una parrucca bianca) viene sedotto dalle figlie (Pauline LaMonde e Peggy Johnson) come nella storia biblica di Lot; nel secondo, Nacala racconta di quando è stata violentata da due teppisti di colore in un vicolo di New York; in un terzo, Gipsy corre nuda in un bosco – il film termina con Gipsy nell'appartamento, che brucia le lettere amorose di Pauline per poi andare verso il letto dove quest'ultima sta dormendo, e quindi svegliarla.

Come abbiamo già ricordato, Abel Ferrara non ama parlare del suo lungometraggio d'esordio, e le rare volte che lo fa è evasivo ("Non può essere classificato. Io ho diretto molti film. E in un sacco di questi ci sono persone che fanno sesso"²²) o cerca di dipingere ("Nine lives era un cortometraggio, niente di particolare"²³), citandolo appunto sempre col titolo abbreviato *Nine lives* o con quello di lavorazione *White women* (i titoli di testa recitano: "scritto da Nicholas George – Nicodemo Oliverio, che dal film successivo modificherà il suo pseudonimo nel più suggestivo Nicholas St. John – e tratto dal romanzo *Les Femmes Blanches* di François DuLea – libro fittizio, mentre il nome dell'autore è una "francesizzazione" di quello del direttore della fotografia Francis Delia).

Su questa linea, un po' per la difficoltà di reperire informazioni a riguardo, e un po' per rispetto della volontà dell'autore, la maggior parte degli studi su Ferrara liquida questo *blue movie* in pochissime righe, con notizie parziali e/o scorrette:

Tra la fine del liceo e il primo cortometraggio in filmografia (*Could these be love*, 1975 [sic]) c'è un vuoto biografico. Circola voce di una militanza nel cinema porno. Curiosa idea di una contaminazione tra opera (politica) dichiarata e operazioni (erotiche) sussurrate²⁴.

Ancora a sfondo sessuale il primo lungometraggio girato in trentacinque millimetri, *Nine lives*: film sexy a episodi, alcuni con risvolti thriller, che Ferrara definisce «vignette» intorno ad alcune amiche di cui conosceva bene le scappatelle sessuali²⁵.

²²Dichiarazione di Ferrara in un'intervista di H. Feinstein, *Dangerous Abel*, «The Guardian», 12 giugno 1994, traduzione nostra.

²³Sempre Ferrara in un'intervista rilasciata a S. Romano, in «La Cosa Vista», 16-17 (1991). Vedi anche l'intervista del 1988 a «La Revue du Cinéma», nota 4 cap. 1.

²⁴F. Pitassio, *Biografia di A. F.*, in G. A. Nazzaro (a cura di), *Abel Ferrara, la tragedia oltre il noir*, Stefano Sorbini Editore, Roma 1997, pag. 14.

²⁵S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 38. Evidentemente Danese prende per buone le dichiarazioni contenute nell'intervista del 1988 a «La Revue du Cinéma».

I primi short del regista erano semi-pornografici (un trend, a quanto pare, per molti italo-americani di successo: vedi Francis Coppola, Brian De Palma e poi Sylvester Stallone e Madonna), quasi sempre girati a Manhattan²⁶.

Per quanto riguarda *Nine lives of a Wet Pussy* (Nove vite di una passera bagnata, 1976), non ci soffermiamo ulteriormente a parlarne, «uniformandoci» all'evasività - accompagnata da tentativi di depistaggio – di Ferrara sul tema. [...] Questo estremo *transgredi* della (nascitura) poetica è dal punto di vista estetico decoroso, senza l'indifferenza stilistica propria del genere²⁷.

Chi invece non si pone problemi a parlare del film è Brad Stevens in *The moral vision*, che oltre a pubblicare alcune foto di scena inedite (in cui vediamo un giovane Ferrara che gira nei boschi di Pomona insieme a Francis Delia e al resto della crew semi-improvvisata, e danno bene l'idea delle condizioni di fortuna in cui è stato realizzato *Nine lives*, pag. 20), dedica una decina di pagine a discutere della pellicola, fornendo anche una dettagliata lista delle sequenze (pagg. 21-32).

Ciò che ne emerge è la figura di un film-maker completamente preso dal suo lavoro, regista, interprete e anche montatore (insieme a K. James Lovttit, probabilmente uno pseudonimo di un collaboratore occasionale non meglio identificato), di qualcuno il cui unico obiettivo è quello di portarlo a termine senza esitazioni: “Nessuno lavorava più duramente di Abel. La sua energia era contagiosa. Avrebbe fatto qualsiasi cosa per realizzare il film. Era come se la sua vita dipendesse da questo. E, ripensando a come eravamo tutti poveri allora, forse la sua vita dipendeva veramente da questo”²⁸.

“Fin dagli inizi, la maggior parte dei pionieri della pornografia operavano come film-makers indipendenti²⁹” scrive uno studioso del cinema americano di quel periodo, ricordando come i budget striminziti dei primi hardcore, fatti letteralmente in casa (anche in *Nine lives* l'appartamento di Gipsy era in realtà quello di Ferrara) si trasformavano in incassi stratosferici: *Mona The Virgin Nymph* (1970) di Bill Osco, costato appena 7

²⁶ P. Casella, *Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloidi*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, pag. 368.

Questo testo di oltre 500 pagine si occupa degli svariati cineasti e attori di radici italiane che hanno fatto fortuna negli States, e dedica a Ferrara meno di una decina di pagine (367-374, più una scheda su *The Funeral*, pp. 428-433).

²⁷ F. Pontiggia, *Abel Ferrara, il cattivo tenente. Sacra profanaque omnia*, op. cit., pag. 28. Pontiggia, a onor del vero, ha il merito di citare, sempre a pag. 28, il giudizio di A. Pezzotta (vedi dopo) sul film. Per quanto riguarda invece N. Johnstone, *Abel Ferrara. The King of New York*, op. cit., l'autore si dichiara addirittura scettico circa la paternità ferrariana di *Nines lives of a wet pussy* (pp. 7-8).

²⁸ Dichiarazione di Holly Yellen, accreditata nel film come assistente alla regia e in realtà, oltre a questo, anche organizzatrice generale, in B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 23, traduzione nostra.

²⁹ J. B. Capino, *Seminal fantasies. Wakefield Poole, pornography, independent cinema and the avant-garde*, in C. Holmlund e J. Wyatt (ed.), *Contemporary american independent film: from the margins to the mainstream*, Routledge, London – New York 2005, pag. 159, traduzione nostra.

mila dollari, ne guadagnò oltre 2 milioni, e lo stesso *Deep Throat* (1972), scritto diretto e co-prodotto da Gerard Damiano per 25 mila dollari, si stima ne abbia incassati più di 30 milioni. *Nine lives*, dichiaratamente girato con lo scopo di raccogliere fondi per progetti cinematografici successivi³⁰, ebbe una distribuzione molto limitata e non guadagnò nemmeno lontanamente cifre simili, ma di certo il ricavato fu sufficiente a convincere Arthur Weisberg a finanziare anche *The Driller Killer* e *Ms. 45*, prodotti dalla già citata *Navaron Films* (vedi capitolo 1). Rovesciando la frase riportata all'inizio del paragrafo, possiamo quindi affermare che Ferrara fece l'esatto contrario, operando come un pioniere della pornografia per avviare la sua carriera di film-maker indipendente.

Passando ora ai contenuti del film, ci viene in aiuto il giudizio che ne dà Pezzotta nella sua monografia, nella quale similmente a Stevens tratta *Nine lives* come un'opera ferrariana a tutti gli effetti, sebbene con le dovute cautele:

Non c'è molto, a dire il vero, che distingua questo film da un porno medio di quegli anni. La trama è poco più di un pretesto per mostrare una serie di scene hard. [...] Di più si avverte l'aspirazione, tipica degli hard dell'epoca, di raggiungere un certo livello di "artisticità", grazie a un uso accurato delle musiche e a una fotografia non banale. [...] È nell'alone onirico uno dei pochi elementi di vera originalità, nella scioltezza con cui si trapassa da una dimensione all'altra. [...] Al di là del silenzio imbarazzato del suo realizzatore, viene tuttavia spontaneo considerare *Nine lives of a wet pussy* come una specie di inferno, premessa necessaria del purgatorio rappresentato dall'opera successiva. È solo dopo essersi sporcati le mani, dopo aver assunto su di sé il peso della carne e dello sfruttamento, che si possono affrontare con conoscenza di causa certi temi³¹.

Stevens scomoda i nomi di Bataille e di Buñuel, come fonti d'ispirazione, ma sostanzialmente ricalca l'opinione di Pezzotta. A nostro parere, un riferimento più opportuno potrebbe essere l'ultimo Russ Meyer di *Black Snake* (1973), *Supervixens* (1975) e soprattutto *Up!* (1976, lo stesso anno di uscita di *Nine lives*): in comune con il primissimo Ferrara c'è la discreta cura tecnica, estetica e formale del risultato pur nei limiti di budget, la regia non banale, la volontà di imporre ragioni autoriali nel genere, l'hardcore, più standardizzato e invariabile che esista (tanto che la sua evoluzione in senso amatoriale è avvenuta per la mera transizione tecnologica dalla sala al vhs, non certo per fermenti creativi; qui sì, che viene spontaneo citare la famosa frase di Bataille: "Spesso la trasgressione del divieto appare non meno soggetta a regole di quanto lo sia il divieto

³⁰ Vedi dichiarazioni di David Pirell, attore del film, e Douglas Metrov, più tardi collaboratore alla colonna sonora di *The Driller Killer*, in B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 23-24.

³¹ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pp. 20-21.

stesso”³²), la trama studiatamente povera a favore non solo delle performance sessuali obbligate, ma anche e soprattutto di un’atmosfera fantasiosa e anarchica.

Molti elementi anticipano già la futura opera ferrariana: dall’abbozzo di quello che diventerà il tratto distintivo del suo cinema, ovvero sviluppare temi religiosi cristiani nell’inconsueta cornice dei generi cosiddetti “commerciali” (vedi il flashback dove Ferrara stesso narra e poi re-interpreta il passaggio della Genesi su Lot alle figlie Pauline LaMonde e Peggy Johnson), alla programmatica disarticolazione narrativa (che riemergerà con prepotenza negli ultimi *New Rose Hotel*, *Blackout* e *Mary*), fino ad arrivare al cuore della sua poetica e del suo modo di intendere e vivere la professione di cineasta, che *in fieri* ci sono già tutti, poco importa che per Ferrara *Nine lives of a wet pussy* non sia (e non è) l’equivalente di *A bout de souffle* per Godard o di *Accattone* per Pasolini.

Stevens non manca di sottolinearlo:

Ferrara si disinteressa totalmente degli eventi passati, vivendo, come la sua eroina [*Gipsy*] completamente nell’attimo [...] Ferrara dichiara che “Non penso che il passato ti dica necessariamente perché qualcuno è fatto come è fatto – mi interessa di più il futuro, del passato”³³ [...] Ferrara, i cui valori estetici (forma) sono inestricabili dalla sua attrazione per le relazioni non tradizionali (contenuto), potrebbe essere stato attratto da questo genere poiché i film pornografici, non importa quanto deleteri, hanno a che fare con esperienze dirette, le singole riprese esistono per la loro forza di attrazione immediata, piuttosto che come parte di una struttura più ampia. Qui vediamo, per la prima volta, quel feroce lasciarsi trasportare dal flusso della vita che diventerà l’essenza del lavoro di Ferrara³⁴.

Questo discorso vale anche per le figure femminili, che già da quest’opera d’esordio occupano una posizione di primo piano: tutto il film è incentrato sulla dialettica tra la vita vissuta di Pauline e quella sognata di Gipsy (una contrapposizione fra due personaggi femminili come motore della trama la ritroveremo poi stilizzata in *Blackout*, tra la demoniaca Annie – Béatrice Dalle e l’angelica Susan – Claudia Schiffer), salvo poi il completo rovesciamento nel finale, dove si lascia intendere che l’intero film sia stato un sogno di Pauline, guarda caso con un espediente identico a quello usato nel primissimo corto scritto da St. John e diretto da Ferrara, *Nicky’s Film* (vedi capitolo 1).

Come in *Could This Be Love*, però, le prime donne immortalate dalla macchina da presa di Ferrara sono essenzialmente *corpi*, cui il “cattolico” St. John mette in bocca

³² G. Bataille, *L’erotisme* (1957), tr. it. *L’erotismo*, SE, Milano 1986, p. 63.

³³ Un critico ha acutamente notato come questa asserzione, tratta da un’intervista rilasciata a G. Smith, *The Gambler*, «Sight and Sound», 2 (1993), si ripercuota poi sull’intera opera del regista: “Il cinema di Ferrara, dunque, è un cinema che rifugge dalla Storia e si muove intorno al Mito, attorno a grandi questioni morali di natura sovrastorica”. G. Alonge, *Abel Ferrara*, in L. Gandini – R. Menarini (a cura di), *Hollywood 2000. Autori*, Le Mani, Recco 2001, pag. 147.

³⁴ B. Stevens, *The moral vision*, pag. 30, traduzione nostra.

sentenze filosofiche (anticipando il personaggio di Kathleen in *The Addiction*, Gipsy ogni tanto se ne esce con frasi come “Non esiste realtà al di fuori dell’umana realtà”), ma alle quali l’”anarchico” Ferrara, sia come regista che come attore, mette in bocca ben altro. Infatti, sebbene in superficie la narrazione appaia focalizzata sulle fantasie delle due donne, in profondità lo sguardo rimane quello implacabilmente maschile del genere hard, anche con picchi sgradevoli come quello che rileva Pezzotta:

Disinvoltura a volte cinica, come quando dallo stupro (ripreso con la macchina da presa dal basso, in modo da mostrare la penetrazione da un’angolazione inedita) si passa alla scena lesbica, come se l’eccitazione dello spettatore debba rimanere invariata³⁵.

Corpi femminili usati e abusati, dunque, corpi intrisi di peccato. Ingenuamente, sempre ricordando Pezzotta quando parla di questo film come di un inferno pre-purgatorio, potremmo concludere mettendo a confronto i corpi (totalmente) *profani e profanati* delle anonime spogliarelliste Pauline e Dominique in *Nine lives of a wet pussy* (1976) al corpo (totalmente) *sacro e sacralizzato* dell’affermata e rispettabile Juliette Binoche in *Mary* (2005), e semplificando al massimo parlare del trentennale percorso cinematografico di Ferrara in termini di *redenzione*.

Sarebbe un grossolano errore al quale lo stesso regista ha già risposto in modo beffardo annunciando, già dal 2004, che dopo *Mary* uno dei progetti che intende realizzare sarà *Go Go Tales*, che “ritrarrà il mondo delle *strippers* che si esibiscono in un locale newyorkese³⁶”. Rifacendoci al titolo della monografia di Pontiggia, è sicuramente allora più corretto parlare di *sacra profanaque omnia*, in riferimento all’opera (circolare, più che lineare) di Ferrara: il tormento del peccato, rimosso in *Nine lives*, esibito in *Mary*, dell’uomo (e della donna) che desidera il bene ma compie il male, è ciò di cui si nutrono tutte le sue pellicole fin da principio, in una continua tensione e intromissione fra sacro e profano; poco importa, e qui sta l’unicità³⁷ dell’autore, che il contenitore sia quello del film porno o quello del film religioso.

³⁵ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 21.

³⁶ Dall’intervista originale rilasciata a F. Pontiggia nel marzo del 2004, e riportata in chiusura di *Abel Ferrara, il cattivo tenente. Sacra profanaque omnia*, op.cit., pag. 144. Ne parla anche B. Stevens in *The moral vision*, op. cit., pag. 349.

³⁷ O la grandezza: “Ferrara non è Kubrick? Vero, anche se lavora tendenzialmente a mantenere un’indipendenza produttiva simile a quella di Kubrick, anche se finisce come Kubrick a minare l’immaginario collettivo uniformato dove è più compatto e alimentato. Sono entrambi guastatori mimetizzati nel sistema. Kubrick è un genio, una volta ogni quinquennio. Ferrara vive la condizione peggiore: tenere il ritmo alla catena di montaggio che gli permette di esistere, magari scambiato per un epigono di Martin Scorsese” scrive S. Danese, in *Abel Ferrara. L’anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 58.

2.2

The Driller Killer (1979)

Reno Miller (Abel Ferrara) è un pittore senza un soldo che vive a New York dividendo un appartamento con la sua ragazza bisessuale, Carol (Carolyn Marz), e l'amante lesbica di Carol, Pamela (Baybi Day). Reno lavora al grande quadro di un bisonte che spera, una volta finito, di vendere al gallerista omosessuale Dalton Briggs (Harry Schultz). Gradualmente, a causa dei litigi con Carol per i loro problemi finanziari e del gruppo punk The Roosters di Tony Coca-Cola (Douglas Metrov), che lo assorda provando senza tregua nell'appartamento sottostante, Reno va fuori di testa e prende ad aggirarsi per le strade uccidendo i barboni con un trapano a pile, comprato dopo averlo visto in una pubblicità televisiva. Quando Briggs si rifiuta di acquistare il dipinto del bisonte, Carol dà in escandescenze e se ne va dall'appartamento, ritornando a vivere con l'ex-marito Stephen (Richard Howorth). A questo punto, Reno reagisce uccidendo prima Briggs e poi andando a casa di Stephen, che uccide in cucina mentre Carol si sta facendo una doccia. Quest'ultima va a letto, spegne la luce e

inizia a parlare all'uomo disteso accanto a lei, non sapendo che è Reno, silenzioso.

The Driller Killer è il primo lungometraggio ufficiale³⁸ diretto da Abel Ferrara (che usa lo pseudonimo Jimmy Laine solo come attore) e scritto da Nicholas St. John (fino a *Fear City* in realtà accreditato come “N. G. St. John”), distribuito, oltre che in una ventina di cinema americani in “città come Portland e Seattle”, anche in Inghilterra, dove diventa il primo “Video Nasty” della neonata censura britannica, subito bandito dalle sale³⁹.

Significativamente, Giona A. Nazzaro e Brad Stevens interpretano questo film in maniera molto simile, come un viaggio attraverso il mondo mentale del protagonista Reno Miller – Abel Ferrara. Scrive infatti Nazzaro:

The Driller Killer è un *film cervello*. Un viaggio nel cuore di tenebra di un uomo. I set del film, ridotti agli interni dell'appartamento di Reno e alle poche strade buie del suo quartiere, confermano questa ipotesi di lettura. Il mondo esterno non fa altro che riflettere figurativamente la claustralità della dimensione esistenziale di Reno. [...] I set di *The Driller Killer* sono denotati tutti territorialmente: frammenti della geografia mentale del protagonista. [...] Reno ha smesso di esistere in relazione agli altri; non può quindi che tentare di esistere in contrapposizione ad essi. [...] Autentico cinema della crudeltà vissuto in prima persona, e sulla propria pelle (d'altronde per Ferrara si tratta di un'irrinunciabile condizione di verità), *The Driller Killer* è un film che trova la sua impossibile redenzione nel suo essere un'allucinata invocazione di un'anima terrorizzata che, con una violenza sconvolgente, si denuda di fronte allo sguardo tramortito dello spettatore⁴⁰.

Stevens si spinge oltre, proponendo una vera e propria lettura psicanalitica del film: in questo senso l'appartamento di Reno rappresenta la sua psiche, Tony Coca-Cola è ciò cui aspira ad essere (un artista realizzato e di successo), l'ufficio di Briggs indica la sua omosessualità repressa, alla quale si ricongiunge nel finale ricevendo il gallerista nel suo appartamento-psiche, mentre il barbone che all'inizio del film apostrofa Reno nella chiesa come “Figlio” riveste in modo netto la figura del Padre, che Reno disconosce e nel suo complesso edipico continua ad uccidere ossessivamente (sono in tutto un-

³⁸ Malgrado ciò, in alcuni studi viene ignorato: è il caso del paragrafo dedicato a Ferrara in E. Levy, *Cinema of outsiders: the rise of American independent film*, New York University Press, New York 1999, pp. 119-124, dove come opera prima del regista si cita erroneamente *Ms. 45*.

³⁹ Nell'intervista a S. Romano su «La Cosa Vista», cit., pag. 54, Ferrara dichiara: “In Gran Bretagna *Driller Killer* è al bando. Qualche settimana fa, quando *King of N. Y.* è uscito a Londra, un cinema ha programmato *Driller Killer*, la polizia è arrivata e ha confiscato la copia del film! Una cosa del genere a New York sarebbe inimmaginabile! Gli sbirri non uscirebbero vivi dal cinema...”

⁴⁰ G. A. Nazzaro, *The Driller Killer*, in Id. (a cura di), *Abel Ferrara, la tragedia oltre il noir*, op. cit., pp. 33-39.

dici i barboni che uccide col trapano). Inoltre, mentre Reno si sforza di mantenere un'identità maschile e una relazione eterosessuale, Tony Cola-Cola vive nello stadio pre-epidipico di ignoranza dei tabù imposti dalla Legge del Padre, vestendosi ambiguamente con abiti femminili e ricavandone così felicità-successo sia con le donne (Pamela si aggiunge subito al folto numero delle *groupie* dei Roosters), sia nel riscontro economico del suo lavoro artistico (ha un contratto con una casa discografica), suscitando inevitabilmente l'invidia-rimpianto di Reno, che al contrario fallisce sia nella sua relazione con Carol sia nel vendere il suo quadro⁴¹.

Questa struttura, assai convincente nella chiara esposizione di Stevens, convive inoltre con una sovrabbondanza di simboli di origine cristiana: la chiesa iniziale dove il barbone, oltre che come “padre”, si rivolge a Reno con le parole di Gesù “Lasciate che i peccatori vengano a me”; i crocifissi e i rintocchi di campane disseminati ovunque; Reno che, prima di iniziare ad uccidere i barboni (cioè tenta di negare la salvezza eliminando proprio i soggetti di quest'ultima, gli *ultimi* che saranno i *primi*, nella teologia cattolica), disseziona un coniglio, evocando l'agnello pasquale⁴², l'ultimo omicidio, dove il senzatetto viene martoriato da Reno in una specie di crocifissione. Non sono i soli: tra i più evidenti, bisogna citare anche l'immediata analogia tra pennello e trapano (“La mano che stringe il pennello sulla tela manovra il trapano incidendo i corpi [...] Qualsiasi lettura si voglia dare, Ferrara avvicina un'esperienza fisica e insieme concettuale dell'arte e del delitto, dell'estetica e dell'assassinio, fuori da ogni intenzione intellettuale”) e il bisonte ritratto nel quadro di Reno (“animale chiave della storia dell'America, a partire dall'immaginario del selvaggio West. L'incontenibile forza del bisonte, come nel toro, rappresenta anche l'istintualità incontrollata, la brutalità, il soffio del maligno⁴³”).

La cosa più sorprendente della pellicola è forse però come la complessità di questa riflessione esistenziale si accordi perfettamente con gli intenti politici e di critica sociale del regista e dell'inseparabile amico-sceneggiatore St. John. Già lo nota Kim Newman in una delle prime recensioni del film: “(Reno Miller) è il primo psicopatico del cinema a impazzire per cause economiche e ambientali, piuttosto che per problemi psicologici e sessuali⁴⁴”. Il discorso di Ferrara è trasparente e consapevole, oltre che lungimirante. Da un lato, all'epoca del film, è lontano anni luce dalle produzioni hollywoodia-

⁴¹ B. Stevens, *The moral vision*, pp. 52 e 55.

⁴² Come suggerito da A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 26. La scena del coniglio, come notano tutti, è anche un'esplicita citazione di *Repulsion* (1965) di Roman Polanski.

⁴³ Per questo e per il virgolettato della parentesi precedente, S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pp. 93 e 99.

⁴⁴ K. Newman, *The Driller Killer*, «Monthly Film Bulletin», 605 (1984).

ne (che in seguito incrocerà quasi per sbaglio con *Fear city* e *Body Snatchers*, ritraendosene subito dopo averli girati) e parimenti dal cinema d'autore di serie A, sanzionato come tale dai festival europei (cui sarà sempre invitato, senza però vincere mai nulla fino a *Mary*, al contrario dei vari Lynch, Cronenberg e Tarantino).

Ma, ciò che più conta, è distante anche dalla ricca e fiorente New Wave newyorkese post-wahroliana di Lizzie Borden, Jim Jarmusch, Amos Poe, Erich Mitchell, Scott e Beth B: come Reno Miller, Ferrara è semplicemente un aspirante regista/artista che muore di fame condividendo un appartamento con gli amici e nutrendosi solo di pizza⁴⁵, che vorrebbe fare cinema d'arte come i suoi amati Bresson, Godard e Pasolini, e probabilmente se fosse vissuto in Europa glielo avrebbero permesso, ma vivendo negli States per sopravvivere è costretto a nascondere l'arte dentro l'*exploitation*, prima il porno e poi lo *splatter thriller* con inserti soft-core, che lungi da abbandonare ingloberà dentro la prima (su diciassette lungometraggi, l'unico che non contiene né sesso né droga né violenza è l'ultimo *Mary*, che soltanto nel complesso dell'opera ferrariana per molti è riuscito paradossalmente ad essere disorientante o addirittura “maledetto” e “scandaloso” anche per questo). Reno-Ferrara abbandona il pennello in favore del trapano, quindi, anche come gesto di estrema e iperbolica rivolta contro l'ambiente artistico modaio- lo di New York, rispetto al quale è e si sente estraneo, e più in generale contro i vincoli commerciali imposti dal mercato al cinema (“L'ultima delle mie preoccupazioni è chi andrà a vedere i miei film”⁴⁶).

In quest'ottica, *The Driller Killer* assume un ulteriore risvolto satirico, come conferma l'autore stesso:

[G. S.] *Che cosa dice The Driller Killer a proposito dell'arte?*

[A. F.] Driller Killer... sì. Che cosa vorrebbe dire sull'arte? (*riflette*) Non molto (*ride*).

[G. S.] *È un film eccessivo, sregolato.*

[A. F.] Sì, è un freakshow.

[G. S.] *Era una satira sulla scena artistica della downtown fine anni Settanta.*

[A. F.] Sì. Ma lui esisteva. Quei dipinti erano reali, quelli erano il suo lavoro, e lui viveva là, in quella situazione. Solo, non si metteva ad uccidere i barboni – *Spero* che non lo facesse. Sì, *Driller Killer*. Cos'altro puoi dire?⁴⁷

⁴⁵ Vedi la lunga dichiarazione di Douglas Metrov in B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 52-53.

⁴⁶ Intervista di S. Romano, «La Cosa Vista», cit., pag.53.

⁴⁷ Gavin Smith e Abel Ferrara in *Moon in the gutter: Abel Ferrara interview*, «Film Comment», 4 (1990), traduzione nostra.

In effetti, per rigore filologico, bisogna precisare che *The Driller Killer* nasce effettivamente come un breve documentario (sulla scorta di quello appena completato *Not guilty: for Keith Richards*) su Douglas Metrov, pittore che viveva in promiscuità sessuale con due ragazze come il personaggio del film, e che in quest'ultimo interpreta Tony Coca-Cola, oltre a prestare il suo loft-studio come scenografia dell'appartamento di Miller, nonché i suoi dipinti compreso quello del bisonte. La pellicola è quindi il risultato di una lunga e tormentata lavorazione, semi-amatoriale all'inizio e poi completata professionalmente quando Arthur Weisberg decide di coprirne i costi, assemblando parti documentaristiche (le riprese dei barboni per strada e quelle del concerto dei Roosters) e finzionali, con St. John che scrive e modifica la sceneggiatura direttamente sui set improvvisati, e due direttori della fotografia che si avvicendano (James Lemmo, che curerà la fotografia anche di *Ms. 45* e *Fear City*, e Ken Kelsch, poi autore della fotografia, alternandosi con Bojan Bazelli, di quasi tutti gli altri film di Ferrara).

È interessante notare come questa lavorazione frammentaria, se da un lato si traduce comunque in un insieme compatto (“L’omogeneità stilistica di *Driller Killer* è irraccontabile. Si deve immaginare un’opera non allineata, forte del suo squilibrio, non conforme alle controculture dominanti, che impiega però la dote estetica di quelle controculture, anche ironicamente⁴⁸”), dall’altro contribuisce a produrre nel film una lunga serie di incongruenze e disattenzioni narrative non si sa quanto volute⁴⁹. In ogni caso, la presenza costante di elementi inspiegabili al livello realistico che domina il film (in un’altra scena, Carol trova con orrore una poltiglia rosa nella spazzatura, che però non somiglia né a un resto umano di una vittima di Reno, né al coniglio squartato da quest’ultimo) fa rientrare perfettamente *The Driller Killer* nella definizione di *fantastico* di Todorov⁵⁰: lo spettatore oscilla continuamente tra l’ipotesi razionale (ciò che vediamo accade realmente, e i fatti incoerenti sono semplicemente *strani*) e quella irrazionale (ciò che vediamo è una rappresentazione/proiezione mentale o un sogno di Reno, dove non esiste logica ma si è nel dominio del *meraviglioso*), senza poter scegliere con certezza una delle due letture alternative⁵¹.

⁴⁸ S. Danese, *Abel Ferrara. L’anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 96.

⁴⁹ B. Stevens ne fa un parziale elenco: Reno usa il telefono per chiamare Briggs, dopo che gli hanno staccato la linea e lui stesso l’ha gettato dalla finestra; anche se dal viaggio in taxi sembra che la chiesa sia parecchio distante dall’appartamento di Reno, in quest’ultimo si sentono con la stessa chiarezza i rintocchi delle campane, come anche in quello di Stephen; l’appartamento di Stephen ha la stessa doccia, lo stesso muro giallo del bagno e sopra il letto un dipinto quasi identico a quello in camera da letto di Reno; l’omicidio di Briggs, in cui viene appesa alla porta dell’appartamento di Reno col trapano, è irrealizzabile. Vedi *The moral vision*, op. cit., pag. 55.

⁵⁰ Vedi T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 1970, trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1981.

⁵¹ Malgrado questa ricercatezza stilistica e formale, e il peso in definitiva non preponderante che gli omicidi hanno nell’economia del film, quest’ultimo si guadagnò una modesta fama solo tra i fan dell’horror, venendo ignorato o dileggiato

Sebbene il film, come abbiamo visto, sia incentrato pressoché per intero sul personaggio di Reno, rimangono però alcune considerazioni da fare in merito alle figure femminili. Intanto, oltre al rifiuto di un plot tradizionale a favore di una struttura narrativa più onirica e frammentata, in comune con *Nine lives of a wet pussy* il secondo lungometraggio di Ferrara presenta il personaggio di Pamela (“una variante comica di quello di Pauline in *Nine lives*”, precisa Stevens⁵²) e numerose scene di nudo di Carol sotto la doccia, con o senza Pamela. Più rilevante ancora, lungi dall’essere succube di Reno e dell’ex-marito, Carol si dimostra una donna forte e indipendente, che mantiene il pittore e la sua amante lesbica con gli assegni di separazione che gli passa Stephen, sovrasta Reno durante i loro frequenti litigi e non esita un attimo a lasciarlo quando questi non riesce a vendere il quadro.

Questa libertà sociale e sessuale dei primi personaggi femminili di Ferrara, molto rara nell’*exploitation*, mostra un’evoluzione poetica (e politica) rispetto a *Nine lives*: se Pauline era già una donna molto simile a Carol, totalmente padrona di se stessa, del proprio corpo e dei propri desideri, schiava (come lo stesso regista) solamente dalle regole del genere hard, che impongono una degradazione di questa autonomia con una sottomissione allo sguardo e al desiderio maschile, Carol (e Ferrara) in *The Driller Killer* non espongono più a scopo mercificatorio i loro corpi, se non lo stretto necessario imposto dal mercato (gli inserti soft-core). Questa “coscienza femminista” di Ferrara, che giungerà a maturazione in *Ms. 45*, è ben rappresentata anche dal fatto che le vittime di Reno sono tutti uomini, e che il film si interrompe esattamente prima di quello che poteva essere il suo primo omicidio di una donna: Reno è a letto con Carol dopo averne ucciso l’ex marito, ma non è dato sapere (e soprattutto vedere, tenendo conto che un assassinio commesso con un trapano sarebbe risultato una chiara allegoria di uno stupro) che cosa le accadrà.

Del resto, le figure femminili svolgono un ruolo primario e positivo nei confronti del protagonista maschile:

Uno degli attributi più positivi di Reno è la sua mancanza di gelosia sessuale, essendo la sua relazione con Pamela, la donna amante di Carol, amichevole e rilassata. Sebbene diversi critici abbiano erroneamente sostenuto che sia Carol che Pamela sono amanti di

to dalla critica: Ferrara ricorda che la primissima recensione di *Variety* fu “Abel Ferrara fa sembrare Tobe Hooper Federico Fellini”. In S. Tobias, *Abel Ferrara interview*, «The A.V. Club», 27 novembre 2002 (anche online all’indirizzo <http://www.avclub.com>).

⁵² B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 54.

Reno, la cosa che Carol trova attraente in Reno è proprio la sua volontà di tollerare la sua bisessualità⁵³.

Tutto ciò, ovviamente, ha il chiaro risvolto politico (e poetico) già presente in *Nine lives*, e sintetizzato con efficacia sempre da Stevens:

Questo privilegio della bisessualità è in rapporto con l'interesse di Ferrara per la vita vissuta qui e ora. Benché venga spesso considerata come un rifugio dalle insidie e dalle tensioni che caratterizzano la fine del ventesimo secolo, l'unità biologica della famiglia rappresenta il capitalismo nella sua forma pura: il patriarca "possiede" sua moglie in misura maggiore di quanto "possiede" la sua casa, e il successo di questo stile di vita nel passato garantisce il suo successo nel futuro (almeno in teoria – in pratica finisce quasi sempre in modo disastroso)⁵⁴.

2.3

Ms. 45 (*L'angelo della vendetta*, 1980)

La giovane Thana (Zoë Tamerlis), affetta da mutismo, lavora come stira-trice in una sartoria newyorkese, alle dipendenze di Albert (Albert Sinkys). Una sera, tornando a casa, viene trascinata in un vicolo e violentata da un uomo mascherato (Abel Ferrara). Tornata nel suo appartamento, sorprende un ladro armato di pistola (Peter Yellen), che la assale e comincia a violentarla. Thana riesce però ad ucciderlo colpendolo con un ferro da stiro, e trascina il cadavere del ladro nella vasca da bagno. Quindi se ne libera facendolo a pezzi, che dissemina per tutta la città, mentre inizia a girare per le strade di notte uccidendo gli uomini che la abbordano, o che vede trattar male altre donne, con la pistola calibro 45 del ladro. Intanto la sua padrona di casa, la signora Nasone (Editta Sherman), comincia ad essere insospettata dal suo andirivieni, mentre Albert la rimprovera per la sua crescente disattenzione sul lavoro, e la invita a una festa in maschera per distrarsi. Thana ci va vestita da suora sexy, e dopo aver fatto fuori Albert, che ha cercato di violentarla in una stanza, comincia a sparare a tutti i ma-

⁵³ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 54, traduzione nostra.

⁵⁴ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 30, traduzione nostra.

schi presenti alla festa, finché la sua collega Laurie (Darlene Stuto) non la accoltella alle spalle, uccidendola.

“Rispetto al precedente *The Driller Killer*, Ferrara smette i panni del cineasta ribelle – e con essi certi vezzi e ammiccamenti avanguardistici – e veste gli abiti da lavoro dell’*exploitation* per comporre, assieme allo sceneggiatore Nicholas St. John, un teorema implacabile sul contagio del male” scrive Roberto Curti⁵⁵ a proposito di *Ms. 45*. In effetti, il terzo lungometraggio della coppia Ferrara – St. John, seppur con un budget ancora risicato, appare come un “un film maturo e compatto, stilisticamente complesso, per nulla «rozzo», come scrivevano i recensori dell’epoca”⁵⁶. La cosa è per certi versi sorprendente, se come ci informa Stevens⁵⁷, la realizzazione del film è semi-artigianale come nei precedenti, con la troupe che lavora a compensi simbolici (la stessa protagonista venne pagata solo 1500 dollari), set improvvisati, telecamere nascoste per le scene in strada, e una sceneggiatura di sole 36 pagine cui St. John aggiunge i dialoghi man mano che il film viene girato.

L’angelo della vendetta, come sottolineano un po’ tutti⁵⁸, si presenta come un film che contiene marche di genere e ascendenze filmiche chiaramente riconoscibili, al contrario della sostanziale autoreferenzialità da film d’arte di *The Driller Killer*. I riferimenti più immediati sono la serie de *Il giustiziere della notte* con Charles Bronson (il primo film, *Death Wish* di Michael Winner, è del 1974), per il tema del vigilantismo, e *Non violentate Jennifer* (tit. or. *Day of the Woman*, di Meir Zarchi, 1978) e *Thriller* (1973, di Bo Arne Vibenius), come pellicole più nota del filone del *rape & revenge movie*, che negli anni Settanta impazza soprattutto nel cinema di serie B italiano sulla scorta del truculento capostipite *The last house on the left* (1972) di Wes Craven. Spingendosi più indietro, come possibile fonte d’ispirazione per *Ms. 45* Danese cita opportunamente anche *Repulsion* (1965) di Roman Polanski e il classico *Cat People* (tit. it. *Il bacio della pantera*, 1942, di Jacques Tourneur, tra l’altro ambientato anch’esso a New York), mentre a sua volta il mutismo della protagonista sarà ripreso in *The Piano* (1993, di Jane Campion), con la partecipazione di Harvey Keitel, uno degli attori feticcio di Ferrara.

⁵⁵ R. Curti e T. La Selva, *Sex and violence : percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2003, pag. 208.

⁵⁶ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 28.

⁵⁷ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 59-69.

⁵⁸ In particolare vedi S. Danese, *Abel Ferrara. L’anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 101, nonché il già citato *Sex and violence* (nota 35), pp. 201-210.

Il vero modello dichiarato⁵⁹ per *L'angelo della vendetta* è però *Taxi Driver* (1976) di Martin Scorsese. Le molteplici analogie con il capolavoro scritto da Paul Schrader e interpretato da Robert De Niro sono rilevate con attenzione da Pezzotta:

Come *Taxi Driver*, anche *L'angelo della vendetta* è un film idealmente in soggettiva, e spesso anche materialmente, fin da quando nelle primissime sequenze vediamo fannulloni newyorkesi che si rivolgono alla macchina da presa apostrofando Thana con proposte oscene. E come *Taxi Driver*, il film di Ferrara è il ritratto di una metropoli infernale, dove la violenza e la lussuria sono endemiche, e dove l'unica reazione sembra essere la violenza apocalittica. [...] *Taxi Driver*, esplicitamente citato, ancora una volta, nella sequenza in cui Thana si esibisce la pistola davanti allo specchio. [...] Come in *Taxi Driver*, il racconto è costellato da una serie di episodi marginali, di figurine minori protagoniste il tempo di un'inquadratura, e che ruotano tutte attorno al medesimo tema: l'orrore del sesso⁶⁰.

La figura di Thana (dal greco *thanatos*, morte, mentre il nome della protagonista è Zoë, che significa vita) è dunque fraterna rispetto a quella di Travis Bickle in *Taxi Driver*, e a ben vedere anche al Reno Miller di *The Driller Killer*: tutti "protagonisti che, impazziti a causa dalle pressioni della vita moderna, scendono per le strade e si mettono ad uccidere degli sconosciuti"⁶¹. A differenza di questi due, e se vogliamo anche del Charles Bronson *Giustiziere della notte* (che, come ogni vendicatore, da un certo grado di follia è posseduto anche lui) si tratta però di una figura femminile, insieme a quella di Kathleen in *The Addiction* tra le più memorabili, se non la più memorabile, della filmografia ferrariana.

Peter Lehman nota innanzitutto come Thana, lavorando nella sartoria di un atelier di moda, partecipi "alla creazione della donna come spettacolo erotico". Dopo la violenza, però, smette i panni della stiratrice timida e goffa e nelle sue ronde notturne si trucca pesantemente, da vamp, "non per piacere agli uomini, ma per suscitare il loro comportamento più animale e ucciderli"⁶². Anche il suo mutismo funziona in questo senso; da un lato, richiama l'idealtipo di donna proposto dal sistema della moda, cioè la modella: per la giovanissima Thana, all'inizio, parla solo *involontariamente* la sua bellezza (e Albert, il suo datore di lavoro, fa apertamente intendere di averla assunta per questo

⁵⁹ "La mia ispirazione è Marty [Martin Scorsese]" ammette esplicitamente Ferrara, rispondendo a una delle cinque domande poste dallo stesso amato maestro in *Cinq questions posées par Martin Scorsese*, «Cahiers du Cinéma», 500 (1996).

⁶⁰ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pp. 30-32. Pezzotta rileva anche l'analogia tra l'apparizione di Ferrara nei panni del primo stupratore (con lo pseudonimo di Jimmy Laine), e il cameo inquietante di Scorsese in *Taxi Driver*, "secondo una tradizione, ancora una volta scorsesiana, di assumersi il male in prima persona" (pag. 33).

⁶¹ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 63, traduzione nostra.

⁶² P. Lehman, *The Male Body within Excess of Exploitation and Art. Abel Ferrara's «Ms. 45», «Cat Chaser» and «Bad Lieutenant»*, «The Velvet Light Trap», 32 (1993).

motivo). Gli stessi due stupratori sono avvantaggiati dal fatto che la ragazza non possa chiamare aiuto; dapprima sono preoccupati che la ragazza possa urlare, e tentano di coprirle la bocca con una mano, e appena capiscono che si trova già in questa condizione, consumano l'atto con evidente compiacimento.

Il secondo movimento compare quando Thana si impossessa dell'arma del ladro, la calibro 45 che dà il titolo originale al film. La pistola diventa "la voce che uccide della protagonista muta"⁶³: ora la ragazza, per attrarre gli uomini, fa parlare *volontariamente* la sua bellezza, ma è soltanto una maschera (il trucco pesante, il vestito da suora sexy nel finale) per la sua vera voce, il colpo di pistola che uccide gli uomini.

Sia Stevens che altri, sottolineano come il senso di onnipotenza dato a Thana dall'uso dell'arma degeneri progressivamente in un delirio sempre più cieco. Il primo omicidio della ragazza è un gesto di pura autodifesa dalla violenza del ladro, non a caso l'unico commesso senza la pistola; appena entra in possesso di quest'ultima, passa rapidamente dall'uccidere i maschi che la importunano (significativamente, la prima uccisione con la calibro 45 è compiuta per caso, per il timore di essere nuovamente assalita da un giovane che in realtà voleva solo restituirle uno dei sacchetti neri), poi quelli che molestano altre donne (compreso un ragazzo che semplicemente baciava la sua ragazza, e che però le sfugge), e infine, alla festa, sparando agli uomini a casaccio. La posizione politica di Ferrara e St. John, nei confronti del dilagare della violenza nella società americana, è netta: le armi sono sempre il problema e mai la soluzione, rispondendo così alla tesi opposta propugnata dalla serie del *Giustiziere della notte*, secondo cui le armi sono il problema ma anche la soluzione.

Stranamente, ancora a proposito del mutismo della protagonista⁶⁴, nessuno trova un'analogia, per certi versi davvero ferrariana, tra la figura della modella con cui si apre il film (le prime immagini sono proprio quelle di indossatrici all'interno dell'atelier di Albert) e quella della suora nel finale. Entrambi sono travestimenti che Thana assume nel corso della sua escalation di omicidi, nella sua impossibilità di essere una donna normale come la sua spigliata collega Laurie, che non a caso pone fine all'esistenza di Thana, mentre quest'ultima anziché freddarla con un colpo ritrova all'improvviso la voce e la chiama "sorella". La modella e la suora, sovrapposte e unite in modo blasfemo in Thana (che sotto l'abito talare indossa giarrettiere e biancheria intima provocante), come figure femminili appunto estreme, alienate dalla quotidianità, letteralmente

⁶³ S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 102.

⁶⁴ Nicholas St. John ne sottolinea la centralità: "Ms. 45 è stato preso troppo superficialmente dalla critica. Nessuno ha discusso il fatto che Thana è muta, dannazione! La frustrazione e la violenza avvengono intorno a questa mancanza di comunicazione". In D. Chute, *Fear City*, «Film Comment», 6 (1983).

“mute” e prigioniere di sistemi di significazione patriarcali, che impongono loro di negare la propria identità nell’esibizione totale della sessualità (modella) e in modo speculare nella negazione anch’essa totale della sessualità (suora): di nuovo, sacro e profano che prospettano la loro fusione negli opposti come tema centrale dell’opera di Ferrara.

Danese e Stevens discutono invece ampiamente delle implicazioni psicanalitiche del personaggio di Thana e del rapporto tra il film e le teorie femministe:

Thana elimina i maschi dentro un evidente gioco delle parti che regola l’aggressività maschile come destino e la sua punizione come desiderio, auspicio inconscio, speranza dell’espiazione dentro la gabbia dei ruoli, cioè infine l’autopunizione. Se è angelo, Thana non è quello della vendetta, ma della conoscenza: scritto e diretto da due uomini, *L’angelo della vendetta* è un film sul masochismo maschile messo a segno dal sadismo femminile in un processo inalienabile alle radici del bisogno di violenza nella sessualità⁶⁵.

Il film prende in seria considerazione l’idea che lo stupro è semplicemente l’espressione più diretta di quell’aggressione che definisce ogni rapporto eterosessuale, con tutti gli uomini implicati in una cultura dello stupro e collettivamente colpevoli di crimini punibili con la morte. Ferrara allora cerca di istruire il suo pubblico su quelli che erano da tempo i cardini della teoria femminista, ma descrivere *Ms. 45* come educativo sarebbe un malinteso; non si tratta di un film didattico. Come ha dichiarato Ferrara, “Noi non siamo stati influenzati dal femminismo, siamo stati influenzati dalle donne”, e siamo chiamati a vivere il problema piuttosto che a dare una risposta solo a livello teorico, mentre la nostra identificazione con Thana fluttua incerta tra la consapevolezza che è sia nel giusto, sia reagisce in modo sbagliato⁶⁶.

In una recensione al film di Danny Peary, viene riportata una dichiarazione di Ferrara che sintetizza efficacemente, a proposito del fascino ambiguo della protagonista, quanto sostiene Stevens: “Il pubblico aveva un sacco di problemi con questo personaggio. Thana non è definita chiaramente. A volte senti dell’empatia per lei, altre volte pensi che sia una fascista. È uno shock per le persone vedere un innocente come loro trasformarsi all’improvviso in uno spietato killer⁶⁷”. Malgrado ciò, nello stesso articolo Peary non tiene conto di questo fatto, quando troppo frettolosamente conclude: “Anche se il film è fatto da uomini, è divertente vedere come ogni personaggio maschile (incluso Phil [il cagnolino della signora Nasone]) sia odioso.” Ciò è sicuramente vero per la maggior parte delle figure maschili, ma non mancano esempi opposti, di uomini inno-

⁶⁵ S. Danese, *Abel Ferrara. L’anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 108.

⁶⁶ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 63, traduzione nostra.

⁶⁷ D. Peary, *Ms. 45*, in *Cult Movies 2*, Vermilion, London-Melbourne-Sidney-Auckland-Johannesburg 1984, traduzione nostra.

cui o connotati positivamente: il ragazzo cinese che bacia con passione la sua fidanzata, il simpatico inquilino della signora Nasone in costume da gorilla e il cieco (che non può quindi violare la donna neanche con lo sguardo) al party. Ancora un volta, la complessità e la profondità con la quale Ferrara tratta temi delicati come lo stupro, la vendetta, il rapporto tra i sessi, senza i facili schematismi e i preconcetti tipici dei film di genere di cui manipola abilmente e consapevolmente gli stereotipi, sono stupefacenti, se pensiamo, come già detto, che riesce ad evitare anche l'implicito rischio di didatticismo in cui inevitabilmente incappano film più "seri" e tradizionali, uno per tutti *The Accused* (tit. it. *Sotto accusa*, 1988) di Jonathan Kaplan con Jodie Foster.

A posteriori (la vera "scoperta" di Ferrara come autore, da parte della critica europea, avverrà solo con *King of New York* e *Bad Lieutenant* a partire dal 1991), l'importanza di questo film nella cinematografia ferrariana viene sancita dal critico francese Jean-François Rauger, che nel 1993 inserisce *Ms. 45* tra i cento film che non possono mancare in una videoteca, in un numero fuori serie dei *Cahiers du cinéma*⁶⁸. Nella sua breve scheda, Rauger ha il merito di segnalare gli aspetti ironici del film: dalle citazioni di Woody Allen (la scena sulla panchina degli innamorati di Central Park, in cui la pistola di Thana fa cilecca e l'uomo accanto a lei, credendola un giocattolo, si spara da solo in testa, è un chiaro riferimento parodistico al momento più famoso di *Manhattan*, uscito l'anno prima) e di Godard (per il frequente uso del *jump-cut* e della disgiunzione tra banda visiva e sonora), al party in maschera di Halloween, vero e proprio "delirio erotico-surrealista" che, come molti altri momenti del film, compresa la già citata scena della panchina e il finalino beffardo del cane della signora Nasone che torna a casa sano e salvo, anziché essere stato squartato da Thana, richiama l'umorismo nero di André Breton e Clovis Trouille.

⁶⁸ J. F. Rauger, *100 films pour une vidéothèque*, «Cahiers du cinéma», num. fuori-serie dicembre 1993.

2.4

Fear City (*Paura su Manhattan*, 1984)

Matt Rossi (Tom Berenger), un ex pugile ritiratosi dal ring dopo aver accidentalmente ucciso lo sfidante nel suo ultimo incontro, gestisce insieme all'amico Nicky Piacenza (Jack Scalia) un'agenzia di spogliarelliste che lavorano nei night club di New York. Tra queste ci sono Loretta (Melanie Griffith), ex ragazza di Matt con problemi di droga, Leila (Rae Dawn Chong), amante di Loretta, e Ruby (Janet Julian), la compagna di Nicky. Un misterioso serial killer di nome Pazzo (John Foster), esperto di arti marziali, comincia a prendere di mira le ragazze dell'agenzia, sfregiandole e menomandole: tra le sue vittime c'è Leila, che muore in ospedale. Mentre sia Matt che il detective Al Wheeler (Billy Dee Williams) sospettano degli omicidi il proprietario di un'agenzia rivale (Jan Murray), il killer uccide anche una delle ragazze di quest'ultimo, scagionandolo. Se la prende poi con Ruby, salvata in extremis da Nicky che finisce però in coma sotto i colpi di karate del maniaco. A questo punto, incoraggiato dal suo vecchio amico e padrino mafioso Carmine (Rossano Brazzi), Matt dà personalmente la

caccia all'assassino, lo trova proprio mentre sta per assalire Loretta e lo uccide, salvando la ragazza con la quale era appena tornato insieme.

Secondo Brad Stevens, con la premessa che si tratta di un modo un po' rischioso e semplicistico di classificare una filmografia molto articolata, l'opera di Abel Ferrara può essere periodizzata in tre fasi: la prima comprende i corti e i lungometraggi giovanili a basso budget girati a New York, la seconda un periodo di lavori su commissione, tra i quali alcuni per la televisione, realizzati in più luoghi (California e Florida, oltre all'intermezzo newyorkese di *China girl*), mentre la terza abbraccia i film della maturità, di nuovo girati per la maggior parte nella metropoli prediletta. Se assumiamo questa tripartizione, *Fear city*, filmato tra New York e Los Angeles, rappresenta il ponte tra la prima e la seconda fase, che si snoda per la maggior parte degli anni Ottanta e comprende film con personaggi più convenzionali e uno stile di regia più tradizionale, rispetto ai lavori precedenti a *Ms. 45* (1980) e a quelli successivi a *King of New York* (1989)⁶⁹.

In ogni caso, c'è una certa concordia tra gli studiosi e i critici di Ferrara nel considerare *Fear City* come un'opera minore, insieme ai lavori per la televisione e soprattutto a *Cat Chaser* (1988), bollato dallo stesso regista come il suo film meno riuscito (più varie sono le posizioni sul precedente *China girl*, sicuramente molto più riuscito dei suddetti, anche se appunto girato in modo relativamente convenzionale, senza le volute ambiguità narrative e le ricercate soluzioni di regia dei primissimi e degli ultimi lavori).

I punti deboli individuati dalla critica emergono con chiarezza da questa breve antologia:

Matt e Nicky sono dei personaggi semplicemente troppo buoni per essere veri, mentre la figura del killer è indistinguibile dalla galleria di personaggi psicopatici del genere⁷⁰.

Descritto dalla sceneggiatura di Nicholas St. John, questo spaccato di ambiente mafioso è poco credibile. In più, il protagonista, belloccio e aitante, non ha la grinta del gangster. E persino il poliziotto vecchia maniera risulta antipatico e ottuso⁷¹.

Così tutto fila nell'ovvio, poi nel neutro, poi nella noia, salvando qualche buona immagine di notturne nefandezze newyorkesi. Nel tran tran del poliziesco a buon mercato si perde anche lo stimolo interessante che poteva essere l'ambiente di quei locali di pronto inter-

⁶⁹ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 78.

⁷⁰ J. Petley, *Fear City*, «Monthly Film Bulletin», 631 (1986).

⁷¹ R. Fegatelli, *Paura su Manhattan*, «La Repubblica», 1 settembre 1984.

vento sessuale, i “peep show” per voyeur buoni e cattivi dove le ragazze lavorano mostrando il proprio corpo per aiutare le fantasie altrui⁷².

Abel Ferrara, dopo la rivelazione di *L'angelo della vendetta*, in cui la ripetizione e l'eccesso raggiungevano esiti quasi onirici, ha parzialmente deluso con *Paura su Manhattan*, film narrativamente più pasticciato, appesantito dai troppi flash-back e dall'insistenza delle immagini del ring, tortuoso nel suo racconto che si snoda fra thriller urbano e melodramma italoamericano (l'ossessione della purezza); ma pur sempre brillante in alcune invenzioni, anche se incoerente proprio in quella struttura narrativa e visiva che aveva colpito in *L'angelo della vendetta*⁷³.

Anche i giudizi favorevoli, che pure non mancano, si basano in sostanza sugli stessi elementi, rivoltando però lo schematismo di trama, personaggi e ambientazioni in una luce positiva, come scelte libere e consapevoli (anche se vedremo subito che non è affatto così) di St. John e Ferrara:

Fear City racconta, con esemplare limpidezza, la purezza che soggiace alla colpa dei personaggi ferrariani, la loro impossibilità di sfuggire a un destino che li marchia col male [...] è un film che va recuperato *in toto* alla poetica ferrariana: un film forse sbizzato, rifinito in maniera grossolana, ma completamente calato nell'umanesimo lacerante di questo regista⁷⁴.

I personaggi esprimono una domanda di purezza: l'assassino è parente di molti altri, certo, ma possiede la particolarità di stendere un romanzo nel quale descrive le paure e le sofferenze delle sue vittime [...] il poliziotto è meno convenzionale: nero, professa un razzismo violento verso gli italo-americani [...]; quanto all'eroe, ex boxeur tormentato dalla morte sul ring del suo avversario, diventa un doppio dell'assassino [...] è ripetendo il gesto mortale all'origine del sentimento di colpa che infine riesce a dominarlo e ritorna finalmente alla vita, proprio come Thana, l'eroina muta di *L'angelo della vendetta*⁷⁵.

Malgrado il più alto budget mai avuto a disposizione, Ferrara si sforza di far sembrare il film girato con pochi mezzi e improvvisato. I suoi film hanno sempre un forte, ruvido senso della vita di strada, e *Fear City* non fa eccezione – sebbene con gli interni girati a Los Angeles si perda la potenza immaginifica e l'impatto stilistico di *Ms. 45*. Appare come un lavoro di transizione – con un sguardo all'indietro verso l'energia maniacale del film-ma-

⁷² M. Porro, *Paura su Manhattan*, «Corriere della Sera», 28 agosto 1984.

⁷³ R. Venturelli, *Saranno dimenticati*, «Segnocinema», 27 (1987). A causa della delusione per *Fear City*, Venturelli con poca lungimiranza inserisce Ferrara in un elenco di registi “affermatisi in quest'ultimo decennio che sembrano segnati già da un destino d'oblio”, che appunto “saranno dimenticati” in un filmlexicon del 2000.

⁷⁴ M. Causo, *Paura su Manhattan*, in G. A. Nazzaro (a cura di), *Abel Ferrara, la tragedia oltre il noir*, op. cit., pp. 52-55.

⁷⁵ A. Garel, *Fear City*, «La Revue du Cinéma», 436 (1988).

king low-budget, e uno proiettato in avanti verso il controllo formale che diventerà completo in *Crime Story*⁷⁶.

In realtà, come anticipato nel primo capitolo, la pellicola risente dei continui contrasti tra Ferrara e il produttore Bruce C. Curtis, che si definisce un “autore-produttore”, responsabile di filmetti giovanilistici come *Joyride* (1977) di Joseph Ruben e *Roller Boogie* (1979) di Mark L. Lester, nonché di zoppicanti thriller di cassetta come *The Seduction* (1982) di David Schmoeller, e pretende di avere l’ultima parola su ogni decisione riguardante le riprese del film. Ce ne dà una testimonianza diretta David Chute⁷⁷, che visitando il set di *Fear City* a Los Angeles, fa una cronaca delle liti quotidiane tra Ferrara e St. John da una parte, e Curtis dall’altra: gli insulti che si scambiano i tre sono irriferribili.

Silvio Danese specifica i principali tagli operati dalla produzione alla sceneggiatura e al girato: saltano alcune scene di sesso troppo esplicite (tra Melanie Griffith e Rae Dawn Chong e tra la Griffith e Tom Berenger), ma soprattutto le connotazioni filosofiche del killer (delle sue letture di Nietzsche e Dostoevskij e delle sue riflessioni sul dolore come base dell’esistenza, tipiche dei personaggi ideati da St. John, non rimane traccia) e il finale amaro, nel quale il detective Wheeler arresta Matt dopo l’omicidio del maniaco, viene ammorbidito in un lieto fine ultraschematico e incoerente, con l’eroe che bacia la sua compagna dopo averla salvata dal mostro e il poliziotto che, dopo aver perseguitato Matt per tutta la seconda metà del film, e trovandolo accanto a un cadavere sanguinante, lo lascia semplicemente andare a casa⁷⁸.

È evidente che vengono decurtati proprio quegli elementi che avrebbero dotato *Fear City* di almeno una parte della feroce originalità e della sapiente manipolazione dei cliché di genere di *The Driller Killer* e *Ms. 45*. Non senza qualche ironia, Danese nota che il duello all’ultimo colpo tra Matt e il serial killer, che nel finale risolve in modo maldestro il senso di colpa del pugile per aver involontariamente ucciso un avversario sul ring, sembra uno scontro tra *Rocky* e Bruce Lee: in effetti, come il fortunato personaggio di Sylvester Stallone in ogni episodio della serie (il terzo era uscito nel 1982), anche Matt all’inizio è riluttante a combattere la sfida finale, ma poi lo vediamo tornare ad allenarsi nella sua vecchia palestra e infine sconfiggere l’antagonista (il toc-

⁷⁶ G. Smith, *Moon in the gutter: Abel Ferrara interview*, «Film Comment», 4 (1990). Da notare come il giudizio di Smith, già ai tempi di *King of New York*, sostenga l’idea di Stevens esposta all’inizio, che con *Fear City* e l’immediatamente successiva parentesi televisiva di Ferrara si apra una fase di passaggio per il regista, meno rilevante delle prime opere e di quelle delle maturità.

⁷⁷ D. Chute, *Fear City*, «Film Comment», 6 (1983).

⁷⁸ Vedi S. Danese, *Abel Ferrara. L’anarchico e il cattolico*, op. cit., pp. 111-112.

co ferrariano è che, prima di affrontare il killer, l'ex pugile passa in chiesa a confessarsi per “qualcosa che non ha ancora commesso”).

A questo punto, ai fini del nostro lavoro, è opportuno rilevare come ci sia di nuovo una relativa coincidenza di vedute, tra gli studiosi di Ferrara, nell'assegnare proprio alle figure femminili le parti più riuscite e interessanti del film. Pezzotta, che in apertura della sua scheda critica dichiara “*Paura su Manhattan* resta un'opera minore, malgrado qualche tentativo di rivalutazione a posteriori”, conclude infatti dicendo: “La maggiore sincerità si sente nello sguardo compiaciuto e complice che viene rivolto al sottobosco delle spogliarelliste, rappresentati di una femminilità aggressiva e indipendente, ma al tempo stesso vulnerabile⁷⁹”.

Il riferimento immediato, per i personaggi femminili di *Fear City*, sono quelli di *The Driller Killer* (Loretta ha una relazione lesbica con Leila, oltre che una eterosessuale con Matt, esattamente come Carol ne aveva una con Pamela, accanto a quello con Reno): significativamente, però, Ferrara dice di essersi ispirato più alla vita dell'attrice del suo primo film ufficiale, che al suo personaggio: “Baybi Day era una delle interpreti [Pamela] di *Driller Killer*. La sua vita era esattamente come si vede nel film. Faceva lo strip-tease nei locali notturni. Il personaggio di Melanie Griffith in *Paura su Manhattan* è ispirato a lei. Purtroppo è morta di overdose. Mi sarebbe piaciuto molto se fosse stata lei a interpretare se stessa nel film⁸⁰”. Questo cortocircuito tra vita e recitazione, specie per quanto riguarda le interpretazioni femminili, verrà poi esemplificato da Madonna in *Snake Eyes* e soprattutto da Béatrice Dalle e Claudia Schiffer in *The Blackout*, come vedremo.

È ancora Danese a notare che, proprio grazie al personaggio di Loretta e in particolare alle scene che dipingono il suo rapporto problematico con Matt, il film riesce a dotarsi in questi momenti di una “verità amorosa che indebolisce gli stereotipi di fiction, tra ceffi di cosche mafiose, poliziotti violenti e nude-look, e intensifica l'esistenza dei personaggi”, ibridando la “maniera del cinema horror dei maniaci sessuali, come *Lo strangolatore di Boston* o *Halloween*, ma anche *Frenzy*, concentrati sul potere strutturale del racconto” con un'anticonvenzionale “atmosfera melodrammatica, canto sentimentale dei personaggi, sofferenza che li sposta dalla sfera delle funzioni narrative a quella dell'azione emotiva”. In questo senso Danese concorda in parte con Massimo Causo, concludendo quindi che *Fear City*, malgrado “il manierismo indotto dalla produzione”, mantiene un respiro ferrariano, proprio in virtù delle scene con Melanie Grif-

⁷⁹ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pp. 36-38.

⁸⁰ Dichiarazione riportata in G. A. Nazzaro (a cura di), *Abel Ferrara, la tragedia oltre il noir*, op. cit., pag. 50.

fith che “rompono le regole del modello narrativo non per riscriverle o rimestarle nello shaker del metacinema [...], ma per aprire un varco problematico, illuso e impossibile finché si vuole, verso la realtà extracinematografica, verso il filmico verosimile⁸¹”.

Brad Stevens riprende invece le osservazioni già fatte per *Nine lives of a wet pussy* e *The Driller Killer*, a proposito della valorizzazione ferrariana della libertà sentimentale e sessuale femminile, colta nel *qui e ora* del flusso della vita, come abbiamo già visto anche e soprattutto in senso politico ed esistenziale (oltre che estetico, come ribellione autoriale alle convenzioni di genere dell'*exploitation* poste al servizio dello sguardo maschile), in contrapposizione con una visione ultravirile dell'eterosessualità, tipicamente patriarcale, tradizionalista e ossessionata in modo violento dalla purezza e dal dominio, che in *Ms. 45* “contagia” letteralmente la protagonista (la pistola usata da Thana, presa al ladro stupratore, è il più classico dei simboli fallici), ritorcendosi senza scampo contro gli uomini che la circondano e infine contro di lei:

Mentre così tanti serial killer cinematografici sono associati con la femminilità, Pazzo racchiude un'eccessiva e brutale forma di mascolinità. Appare quindi ovvia la ragione per cui il centro morale del film dovrebbe essere associato, in modo sottile ma senza ambiguità, con le sue figure femminili: sebbene non condividano le ossessioni intrecciate degli uomini per la purezza e il passato (un punto reso esplicito quando Loretta accetta di fare l'amore con Matt “Purché non sia in nome del passato”), le donne nel film diventano tuttavia le vittime di queste ossessioni. Come in *Could these be love*, *Nine lives of a wet pussy* e *The Driller Killer*, il ritratto eseguito da Ferrara di una coppia lesbica è notevolmente rispettoso. Il rapporto tra Loretta e Leila è presentato come una tenera relazione basata sulla reciprocità, raffigurata non attraverso scene di sesso per voyeur, ma servendosi di particolari come Leila che scherzosamente rifiuta di andare a prendere la colazione di Loretta e la frase ripetuta “Mi piace questa bocca”⁸².

⁸¹ Per questa e le altre citazioni dal paragrafo, S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pp. 115-116.

⁸² B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 82, traduzione nostra.

2.5

China Girl (1987)

In una New York dove i quartieri di Little Italy e Chinatown sono rigidamente divisi, il giovane italiano Tony Monte (Richard Panebianco) e la ragazza cinese Tyan-Hwa, detta Tye (Sari Chang) si innamorano e cominciano a frequentarsi, malgrado l'opposizione dei rispettivi fratelli Alby (James Russo) e Yung Gan (Russell Wong). Intanto, l'apertura di un ristorante cinese nel mezzo del quartiere italiano scatena una faida tra i giovani cinesi capeggiati da Yung e Tsu Shin (Joey Chin), che vorrebbero far pagare il pizzo al proprietario, e gli italiani guidati da Alby e Mercury (David Caruso), che non tollerano la loro presenza nel proprio territorio. Il vecchio boss della mafia don Enrico Perito (Robert Miano) e quello della triade Gung Tu (James Hong) intimano ai giovani di entrambe le parti di non invadere i rispettivi territori, ma la situazione degenera quando i ragazzi cinesi danno fuoco al ristorante e gli italiani rispondono con un raid armato a Chinatown. Per vendetta Yung e Tsu Shin uccidono Alby, quindi Tyan viene rinnegata dal fratello dopo il suo rifiuto di troncare la relazione con Tony. Le bande sembrano voler ritirarsi, ma mentre i due giovani amanti passeggiano per Chinatown, vengono freddati entrambi a colpi di pistola da Tsu Shin.

China Girl è un libero adattamento di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, attualizzato sullo sfondo degli scontri tra bande rivali nella New York multietnica già vista in *West Side Story* (1961) di Robert Wise e Jerome Robbins, dove a fronteggiarsi erano bianchi e portoricani: il nome stesso del protagonista Tony (come quello del film di Wise e Robbins) Monte (ovviamente da Montecchi) è un'esplicita fusione dei due celebri modelli. Sia Danese⁸³ che Loffreda⁸⁴ notano inoltre come questo film si può accostare a uno dei capolavori della maturità di Ferrara, *The Funeral* (1996), sia per “la compostezza e l'armonia stilistica” (Danese), sia per il clima da tragedia elisabettiana (Loffreda).

Ciò che differenzia lo sguardo di Ferrara da quello antropologico di Coppola e Scorsese sulla famiglia mafiosa italoamericana, ma anche a posteriori da quello sociologico di Spike Lee sulle problematiche della convivenza multirazziale a New York (indagate qualche anno dopo in film come *Do the right thing* e *Jungle fever*), è invece l'estrema stilizzazione narrativa, la ricerca dell'allegoria pura del conflitto fra legge e amore, fra le imposizioni della società (la separazione geografica, ancor prima che socioculturale, fra i cinesi e gli italiani dei rispettivi quartieri) e la relazione erotica disgregante fra i due giovani amanti, che rivendica un immediato e totale, *tragicamente* irrealizzabile, superamento di queste barriere: in questo Ferrara va dritto al cuore dell'opera di Shakespeare.

Ciò si evidenzia nel perfetto ritratto speculare delle due bande, con i giovani di entrambi i quartieri animati dall'odio cieco e assassino per gli avversari (divisi dalla razza, quindi in modo ancor più radicale e animalesco delle fazioni politiche dell'originale tragedia veneziana), e i rispettivi boss della mafia e della triade, preoccupati parimenti dell'emergere delle nuove generazioni, che invidiano il potere delle vecchie e usano la violenza per guadagnarne il rispetto, e di mantenere la pace fra i due quartieri per non danneggiare gli accordi sulla spartizione del mercato della droga e delle altre attività illegali, non certo per rispetto dell'amore fra Tony e Tye (dopo la guerriglia fra le gang, i sicari di entrambe le parti uccidono un giovane dell'altro quartiere, per ristabilire l'ordine della violenza imposto dalle mafie; e verso il finale, Don Perito promette vendetta a Tony per l'assassinio del fratello).

Ma l'aderenza ferrariana all'impianto teatrale, non in superficie – è questo anzi uno dei suoi film con maggiore varietà di ambientazioni e di momenti prettamente cinema-

⁸³ S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 126.

⁸⁴ P. Loffreda, *Nutrito di vita*, «Cineforum», 358 (1996).

tografici come i venti minuti iniziali al cardiopalma e l'indimenticabile *plongée* finale sui cadaveri degli amanti – ma nell'essenzialità brechtiana delle scelte narrative e stilistiche (notevole lo splendido uso della luce nella fotografia di Bojan Bazelli), si ritrova anche nel trattamento della violenza e delle scene d'amore, come sottolineano Pezzotta e Danese:

La violenza è così spesso ridotta a segno, sineddoche (una bottiglia rotta contro un muro, una macchia di sangue su una canottiera) più che essere rappresentata fisicamente. In altri casi, come nella sequenza dell'energumeno cinese ferito, che viene pugnalato nel suo letto con abbondanza di schizzi di sangue [...] la violenza viene stilizzata dal trattamento irrealistico. La policromia esagerata (ma perfettamente controllata da Bazelli) delle luci al neon bagna la scena, come in un film di Bava [ma anche come in *The Driller Killer*], di tre colori diversi: surrealismo ed esagerazione espressiva creano comunque un effetto di distanza, senza rinunciare all'orrore⁸⁵.

Nell'economia del racconto sono rare, ma essenziali, le sequenze di Tony e Tye, pochi incontri, sempre ostacolati dai parenti e interposti alle rappresaglie delle bande. Due scene di sesso, tenerissime e malinconiche, in uno squallido scantinato dove un materasso bianco e la luce calda sui corpi adolescenti bastano al canto d'amor erotico. Ferrara non rinuncia alla famosa scena del balcone: in un cortiletto di cemento, tra due bidoni della spazzatura e una ringhiera di ferro, madido di pioggia Tony implora Tye per un nuovo incontro. Una sequenza graficamente magistrale, che incide linee per emozioni e dimostra una raffinata cultura del cinema espressionista tedesco. [...] La passione di Tony e Tye è giustamente astratta. È il movimento adagio e ciclico di una suite. Conta, insomma, l'energia che libera l'irregolarità di questo amore a livello sociale⁸⁶.

In generale la critica italiana dell'epoca, sebbene come abbiamo già detto Ferrara non si fosse ancora affermato come autore riconosciuto a livello internazionale, rileva alcuni di questi elementi in *China Girl*, vedendoli però in negativo con giudizi piuttosto severi, a parte la recensione di Grazzini (questi estratti sono utili anche per capire come Ferrara venisse ancora percepito soltanto come un “mestierante di genere”, e neppure fra i più abili):

China Girl può essere inserito all'interno di quella poetica giovanilistica eccessivamente patinata cara a molto cinema americano delle nuove leve⁸⁷.

⁸⁵ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 44.

⁸⁶ S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pp. 130-131.

⁸⁷ F. Bo, *China girl*, «Il Messaggero», 30 maggio 1988.

Passando attraverso *West Side Story* è facile arrivare agli amanti di Verona e all'immortale tragedia di Shakespeare, che il cinema continua direttamente e indirettamente a saccheggiare. Abel Ferrara è l'ultimo lanzicheneco: un regista che gode di una certa fama, come rigeneratore del "film noir" e della gloriosa "serie B" hollywoodiana. Mi sembra una fama usurpata. La nuova serie B è l'horror di Hooper e Craven: per il momento, quella di Ferrara è solo minestra riscaldata⁸⁸.

Gira bene Ferrara, ha un forte senso del colore e un'idea non stupidamente plastica della violenza cinematografica, eppure *China Girl* sembra un film stravisto. La rappresentazione della due comunità non va oltre i soliti stereotipi (schematismo per schematismo era meglio *L'anno del dragone*) e anche gli interpreti sembrano ingessati nei rispettivi ruoli di angeli dalla faccia sporca⁸⁹.

China Girl è un efficace esempio di quel cinema di genere che spingendo i modi realisti oltre la soglia del verosimile dà un'immagine sovraeccitata della barbarie metropolitana, simbolizzata dalla difficoltà dell'integrazione e dalla rivalsa di cui vanno in cerca quanti la mafia ha emarginato (nel nostro caso Tsu Shin stanco di fare il pescivendolo). I luoghi comuni del genere sono ripercorsi con zelo – dagli inseguimenti fra i vicoli agli scontri sanguinosi, dai "summits" nei ristoranti ai gesti disperati della madre dinanzi alla bara del figlio, dai timidi approcci al primo incontro d'amore – ma Abel Ferrara sa come rinvigirli⁹⁰.

Per quanto riguarda le figure femminili, è interessante notare come, pur nel rispetto della storia originale e dei vincoli di produzione⁹¹, Ferrara non rinunci del tutto a proseguire il discorso abbozzato nei film precedenti. Intanto, la rappresentazione della sessualità e della nudità femminile, da *Nine lives of a wet pussy* a *China Girl*, segue un percorso di sempre minor esibizione, come vorrebbero le ragioni dei generi commerciali fin qui esplorati, e in parallelo di crescente stilizzazione: dagli amplessi di cui nulla è nascosto allo sguardo dell'hardcore d'esordio, alle visivamente raffinate scene fra Tye e Tony "in uno squallido scantinato dove un materasso bianco e la luce calda sui corpi adolescenti bastano al canto d'amor erotico", citando di nuovo Danese.

Stevens, dal canto suo, sottolinea il coraggio di Ferrara nel mettere al centro del suo film una relazione interrazziale (quattro anni prima del già citato *Jungle fever* di Spike Lee), in un contesto come quello del cinema americano dove questo tabù ha una curiosa

⁸⁸ C. Cosulich, *China Girl*, «Paese Sera», 2 giugno 1988.

⁸⁹ M. Anselmi, *China Girl*, «L'Unità», 13 maggio 1988.

⁹⁰ G. Grazzini, *China Girl*, «Corriere della Sera», 1 giugno 1988.

⁹¹ A questo proposito, per l'edizione degli Stati Uniti del film i produttori "hanno voluto che i due personaggi, il ragazzo e la ragazza, infine partissero e non morissero, nonostante tutti conoscano e amino *Romeo e Giulietta*, sapendo come va a finire", dichiara con rammarico Ferrara nell'intervista già citata in «La Revue du Cinéma», 436 (1988).

resistenza, sia da parte dei produttori (Stevens cita i tagli di scene di rapporti interrazziali in *On the Edge*, 1985, di Rob Nilsson e in *The Eiger Sanction*, tit. it. *Assassinio sull'Eiger*, 1975, di Clint Eastwood), che dei registi (il rifiuto, andando contro le convenzioni del genere in modo “quasi patologico”, di mostrare una relazione romantica tra Denzel Washington e Julia Roberts in *The Pelican Brief*, tit. it. *Il rapporto Pelican*, 1993, di Alan J. Papula) che del pubblico stesso (gli insuccessi commerciali di *Love Field*, tit. it. *Due sconosciuti, un destino*, 1992, di Jonathan Kaplan e di *Strange Days*, 1995, di Kathryn Bigelow, forse dovuti anche alle loro coppie multirazziali)⁹².

L'autore di *The moral vision*, a proposito della relazione tra Tye e Tony, prosegue poi indagando l'accostamento tra sessualità e spiritualità, suggerita dalla scena in cui la statua della Madonna cade e si rompe durante una processione, e in parallelo vediamo Tye viene sbattuta a terra da Yung Gan e Tsu Shin, nonché i cadaveri dei giovani nel finale che ricordano la crocifissione: citando un libro di Robin Wood⁹³, mostra come Ferrara voglia trasmettere l'idea che gli impulsi più vitali, sia carnali che religiosi, abbiamo una medesima forza dirompente all'interno di sistemi ideologici strettamente controllati (le leggi sociali che regolano i rapporti sessuali non sono meno rigide dei dogmi delle fedi religiose), ma vengano violentemente repressi proprio per la loro potenziale carica eversiva e redentiva di una società corrotta (in questo Ferrara e St. John sono più espliciti di Shakespeare: i due amanti non muoiono per un tragico equivoco, ma freddati dalla pistola di Tsu Shin, il personaggio maggiormente ostile verso la loro relazione).

Sia Stevens che gli altri mancano però di sottolineare uno degli aspetti più evidenti di *China Girl*, e cioè come le figure femminili siano letteralmente spinte ai margini della pellicola dal susseguirsi delle vendette incrociate maschili: da un lato la relazione fra Tye e Tony, ritratta con lo stesso rispetto e complicità dei rapporti lesbici nei film precedenti (l'elemento di marginalizzazione sociale semplicemente si trasferisce qui dall'omosessualità al rapporto multirazziale, ma il giudizio di Ferrara non cambia), viene soffocata dalla prevaricazione delle rappresaglie tra bande e dalle ammonizioni dei rispettivi fratelli e amici (maschi), dall'altro tutte le rimanenti donne, come in *Fratelli*, sono relegate al ruolo di coro greco che piangono Alby al suo funerale, in primo luogo la madre, impotenti di fronte al continuo spargimento di sangue.

A ben vedere, infatti, la vera relazione *eterosessuale* (più che in termini biologici, in quelli di dominio e di possesso) del film non è quella tra Tye e Tony, ma quella tra Tye e il fratello Yung Gan, che per impedire il rapporto col ragazzo italiano vorrebbe ripor-

⁹² B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 108-109.

⁹³ R. Wood, *Hitchcock's Film Revisited*, Columbia University Press, New York 1989.

tare forzatamente la sorella a Hong Kong, non rispettandone la volontà ma appunto come forma esibita di prevaricazione. Lo stesso duplice omicidio eseguito da Tsu Shin nel finale è la cancellazione della relazione *vitale* che va contro le regole, inaccettabile in un mondo maschilizzato e tradizionalista tanto violento sia nell'odio impulsivo delle giovani bande, sia nelle forme più conservative ma altrettanto spietate quando occorre dei vecchi boss.

Probabilmente è questo il motivo per cui Ferrara, fra i tanti generi esplorati, non ha mai diretto un western (o meglio, non ha ancora provato a sabotarne le fondamenta in un suo film): al di là di là delle apparenze, la celebrazione compiaciuta della violenza virile è quanto di più lontano possa esistere dal suo cinema, anche e soprattutto quando la tematizza prendendone sempre nettamente le distanze.

2.6

Cat Chaser (*Oltre ogni rischio*, 1988)

George Moran (Peter Weller), proprietario di un piccolo hotel a Miami e reduce dei marines, parte per Santo Domingo alla ricerca di una guerrigliera che gli aveva risparmiato la vita durante una spedizione dei marines nella Repubblica Dominicana del 1965. Qui incontra invece la sua vecchia fiamma Mary (Kelly McGillis), ora moglie del boss e spietato ex generale della polizia dominicana Andres De Boya (Tomas Milian), e i due riallacciano la relazione e tornano insieme in Florida. Qui entra in scena Jiggs Scully (Charles Durning), ex poliziotto al soldo di De Boya che progetta insieme a Moran di uccidere il capo, ma poi accusa proprio lui di un attentato esplosivo fallito contro De Boya, opera invece dall'ex marine Nolen Tyler (Frederic Forrest) e dal trafficante locale Rafi (Juan Fernandez), che vengono fatti uccidere. Dopo essere stati entrambi malmenati da De Boya, Moran e Mary fuggono insieme con i soldi rubati al marito (che non voleva concedere il divorzio a Mary). Vengono però raggiunti da Scully, dopo che questi ha fatto fuori De Boya e il suo fidato braccio destro Corky (Tony Bolano): quando Scully chiede minaccioso i soldi a Moran, quest'ultimo lo uccide.

Come anticipato, Abel Ferrara disconosce apertamente la paternità e la riuscita del suo sesto, regie televisive escluse, lungometraggio:

[*Cat Chaser*] era un film orribile, che non riconosco come mio. Stupidamente ho lasciato il montaggio al produttore, e questi me l'ha rovinato completamente, tagliando le scene più violente, sbagliando a montarlo e inserendo quell'orribile voce narrante... in origine era un film davvero buono, prima che quello [qui Ferrara indirizza al produttore un insulto che nemmeno l'intervistatore ha il coraggio di riferire] vi mettesse le mani. Il libro di Elmore Leonard da cui è tratto è meraviglioso⁹⁴.

È sempre grazie all'estremo rigore filologico di Stevens⁹⁵, che è agevole ricostruire le motivazioni alla base di questa presa di distanza. Innanzitutto, si tratta del primo film di Ferrara per il grande schermo che non è tratto da un soggetto originale di Nicholas St. John, né vede la partecipazione dell'amico-collaboratore in fase di elaborazione – continua anche e soprattutto sul set, come abbiamo visto – della sceneggiatura. Quest'ultima, tratta dal romanzo omonimo⁹⁶ del grande scrittore americano Elmore Leonard, passa attraverso tre diverse stesure: dalla prima originale di Alan Sharp nel 1983, viene poi riscritta da Leonard stesso su commissione di Ferrara e quindi quella definitiva è opera di James Borrelli, con modifiche (non accreditate) dello stesso regista e dell'attore protagonista Peter Weller.

La trama del film, che Ferrara ha cercato di rendere quanto più possibile aderente al romanzo, è molto più intricata di quanto la sinossi non lasci intuire, e coinvolge un gran numero di personaggi e di eventi incrociati, distanziandosi dalla sostanziale linearità degli script di St. John. Alla luce delle difficoltà incontrate, non è un caso forse che, quando dieci anni dopo il regista deciderà di fare un nuovo adattamento letterario, per *New Rose Hotel* sceglierà un brevissimo racconto di William Gibson, con una storia molto scarna che ruota essenzialmente intorno a tre soli personaggi.

I problemi maggiori si incontrano però in fase di post-produzione: dopo aver abbandonato il film in fase di montaggio per iniziare le riprese di *King of New York*, la produzione riduce le versioni montate da Ferrara e Anthony Redman (la prima è di 157 minuti, la seconda di 110) in quella da 90 minuti che esce nelle sale, come dichiara il regista tagliando le scene più violente e aggiungendo una voce over narrante, il cui testo è scritto da William Panzer, uno dei produttori. Soprattutto quest'ultimo espediente della voce over è abbastanza estraneo al cinema di Ferrara, che non l'ha usato nemmeno in

⁹⁴ Intervista di S. Romano per «La Cosa Vista», cit. Dichiarazioni analoghe sono contenute nelle interviste rilasciate a J. Clarke, *Shooting from the Hip*, «Samhain», 19 (1990) ed a G. Smith, *Moon in the gutter*, «Film Comment», cit.

⁹⁵ Vedi B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 121-124.

⁹⁶ La prima edizione americana è del 1982 per Harbour House, mentre in italiano è stato recentemente tradotto e pubblicato per la prima volta nel nostro paese da Einaudi nel 2005.

Ms. 45 laddove molti altri registi vi avrebbero fatto ricorso per comunicare i pensieri della protagonista muta, e a parte *The Addiction* non compare in nessun altro film su cui ha avuto il pieno controllo (*Body Snatchers*, peraltro girato su commissione, sarà l'eccezione che conferma la regola).

Per queste ragioni, in genere le monografie su Ferrara liquidano *Cat Chaser* in poche righe (Johnstone e Pezzotta) o lo ignorano (in quella a cura di Giona A. Nazzaro da *The Driller Killer* a *The Blackout* manca solo la scheda di questo film). Brad Stevens e Silvio Danese ne parlano invece abbastanza diffusamente, il primo però concentrandosi più che altro su dettagli produttivi e confrontando l'edizione distribuita (in sala in modo capillare solo in Gran Bretagna e sporadicamente in altri paesi tra cui l'Italia, mentre negli Stati Uniti direttamente in video) con quella da 157 minuti, proiettata nei festival come rarità e curiosità d'autore e per il resto irreperibile, mentre il secondo condividendo le riserve generali sul film (che giudica appunto "un errore"⁹⁷), pur avanzando entrambi, come vedremo fra poco, considerazioni interessanti sugli aspetti più riusciti del film.

Le recensioni si concentrano invece sull'aderenza di *Cat Chaser* al genere noir, anziché al resto della precedente opera ferrariana, e in questo senso sono abbastanza elogiative:

Un film "noir" di sesso, spiagge, sole, sangue e soldi, tra i più improbabilmente pasticciati: notevole però per l'atmosfera mitico-sardonica-tropicale che Abel Ferrara sa condensare con abilità romantica e crudele⁹⁸.

Tutti e cinque gli elementi del noir, illuminazione contrastata, rapporti spazio-personaggi, ambiguità di situazioni, presenza di protagonisti vulnerabili, l'incerta linea di demarcazione tra legalità e crimine, sono rintracciabili nel film di Ferrara, anche il primo, al quale s'inclina nei ricordi angosciosi della guerra di Santo Domingo, uno dei tanti interventi armati degli Stati Uniti all'estero che libri di storia e mass media tendono a occultare⁹⁹.

Pur lavorando per la prima volta a un soggetto non originale, Ferrara mostra una chiara affinità con il mondo di Elmore Leonard, con personaggi marginali scagliati in circostanze che essi stessi fanno fatica a comprendere, ma da queste circostanze cercano comunque di trarre il massimo vantaggio [...] Kelly McGillis è elettrica come una femme fatale da film noir e Peter Weller è un credibile ossessionato. L'aspetto aspro di questo film, che riflette il desolato ambiente in cui vivono i personaggi, si mischia con una regia esplicita di Ferrara e

⁹⁷ S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 134.

⁹⁸ L. Tornabuoni, *Oltre ogni rischio*, «La Stampa», 20 aprile 1990.

⁹⁹ M. Morandini, *Oltre ogni rischio*, «Il Giorno», 15 aprile 1990.

il succoso dialogo di Leonard, per produrre uno dei migliori lavori del regista, malgrado i produttori abbiano tagliato selvaggiamente la pellicola¹⁰⁰.

Passando ad esaminare le figure femminili, se da un lato è vero che superficialmente il personaggio di Mary appare, come sostiene il critico di *Variety*, come la classica “donna del boss” che rischia di portare gli uomini alla rovina, d’altro canto, ad uno sguardo più attento, si distanzia dallo stereotipo della dark lady passionale e si allinea alle figure maschili del film, soggette alla critica del capitalismo americano senza freni implicite nel film, come ci tengono a precisare Stevens e Danese:

L’enfasi sulle pressioni sociali ci assicura che Mary non si conforma mai a quel misogino cliché della femme fatale che riduce un uomo innocente alla propria mercé, ma questo non la esonera dalle proprie responsabilità. Sebbene George paragoni se stesso e Mary a “bambini che giocano insieme” (una battuta tagliata nella versione distribuita), la loro capacità di auto-ingannarsi li differenzia da quei bambini che vediamo picchiarsi e mendicare a Santo Domingo [...] George, Andres, Jiggs, Mary e Rafi sembrano virtualmente determinati a fare di tutto per i soldi, solo Nolen rifiuta di addurre elaborate giustificazioni¹⁰¹.

Ogni personaggio si muove per un progetto di sfruttamento degli altri. Questo progetto compone la rete delle relazioni. Un sistema complesso che ricorda le gerarchie di *China Girl*. De Boya vuole il fallimento di Moran. Moran vuole la moglie di De Boya. Mary vuole Moran e i soldi del marito. Rafi vuole vendicare i guerriglieri uccidendo De Boya. Scully vuole i soldi di De Boya. Tutti cacciatori, a partire dal frammento ossessivo del marine inseguito dai guerriglieri¹⁰².

Al di là di queste considerazioni sul nesso di contiguità tra Mary e gli altri personaggi della pellicola, ancora più interessante è il collegamento che Peter Lehman opera tra *Cat Chaser*, partendo dalla scena in cui Scully uccide De Boya e il suo braccio destro, sparando loro nella doccia dopo averli fatti denudare completamente, e *Ms. 45*:

Mi sembra che la spiegazione di questa scena risieda nella relazione con il film di ritorsione di violenza carnale che Ferrara fece sette anni prima. I film di vendetta femminile frequentemente sono incentrati su una donna che uccide un uomo in situazioni manifestamente sessuali e in un modo manifestamente sessuale, in genere sparando sui genitali (per esempio *Non violentate Jennifer* e *Coraggio... fatti ammazzare*). Questa bizzarra scena di *Cat Chaser*, motivata com’è dall’adattamento del romanzo e dalle azioni dei personaggi, è tuttavia una cortina di fumo per il ritorno di ciò che viene represso nel film di vendetta per violenza

¹⁰⁰ D. Elley, *Cat Chaser*, «*Variety*», marzo 1994.

¹⁰¹ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 126, traduzione nostra.

¹⁰² S. Danese, *Abel Ferrara. L’anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 141.

carnale. Per cui, a un certo livello, quei film riguardano il desiderio maschile di vedere non donne, ma uomini che fanno fuori uomini nudi¹⁰³.

In effetti la vittima di questa scena, lo spietato De Boya, racchiude in sé in modo esasperato tutte quelle caratteristiche di atavica aggressività del maschio eterosessuale e omofobico che, come abbiamo visto, Ferrara stigmatizza nei suoi film precedenti (e anche in quelli successivi, in particolare *Bad Lieutenant*, che infatti Lehman cita nel suo saggio sul corpo maschile nei film di Ferrara): in una delle scene tagliate, lo vediamo addirittura violentare la moglie con la pistola. Come sottolinea Stevens:

La violenza di Andres sulla moglie può certamente essere connessa a quei giochi di potere che si trovano nei “normali” matrimoni [...] ma anche se noi vediamo il terrore di Mary, riconosciamo anche il vero dolore di Andres. In *China Girl*, Ferrara ci impedisce di trarre qualsiasi soddisfazione dall’uccisione finale del “cattivo” Tsu Shin tenendola fuori dalla schermo. Qui raggiunge lo stesso effetto andando all’estremo opposto: la morte di Andres è filmata con dettagli così espliciti che, sebbene lui venga umiliato nel modo in cui lui torturava gli altri, siamo incapaci di sperimentare il suo terrore da questa scena¹⁰⁴.

È nei film successivi, dove non troveremo più protagonisti così del tutto innocenti come in *China Girl* né del tutto corrotti come in *Cat Chaser*, che questo discorso morale sulla violenza, dei singoli e della società, si preciserà meglio.

¹⁰³ P. Lehman, *The Male Body within Excess of Exploitation and Art. Abel Ferrara's «Ms. 45», «Cat Chaser» and «Bad Lieutenant»*, «The Velvet Light Trap», cit.

¹⁰⁴ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 125, traduzione nostra.

2.7

King of New York (1990)

Nella New York fine anni '80, il gangster Frank White (Christopher Walken) esce di prigione e, insieme alla sua vecchia banda guidata da Jump (Larry Fishburne) e Test (Steve Buscemi), riprende il controllo del traffico di stupefacenti, facendo fuori i boss delle gang rivali: il portoricano Re Tito (Ernest Abuba), l'italoamericano Arty (Frank Gio) e il cinese Wong (Joey Chin). Mentre Frank fa vita mondana nei teatri newyorkesi, riallaccia la sua relazione con l'avvocato Jennifer (Janet Julian) e si guadagna l'ammirazione della cittadinanza promettendo di devolvere fondi a un ospedale del Bronx, gli danno la caccia l'anziano tenente Bishop (Vincent Argo) e i giovani e irruenti ispettori Gilley (David Caruso) e Flanigan (Wesley Snipes). Questi ultimi due, mascherati, organizzano un attentato contro la gang di Frank, che si conclude dopo un disperato inseguimento con Gilley che uccide Jump, dopo che questi ha freddato Flanigan. Al funerale degli agenti, Frank si vendica uccidendo Gilley, poi fa visita a Bishop nel suo appartamento per convincerlo a desistere, ma il tenente si libera dalla sedia cui è stato legato e insegue Frank in metropolitana, perendo nella sparatoria. Frank, ferito mortalmente, raggiunge la strada e si accascia in un taxi, in attesa della fine mentre viene circondato dalla polizia.

Prodotto con capitali italiani da Augusto Caminito per ReteItalia di Silvio Berlusconi, che assicura un budget da cinque milioni di dollari senza alcuna pressione sul set, ambientato e girato per le familiari strade notturne di New York, e soprattutto realizzato

su sceneggiatura di Nicholas St. John, *King of New York* come abbiamo anticipato apre la stagione delle opere della maturità di Ferrara, che nei dieci anni seguenti dirigerà con un ritmo sorprendente un film all'anno, prima della pausa di cinque anni tra *R' Xmas* (2000) e l'ultimo *Mary* (2005).

Acclamato come miglior film in concorso alla dodicesima edizione del *Mystfest* di Cattolica, è anche la pellicola a partire dalla quale Ferrara viene “scoperto” come autore alla critica europea, fama che si rafforzerà con l'uscita di *Bad Lieutenant*. Le reazioni delle maggiori riviste francesi, che apprezzano il lucido e personale lavoro di modernizzazione, lontano dagli eccessi postmoderni dello *Scarface* di Brian De Palma del 1983, del filone classico del gangster movie americano (la tragica ascesa e rovina di un boss del crimine, immortalata in *Little Caesar*, 1931, di Mervyn LeRoy, *The public enemy*, 1931, di William A. Wellman, e naturalmente *Scarface*, 1932, di Howard Hawks), sono tutte entusiastiche:

Ferrara non dimostra soltanto di saperci fare: il suo stile, quasi impressionista, dà al film tutta la sua forza, facendo piombare lo spettatore nella sensazione di esserci [...] *King of New York* si svolge in una Manhattan quasi medioevale dove giorno e notte si confondono in esterni ripresi come scenografie da *Studios*: una volontà plastica che avvicina Ferrara a un Fuller o un Aldrich [...] Con *King of New York*, Abel Ferrara ha realizzato un film ambizioso e singolare¹⁰⁵.

Abel Ferrara conferma con questo nuovo film la coerenza dell'universo che descrive, la pittura di una New York diversa rispetto a molti film già realizzati, una direzione di attori controllata, un evidente piacere di girare e uno stile visivo sempre più efficace¹⁰⁶.

King of New York è un film crepuscolare e atmosferico in cui il talento compositivo del regista, messo al servizio di una sceneggiatura iper-nervosa, fa meraviglia [...] A differenza di *Scarface* di Brian De Palma in cui Al Pacino portava sulla scena un gangster esuberante, tipicamente latino, Walken privilegia la sobrietà e la freddezza. Bisogna vederlo liquidare i suoi avversari con quello sguardo glaciale e terrificante quasi si trattasse di un semplice funzionario di un omicidio organizzato [...] Con *King of New York*, Ferrara ci offre un classico del film noir contemporaneo e, se la parola non è esagerata, un vero capolavoro del genere¹⁰⁷.

¹⁰⁵ N. Saada, *King of New York*, «Cahiers du Cinéma», 435 (1990).

¹⁰⁶ H. Niogret, *King of New York*, «Positif», 356 (1990).

¹⁰⁷ Ph. Ross, *King of New York*, «La Revue du Cinéma», 462 (1990). Per completare il quadro sulla critica francese, citiamo anche l'ampia intervista a Ferrara sul film, a cura di Ph. Piazza, apparsa nel numero 203 (1990) di «Jeune Cinéma».

La grande cura degli aspetti plastici e figurativi del film, una costante di Ferrara fin dagli esordi e su cui giustamente pongono l'accento tutti questi interventi, verrà poi approfondita nell'interessante saggio che Nicole Brenez dedica al personaggio di Frank White, che secondo la studiosa francese viene costruito visivamente e narrativamente per incarnare il *Ghostly Power*, dall'espressione usata da Hobbes nel *Leviatano* per descrivere l'esistenza del potere spirituale che si oppone al potere temporale come una delle cause dei mali sociali: "un potere che si riferisce allo Spirito Santo (Holy Ghost) e un potere fantomatico, fantasmagorico. Benché non agisca attraverso la religione, Frank White è la figura stessa del *Ghostly Power*, a ben vedere¹⁰⁸".

In Italia, sulla stessa linea di quelle francesi è la recensione di Mario Molinari su *Segnocinema*:

Tornato dopo il flop senz'attenuanti di *Oltre ogni rischio* (da lui del resto totalmente sconfessato) a collaborare con l'amico sceneggiatore Nicholas St. John [...] il regista sforna la sua opera (finora) più convincente costruendo il personaggio di un *gangster ambiguo* (un ottimo Christopher Walken, il cui "teschio" di un pallore cadaverico, vampiresco, alla Nosferatu, riempie frequentemente lo schermo) che [...] sogna di realizzare "qualcosa di buono", coprendo le proprie malefatte con due tipi di giustificazione, una alla *Robin Hood* (si ruba per ragioni sociali, per fornire aiuti economici ragguardevoli a opere di pubblica utilità), l'altra alla *vendicatore solitario*, alla Giudice Inappellabile, alla Angelo Sterminatore (si uccidono *sempre e solo* quanti lo meritavano, il che permette di non avere rimorsi.) [...] Abel Ferrara, già lo sapevamo, è in grado di dipingere la violenza che ci sta attorno come pochi altri¹⁰⁹.

Sul versante opposto, indice delle nascenti resistenze di certa critica all'opera di Ferrara, che accompagneranno l'uscita di pressoché ogni suo film successivo (tranne *Fratelli e Mary*, gli unici che hanno messo d'accordo tutti), è invece l'articolo a dir poco ostile di Gualtiero De Marinis su *Cineforum*:

Dev'essermi sfuggito qualcosa a proposito di Abel Ferrara, di cui ho visto solo [sic] *Cat Chaser*, un film confusionario e asfittico, nonostante gli spazi aperti e la luce piena. So che c'è gente che lo considera più che a una promessa, ma a giudicarlo dal punto di vista di *King of New York*, sembra uno dei tanti Rank Xerox in circolazione. Non racconto la storia perché è ovvia. [...] Walken batte le mani per la prima volta sorride, scioglie la tensione, dice "Sono il re di New York" e accenna un passo di danza. Tutto il film vale per questi

¹⁰⁸ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier l'invention figurative au cinéma*, De Boeck & Larcier, Paris-Bruxelles 1998, pag. 226 (vedi cap. 5: *Frankly White – Abel Ferrara, King of New York*, pp. 226-238).

¹⁰⁹ M. Molinari, *King of New York*, «Segnocinema», 52 (1991).

dieci secondi [...] Il resto del film è quasi inutile. Con in più la solita lottizzazione razziale a cui il cinema americano (ma più di lui la TV) ci ha ormai abituato. Secondo questo Manuale Cancelli delle etnie ci vuole un nero buono e uno cattivo, un irlandese che si fa ammazzare e un altro che vorrebbe farsi giustizia da solo. [...] Quindi c'è il finale che Ferrara coraggiosamente costruisce a rovescio. [...] Con questo finale eliotiano il film rialza faticosamente la testa come un cavallo azzoppato, ma è un po' tardi¹¹⁰.

In ogni caso, tutte le monografie concordano sulla solidità e sull'importanza dell'opera nella filmografia ferrariana, concentrandosi sul consapevole uso della fotografia di Bojan Bazelli e soprattutto sulla nascita del sodalizio artistico con Christopher Walken (che comparirà anche in *The Addiction*, *The Funeral* e *New Rose Hotel*), uno dei suoi attori feticcio insieme ad Harvey Keitel (*Bad Lieutenant* e *Snake eyes*) e Matthew Modine (*The Blackout* e *Mary*):

Christopher Walken, che entra nella sfera degli amici di Ferrara alla fine degli anni Ottanta, è il volto antropologico del suo sesto lungometraggio. [...] Non è soltanto questione di occasionale affinità elettiva tra un attore e un carattere, questo gangster remoto e intimista, sanguinario e (im)morale. Il «segno» Walken valorizza l'estraneità carismatica alle cose del mondo. Funziona benissimo con la trascrizione letteraria (eleganza, delicatezza, pulizia, fratellanza) di un criminale da cronaca nera (che manipola, uccide, traffica, fornicca)¹¹¹.

Senza Walken, comunque, il film non sarebbe concepibile. La sua recitazione è un modello di direzione invisibile e di economia espressiva, alternata a scatti improvvisi e imprevedibili che ne fanno un personaggio complesso e non esauribile con una formula. Walken recita con il volto stanco e impassibile ma anche con tutto il corpo, come quando si lascia andare a sorprendenti passi di danza¹¹².

Brad Stevens dedica invece ampio spazio a descrivere l'uso rinnovato dell'improvvisazione sul set, una delle cifre stilistiche del regista fin dai primi lavori, suggerendo che rispetto a *The Driller Killer* si muove qui “con una forza più morale che estetica”, per consentire agli attori di far emergere lati non prevedibili delle personalità dei personaggi rispetto a come vengono tratteggiati nella sceneggiatura. In questo senso, confronta la scena di Jump nel fast food che ordina del pollo fritto a un cameriere, così come è stata concepita nello *script* di St. John e come viene trasposta nel film: il dialogo, sviluppato da Larry Fishburne in maniera molto più serrata e violenta, risulta quasi

¹¹⁰ G. De Marinis, *King of New York*, «Cineforum», 308 (1991).

¹¹¹ S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pp. 148-149.

¹¹² A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 53.

del tutto differente, e fa emergere l'ostilità fra i due personaggi con inaspettato vigore rispetto a quanto non accada nella sceneggiatura¹¹³.

Ai fini della nostra analisi, però, tra tutti i film di Ferrara *King of New York* è forse il meno rilevante, cioè quello in cui le figure femminili rivestono il ruolo più marginale e sostanzialmente ininfluyente, sia rispetto alla trama, sia rispetto al discorso soggiacente la pellicola.

Quest'ultima si apre con le immagini del bordello della gang portoricana, mentre Frank White torna alla sua villa dalla prigione in limousine, attraverso le strade degradate della city: abbiamo quindi subito la familiare iconografia delle spogliarelliste/prostitute dei lavori precedenti di Ferrara, che tuttavia rivestono qui un mero ruolo "paesaggistico", così come nella scena del massacro della banda di Frank. Simmetricamente, possiamo osservare che anche le mogli dei poliziotti che compaiono al matrimonio del loro collega, non hanno alcun peso nello sviluppo della storia. In questo senso ritroviamo un elemento tipicamente ferrariano: se i poliziotti finiscono per agire come i gangster, mascherandosi da gang rivale e uccidendo con la stessa efferatezza, tale somiglianza è indirettamente accentuata anche dal medesimo ruolo narrativamente inattivo e subordinato che occupano le rispettive compagne, spose perbene e donne di malaffare, in questo del tutto allineate.

Fanno parziale eccezione i tre personaggi femminili che circondano Frank: la sua amante e avvocato Jennifer e le sue due attraenti guardie del corpo, Melanie (Carrie Nygren) e Raye (Theresa Randle). La prima compare in varie scene, ma viene trattata dal protagonista appunto come una sua dipendente, più che come una compagna, e non sembra godere di troppa considerazione né in una veste né nell'altra (di gran lunga più stretto ed esplorato dal film è il rapporto tra Frank e i membri della sua banda, così come quello tra il tenente Bishop e gli altri poliziotti).

Come osserva Stevens, più interessanti sono le figure delle *body-guards*: apparentemente il loro triangolo con Frank richiama quello di Reno, Carol e Pamela in *The Driller Killer*, anche se il film non esplicita né se le due siano amanti, né che tipo di relazione abbiano con il loro capo. Di nuovo, l'attenzione di Ferrara rimane qui tutta concentrata sui rapporti tra gli uomini, ritratti, attraverso il loro slang brutale e pieno di insulti denigratori verso l'omosessualità, con la lucida posizione critica nei confronti dell'aggressività eterosessuale maschile che, come abbiamo messo in luce sulla scorta delle riflessioni dello studioso inglese, attraversa fin qui ogni sua opera:

¹¹³ Vedi B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 136-139.

Una mal dissimulata paura dell'omosessualità unisce la maggior parte dei personaggi [...] La contraddizione tra la violenta omofobia espressa dai personaggi maschili di *King of New York* e il fatto che i loro sentimenti più profondi siano riservati per i loro amici maschi, è sia esibita che risolta in una dichiarazione d'amore che rappresenta il momento più toccante del film [la scena, al termine del lungo inseguimento, in cui Gilley, dopo aver ucciso Jump, bacia il cadavere di Flanigan dicendogli: "Ti amo"]¹¹⁴.

2.8

Bad Lieutenant (*Il cattivo tenente*, 1992)

Il cattivo tenente (Harvey Keitel), cattolico e padre di famiglia, si aggira per le strade di New York passando dalla scena di un omicidio all'altra, e discendendo sempre più nella spirale del vizio e dell'abiezione morale: si droga con cocaina, crack e infine eroina dalla spacciatrice Zoë (Zoë Lund), beve smodatamente, partecipa ad orge, si masturba davanti a due minorenni e si indebita sempre più col gioco d'azzardo, continuando a fare puntate sbagliate. Intanto, una suora (Frankie Thorn) viene violentata in chiesa da due giovani sbandati, Julio (Fernando Velez) e Paulo (Joseph Michael), per la cattura dei quali viene messa una taglia di 50 mila dollari. Il tenente, cui servono urgentemente i soldi per pagare il suo book-maker, origlia la confessione della suora a un sacerdote, e apprende così che lei conosce i violentatori, ma li ha perdonati e non vuole fare i loro nomi. Disperato, il tenente ha quindi una visione di Cristo, che si trasforma in un'anziana donna di colore che lo conduce a casa dei colpevoli. Anziché arrestarli, il tenente li porta alla stazione degli autobus, dà loro tutti i soldi che ha con sé e gli dice di sparire. Tornato alla sua macchina, viene quindi affiancato da un'altra automobile e ucciso con un colpo di pistola.

Bad Lieutenant è uno dei film più discussi e studiati di Ferrara, tanto dalla critica quanto dalla saggistica. Il punto di riferimento principale è la già citata monografia di Federico Pontiggia interamente dedicata alla pellicola, *Abel Ferrara, il cattivo tenente*.

¹¹⁴ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 143-144, traduzione nostra.

Sacra profanaque omnia, che pone questo film quale crocevia della poetica del regista, assumendo che “era evidente ormai quanto *Il cattivo tenente* fosse il prima e il dopo, quanto aveva elaborato dalla dissacrazione formale di *Driller Killer* e quanto aveva anticipato di *The Addiction* e *Blackout*¹¹⁵”.

L’analisi di Pontiggia, dopo una breve panoramica su vita e opere del regista, si focalizza sul lavoro di Ferrara sui generi cinematografici, in particolare sul *noir*, giungendo a una sintetica ed efficace conclusione nel richiamare la tragedia come elemento trasversale, cioè autoriale, a tutta la sua produzione:

L’utilizzo sovversivo dei canoni «generici» rivela il proprio isomorfismo con le dinamiche della tragedia attraverso una compenetrazione di eredità alta e codificazione bassa: il minimo comun denominatore risiede nella natura dei personaggi ferrariani, personaggi maledetti, drogati e autodistruttivi, ovvero tragici, che richiedono abiti neri. *Bad Lieutenant est en noir*, un genere-cappello in cui si muove l’esogamia autoriale di Ferrara¹¹⁶.

Altri punti di interesse di questo studio risiedono nei capitoli in cui Pontiggia misura la distanza tra *Bad Lieutenant* e il poliziesco americano degli anni Settanta da una parte (in coerenza con quanto affermato prima, nota che *Bad Lieutenant* è “un poliziesco «*sui generis*» à la Ferrara, che sovverte le convenzioni e le regole d’appartenenza al genere, piegandole al proprio credo poetico-stilistico”, vedi cap. 6), e dall’altra tra questo film, sceneggiato da Zoë Lund e da Ferrara stesso, e gli script di St. John per *The Addiction* e *The Funeral* (cap. 9):

Le discordanti posizioni dei due italo-americani emergono dal raffronto tra *Bad Lieutenant*, *The Addiction*, *The Funeral*, ovvero tra l’uomo che con la «pratica» di vita del perdono e del sacrificio si redime (Lt.), la donna salvata solo in virtù della grazia (Kathleen Conklin) e l’uomo che si fa Dio, consapevole che arrostirà all’Inferno (Ray Tempio). All’ortodossia religiosa di St. John, che si arresta di fronte al mistero della salvezza, si contrappone l’intromissione di Ferrara, che non recede di fronte alla possibilità di salvare uno dei suoi personaggi maledetti¹¹⁷.

Il saggio si conclude quindi esaminando il rapporto di intersezione/sovrapposizione di sacro e profano che domina il film e da qui l’intera opera di Ferrara, attraverso uno schema semiotico che Pontiggia realizza osservando il percorso narrativo del protagonista attraverso gli stadi di *maledizione – sacrificio – redenzione*, con “la sacralizzazione

¹¹⁵ S. Danese nella *Prefazione* a F. Pontiggia, *Abel Ferrara, il cattivo tenente. Sacra profanaque omnia*, op. cit., pag. 9.

¹¹⁶ *Ibidem*, pag. 21.

¹¹⁷ *Ibidem*, pag. 22.

della prassi profana di Lt.: l'incontro tra il sacro profanato, Cristo, e il profano che penetra nella sfera del sacro *tout court*, Lt.¹¹⁸”.

A questo proposito, in mezzo alle varie recensioni quasi interamente positive che accolgono il film alla sua uscita, segnaliamo innanzitutto quella di Roberto Escobar su *Il Sole 24 Ore*, che ha il merito di abbozzare “a caldo” le questioni che svilupperà dieci anni più tardi Pontiggia nel suo saggio:

La linea che separa il sacro dal suo contrario è inafferrabile [...] Il sacro non ha contrario. È già in sé una linea di separazione, un confine ambiguo e precario che – come il volto doppio di Giano – separa e unisce due contrari: disordine e ordine, niente e tutto, diabolico e divino. [...] Nel film il divino e il diabolico stanno l'uno nell'altro: ognuno deve funzionare come uno specchio sulla cui superficie si riflette l'altro. Sullo specchio divino del genere – il poliziesco – si deve riflettere la sua frantumazione [...] Ultimo di una serie grande (in tutti i sensi) di poliziotti cinematografici, LT li nega, ne confuta il mito. Sullo specchio diabolico di un uomo e di una città ridotti a “macerie del senso”, si deve riflettere invece un desiderio impossibile di unità, di redenzione¹¹⁹.

Nello stesso articolo, Escobar avanza anche delle riserve sul film, in particolare sull'eccesso di *exploitation* di sesso, droga e violenza che costella la degradazione fisica e psicologica del tenente, che potrebbe rivelarsi controproducente: “L'orribile banalità esistenziale di LT è ben peggiore di qualunque suo crimine, di qualunque suo modo di drogarsi. Se Ferrara avesse insistito di più su quella che su questi, il suo cattivo tenente ci sarebbe sembrato ancor più cattivo (e il suo film ci sarebbe piaciuto di più)”. Questa tesi è ripresa anche nelle critiche negative di Irene Bignardi e Gualtiero De Marinis, che in modo quasi parallelo salvano la pellicola solo in virtù della magistrale interpretazione di Harvey Keitel:

Se esistesse un Oscar per la sgradevolezza, *Il cattivo tenente* di Abel Ferrara sarebbe un candidato autorevolissimo: lo stesso dicasi se esistesse l'Oscar per la mancanza di humour, volontario o involontario. Crudele, morboso, senza un attimo di gentilezza o di speranza, senza il sollievo di una risata anche cattiva, il film è un catalogo di disperazioni e perversioni [...] Mentre Keitel – certo il volto più rappresentativo e simbolico del cinema di questi anni – si offre alla cinepresa senza pudori (e senza veli), ma con un'indubbia grandezza tragica¹²⁰.

¹¹⁸ *Ibidem*, pag. 111. La tabella che sintetizza lo schema di Pontiggia è a pag. 113.

¹¹⁹ R. Escobar, *Il cattivo tenente*, «Il Sole 24 Ore», 27 maggio 1993.

¹²⁰ In I. Bignardi, *Il declino dell'impero americano. 50 registi e 101 film*, Feltrinelli, Milano 1996.

Harvey Keitel in quel momento è il cattivo tenente perché così vogliono Stanislavskij e tutti gli altri. Ferrara in questo caso fa l'umile: ha per le mani uno dei maggior attori viventi [...] e non osa neppure interrompere la sua performance. Certo che non è la sua specialità, di Ferrara intendo, certo che alla lunga il film s'incepta e da insostenibile perché cattivo rischia di diventare insostenibile perché ripetitivo, ma non c'è niente da fare e non c'è gara: il match Keitel/Ferrara lo vince Keitel per no contest¹²¹.

Al di là delle consuete discordanze della critica – anche radicali: per Jacques Zimmer della *Revue du Cinéma*¹²² c'è senza dubbio una vena ironica nelle apparizioni di Cristo sulla croce, al contrario di quanto sostiene Irene Bignardi – sempre restando in Italia questi stessi elementi vengono comunque letti in una luce positiva dalla maggior parte delle recensioni:

Il modo in cui questo personaggio è descritto da Abel Ferrara nel suo viaggio dalle profondità della perversione – droga, furto, umiliazione sessuale delle donne con cui viene a contatto per motivi di lavoro – alle altezze di una vera e propria estasi religiosa, in quella che è in fondo, bressonianamente, la storia del salvataggio di un essere umano in virtù della Grazia una Grazia molto laica, ha del prodigioso: anche perché Ferrara, a differenza di altri giovani registi americani, col tempo invece di rammollirsi si radicalizza: e anche perché la performance di Harvey Keitel - decisamente uno dei migliori attori del mondo – è talmente potente da suggerire, più che la metafora religiosa, l'esperienza diretta di una discesa agli inferi, andata e ritorno¹²³.

All'interno di questo cinema imbrattamuri la recitazione di Keitel è sempre sull'orlo di una crisi di nervi, straccia gli stereotipi e impone un attore finalmente capace di recitare [...] dietro l'inventiva, si capisce che c'è Ferrara a grugnire la sua rabbia¹²⁴.

Raramente un film è riuscito ad essere più cupo, mortuario, senza un filo d'aria; a dispetto del suo contenuto abbondantemente blasfemo, dovrebbe interessare l'uomo dal punto di vista cristiano. Raccomandarne la visione ai deboli di stomaco sarebbe cattiveria, ma anche non segnalare la forte personalità – non superficialmente appagata di scandalo e morbosità – sarebbe una grave omissione¹²⁵.

Percepirete tra le immagini sporche ed eleganti del film, qualche richiamo ammirato alla poetica del primo Scorsese, quello di *Mean Streets*. Inorridirete ad alcune scene “forti” e cariche negativamente di tensione implosa. Ma il talento di Ferrara è indubbio. Ammirato-

¹²¹ G. De Marinis, *Il cattivo tenente*, «Cineforum», 324 (1993).

¹²² J. Zimmer, *Bad Lieutenant*, «La Revue du Cinéma», 483 (1992).

¹²³ A. Morsiani, *Il cattivo tenente*, «Segnocinema», 62 (1993).

¹²⁴ C. Trionfera, *Il cattivo tenente*, «Rivista del Cinematografo», 6 (1993).

¹²⁵ P. D'Agostini, *Ma Gesù assolverà il cattivo tenente?*, «La Repubblica», 27 maggio 1993.

re del cinema di Pasolini e Fassbinder [...] il regista non gode di ottima fama in terra patria, ma lui se ne frega. L'Europa potrebbe adottarlo¹²⁶.

La recensione più informata dal punto di vista storico compare invece su *Sight and Sound* a firma di Mark Kermode, il quale giustamente osserva che “questo terrificante e potente film di Ferrara sembra un ritorno alle sue origini di *film-maker*” e richiama l'esperienza di *The Driller Killer* come prototipo per quest'opera, avendo però l'acume di leggere anche l'influenza dei film del periodo intermedio di Ferrara – soprattutto *China Girl* – nella solida impalcatura narrativa di *Bad Lieutenant*: “mentre la struttura e lo stile si rifanno all'amoralità dei primi lavori di Ferrara, la storia in sé è quasi biblica, una storia di redenzione senza pudori, attraverso l'intervento divino, di un uomo che ha perso la grazia¹²⁷”.

Infine, molto buone sono le reazioni delle riviste francesi, a partire dai *Cahiers* che celebrano “la filosofia del cinema [di Ferrara] come esperienza estetica e umana estrema, che arde di un fuoco vivo e destabilizzante, che vi piacerà¹²⁸” e di quella di Laurent Vachard su *Positif*¹²⁹. Quest'ultima si focalizza quasi interamente sulla scena di masturbazione del tenente davanti alle due ragazzine in macchina, definendola “insostenibile e burlesca, degna di Cassavetes o dello Scorsese di *Raging Bull*”, e ci consente di passare ad esaminare il ruolo primario che occupano le figure femminili in questo film.

Come ha notato acutamente S. du Mesnildot¹³⁰, questa lunga sequenza è un'oscena evocazione del sacramento dell'Eucarestia, violato dal tenente nel suo percorso di profanazione del sacro come quando sniffa cocaina sulla foto della Prima Comunione della figlia o quando origlia la Confessione della suora, ma soprattutto misura la “breve ma impenetrabile” distanza che lo separa da tutte le donne che lo circondano. Scrive Pontiggia:

La normalità di Lt. è la solitudine: è solo con se stesso nel suo peregrinare automobilistico per le vie della città e, soprattutto, è solo con gli altri. Le uniche parole scambiate in famiglia non celano nemmeno l'insofferenza nei confronti dei figli e la rabbia verso la cognata; nei confronti del genere femminile, Lt. pare soffrire di mutismo elettivo, eccezione fatta per il colloquio con la suora e per il profluvio di oscenità onanistiche gettato in faccia alle due ragazze in macchina¹³¹.

¹²⁶ F. Bo, *Il cattivo tenente*, «Il Messaggero», 29 maggio 1993.

¹²⁷ M. Kermode, *Bad Lieutenant*, «Sight and Sound», 2 (1993).

¹²⁸ F. Strauss, *Bad Trip*, «Cahiers du Cinéma», 465 (1993).

¹²⁹ L. Vachard, *Bad Lieutenant*, «Positif», 386 (1993).

¹³⁰ S. du Mesnildot, *Les communiantes*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996).

¹³¹ F. Pontiggia, *Abel Ferrara, il cattivo tenente. Sacra profanaque omnia*, op. cit., pag. 115.

Eppure è proprio grazie alle donne che il tenente riesce a compiere ogni tappa della personale via crucis di cui abbiamo già accennato: dalla *maledizione* iniziale segnata dal delirio orgiastico con le due prostitute e dalle visite per drogarsi a casa della spacciatrice Zoë, alla *redenzione* finale motivata dalla volontà di seguire l'esempio della suora, che conferisce al film la sua valenza destabilizzante per l'intero genere poliziesco e insieme la sua radicale e sconvolgente morale:

L'esempio cristiano della suora, che come vedremo segue un itinerario mistico-erotico parallelo a quello del tenente, influenza la scelta dell'uomo di legge (l'ufficialità storica dell'istituto della vendetta regolata a scopo deterrente) [...] l'uomo di legge abbandona il patto sociale per esaudire una richiesta individuale legata al divino. Quanto sono vicini il tenente e la suora in questo atto? Vedere questo perdono per-la-salvezza, è deviante: saremmo sempre nella prospettiva di un'azione finalistica, nel fraintendimento cristiano, e non nella potenza anarchica, disinteressata, del perdono in Cristo¹³².

Non è casuale che la figura di Gesù nel film sia esplicitamente e ripetutamente associata alla donna: la sua storia si ritrova nell'esperienza traumatica della suora, che come Cristo è stata oltraggiata nel modo peggiore e come Cristo dichiara non solo di perdonare ma di amare i propri aggressori, mentre la sua immagine, più e meglio che dal montaggio intellettuale con inserti extra-diegetici del Cristo in croce dell'iconografia tradizionale, è richiamata dalla vecchia madre della moglie del tenente e dall'anziana donna di colore che quest'ultimo scambia per Gesù in persona (la trasfigurazione in donna è qui letterale).

A questo proposito Brad Stevens si spinge oltre, suggerendo che al di là della centralità dei personaggi femminili, lo stile di ripresa adottato e la costruzione del punto di vista stesso si rifanno ad un approccio "femminile", trasponendo quindi anche nel *film-making* il rispetto per le soluzioni visive ispirate dalla sceneggiatura di Zoë Lund (sempre da *The moral vision* si evince che Ferrara ha elaborato l'idea e a grandi linee il soggetto, mentre la stesura dello script è stata pressoché interamente opera dell'ex protagonista di *Ms. 45*):

La volontà del film-maker di mettersi in gioco è associata alla sua crescente fiducia nell'improvvisazione: il suo democratico metodo di lavoro ha reso necessaria la messa a punto di uno stile di ripresa che mette esplicitamente in rilievo la rinuncia al potere da parte dell'autore maschile, favorendo un punto di vista potenzialmente sia maschile che femmini-

¹³² S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pp. 159-160.

le, ma in pratica più aperto a un'appropriazione femminile. Lo stile "femminile" è particolarmente chiaro ogni volta che Ferrara (in un sicuro omaggio inconscio a quelle "vedute" con le quali iniziò il cinema) piazza la macchina da presa a un distanza che abbraccia quanto più possibile [...] Lo stile di Ferrara garantisce l'assenza di qualsiasi gerarchia sullo schermo: una scena che mostra il tenente mentre guarda la televisione in un bar, dà uguale rilievo a una donna che beve tranquillamente lì vicino, così come una scena del tenente che si sveglia sul suo divano sarà dominata dalle azioni delle sue figlie [...] *Rigettando l'ideale "maschile" del film-making – un creatore onnipotente che ci consegna "testi" che richiedono non molto di più che di consumarli – Ferrara unisce vari elementi in un contesto che, sebbene sia determinato dall'artista, non preclude letture alternative né manipola gli individui per assicurare la loro conformità al "messaggio"*¹³³.

2.9

Body Snatchers (Ultracorpi – L'invasione continua, 1993)

La diciassettenne Marti Malone (Gabrielle Anwar) segue il padre Steve (Terry Kinney), biologo, in una base militare dove è stato chiamato ad eseguire delle analisi sui rifiuti tossici di una discarica, insieme alla matrigna Carol (Meg Tilly) e al piccolo fratellastro Andy (Reilly Murphy). Qui fa amicizia con Jenn (Christine Elise), la figlia adolescente del generale Platt (R. Lee Ermey), e si innamora del giovane pilota d'elicotteri Tim (Billy Wirth). La base ha subito l'infiltrazione di una forma di vita aliena che uccide le persone nel sonno e le rimpiazza con dei cloni privi di emozioni e sentimenti umani. Il primo della famiglia ad accorgersene è il piccolo Andy, che a scuola vede i bambini della base fare tutti lo stesso disegno e in seguito la madre morire e venir sostituita dal doppio. Marti viene assalita nella vasca da bagno, ma si sveglia in tempo e riesce a fuggire con Andy e il padre, il quale va in cerca di aiuto e assiste al suicidio del maggiore medico Collins (Forest Whitaker), che si spara davanti al generale piuttosto che soccombere agli alieni. Quanto torna, anche Steve è stato trasformato, e Marti lo uccide con la pistola di Tim. Quest'ultimo riesce ad impossessarsi di un elicottero e scappa con Marti, che nel frattempo era stata arrestata e salvata all'ultimo minuto da Tim, e con Andy, che però è stato rimpiazzato da un doppio come ormai tutti gli altri e viene quindi gettato giù dall'elicottero. Il giorno dopo i due bombardano la base e i camion carichi di cloni, ma ormai è troppo tardi per arrestare il diffondersi della minaccia.

Body Snatchers occupa un posto particolare nella filmografia ferrariana: realizzato su commissione della Warner Bros. per venti milioni di dollari, presentato in apertura al festival di Cannes del 1993, insuccesso commerciale, come giustamente ha scritto Pao-

¹³³ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 163-164, traduzione e corsivo nostri.

lo Cherchi Usai su *Segnocinema*: “*Ultracorpi* è come l’invasore extraterrestre che dà titolo al film, un’opera indipendente, risolutamente d’autore, insinuata sotto le spoglie del prodotto industriale¹³⁴”. A garantire la natura autoriale del progetto, anche per Brad Stevens da annoverarsi “tra i lavori più personali e disperati di Ferrara¹³⁵”, ci sono i collaboratori abituali del regista: Joe Delia per le musiche, Bojan Bazelli per la fotografia, Anthony Redman per il montaggio e soprattutto Nicholas St. John, che insieme a Ferrara lavora alla stesura definitiva della sceneggiatura, sulla quale in precedenza avevano già messo mano Larry Cohen, Raymond Cistheri, Stuart Gordon e Dennis Paoli (i primi due accreditati come autori del soggetto, tratto dal romanzo di Jack Finney *The Body Snatchers*, originariamente pubblicato a puntate su *Collier’s Magazine* nel 1955, mentre Gordon e Paoli come sceneggiatori insieme a St. John).

Si tratta inoltre dell’unico remake girato da Ferrara, che se in *King of New York* si misurava con i prototipi del gangster movie, affronta qui uno dei classici di un altro genere popolare americano, *Invasion of the Body Snatchers* (1956) di Don Siegel, che portando tempestivamente sugli schermi il romanzo di Finney diventò da subito una delle pietre miliari della *science fiction*, già rifatto nel 1978 da Philip Kaufman con lo stesso titolo del primo film. Indagare il rapporto della pellicola di Ferrara con le precedenti versioni, soprattutto per quanto riguarda la lettura politica del film (“*Body Snatchers* è il film politico più potente del momento” dichiarano i *Cahiers*¹³⁶), è la principale direzione che prende la critica.

Uno degli interventi più interessanti in questo senso compare su *Sight and Sound*, a firma di James Hoberman¹³⁷. L’autore parte dal film di Siegel, considerando come si prestasse sia a una lettura di destra (“il dramma di una rivoluzione comunista”) sia a una di sinistra (“il dramma del conformismo urbano che nasconde un’atmosfera di ipervigilanza”): da un lato la minaccia esterna della Guerra Fredda, dall’altro quella interna della *caccia alle streghe* promossa dal Comitato per le attività antiamericane. Ma in entrambi i casi, come rileva Pezzotta, “i valori che difende Siegel non sono quelli del patriottismo ottuso americano, ma quelli dell’individualismo e del diritto alla critica”¹³⁸.

Il remake di Kaufman, in accordo in Hoberman, si può invece facilmente interpretare come un’allegoria della crisi della controcultura hippy degli anni Sessanta lungo i decenni seguenti, cominciata con la rielezione di Nixon e sfociata nel conformismo yup-

¹³⁴ P. Cherchi Usai, *Ultracorpi – L’invasione continua*, «Segnocinema», 63 (1993).

¹³⁵ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 173.

¹³⁶ J. F. Rauger, *L’enfer du même. Body Snatchers*, «Cahiers du Cinéma», 469 (1993).

¹³⁷ J. Hoberman, *Paranoia and the Pods: Body Snatchers*, «Sight and Sound», 5 (1994).

¹³⁸ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 64.

pie dell'era reaganiana. Ciò è evidente nello spostamento dell'ambientazione nella città di San Francisco, la capitale dell'anticonformismo americano, dove la metafora dell'invasione aliena assume significati dai contorni precisi.

Body Snatchers di Ferrara, all'inizio degli anni Novanta, declina quindi nella sfera privata la critica sociale presente nelle due pellicole precedenti, in modo tanto radicale quanto personale. C'è sì un riferimento esplicito alla Prima Guerra del Golfo, quando Tim dichiara a Marti di aver ucciso un uomo in Kuwait durante *Desert Storm*, e la presenza di R. Lee Ermey (il terribile istruttore di *Full Metal Jacket*: anche la scena del suicidio di Collins è una diretta citazione di quello di Leonard-Palla-di-Lardo nel film di Kubrick del 1987), oltre all'ambientazione in una base militare in gran parte "già replicata", suggerisce un certo antimilitarismo e un'attenzione al quadro storico, i quali però, come nota sempre Pezzotta, rimangono entrambi vaghi e poco sfruttati. L'attenzione del regista, fin dalla scelta di seguire la storia dal punto di vista di un'adolescente e dei suoi difficili rapporti con i genitori, è qui tutta sul tema della famiglia, che in seguito sarà al centro anche di *The Funeral* e di *R' Xmas*.

"L'importanza decrescente dell'unità familiare è fra i temi centrali di *Body Snatchers*" scrive infatti Stevens¹³⁹, mentre Hoberman richiama intelligentemente come vera fonte d'ispirazione per il film *Rebel without a Cause* (*Gioventù bruciata*, 1955) di Nicholas Ray. Trattandosi di Ferrara, la cornice domestica non è delle più tradizionali: fin dall'inizio Marti odia la matrigna Carol, riferendosi a lei come "la donna che ha sostituito mia madre", anticipando la sua trasformazione in un "doppio" identico (solo il piccolo Andy, che ha visto coi suoi occhi la sostituzione, percepisce in seguito la differenza, mentre tutti gli altri gli dicono che ha solo avuto un incubo). Anche con il padre Steve, che pur essendo un ex-hippy si comporta rigidamente con la figlia e la sua amica Jenn criticandone il modo di vestirsi e l'uso di alcolici (questo personaggio è un probabile riferimento al film di Kaufman), i rapporti di Marti sono tesi, e quando egli viene duplicato la figlia non esita un istante ad uccidere il replicante. Nel finale, la disgregazione del nucleo familiare di partenza è completa: anche il fratellastro Andy viene duplicato e la ragazza lo getta fuori dall'elicottero in volo¹⁴⁰.

Certo, come non manca di sottolineare Gualtierio De Marinis¹⁴¹ nel suo ormai consolidato atteggiamento sospettoso verso Ferrara, il fatto che alla fine si salvino solo gli in-

¹³⁹ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 176.

¹⁴⁰ Una piccola nota a margine per osservare come il recentissimo *War of the Worlds* (*La guerra dei mondi*, 2005) di Steven Spielberg, che pure è un remake di un altro classico di fantascienza degli anni Cinquanta (l'originale, diretto da Byron Haskin e tratto dal romanzo di H.G. Wells, è del 1953), si chiuda in modo esattamente opposto, con la ricongiunzione della famiglia dopo "l'invasione", che del resto nel film di Spielberg viene sconfitta, in quello di Ferrara no.

¹⁴¹ G. De Marinis, *Ultracorpi – L'invasione continua*, «Cineforum», 326 (1993).

namorati Marti e Tim, potenzialmente aprirebbe la strada a un “happy end familiare” con la costruzione di un nuovo nucleo, il quale però (un po’ scorrettamente De Marinis, nella sinossi allegata alla sua recensione, “dimentica” di dire che il film si chiude con i due che atterrano nell’aeroporto di un’altra città già in mano agli ultracorpi, non con “l’America è salva e una nuova famiglia sta per nascere”, come al contrario scrive) viene subito negato dal fatto che l’invasione non è stata arrestata, ed è dunque implicito che vada incontro al medesimo destino di duplicazione/distruzione della famiglia originaria, con il sospetto e il timore costanti di veder i propri cari o se stessi sostituiti da alieni disumanizzati. Su un punto si può invece dare ragione a De Marinis, quando lamenta come Pezzotta che la critica antimilitarista poteva essere più approfondita, sebbene come abbiamo visto gli intenti politici di Ferrara e St. John non sono mai diretti ed esibiti come quelli di un Oliver Stone: “Come si fa a distinguere un soldato sostituito (body-snatched) da un soldato semplicemente obbediente?”.

L’ovvia risposta a tale quesito ci conferma però che, come nota Stevens¹⁴², trasversalmente Ferrara porta avanti il discorso delle opere precedenti: il machismo esasperato dei soldati rimane invariato con la trasformazione, sia che questa sia già avvenuta, come nel caso del generale, sia che avvenga nel corso del film, come nel caso di Pete (G. Elvis Phillips), il fidanzato di Jenn. D’altro canto, la positività della protagonista femminile è confermata dal rapporto tra Marti e Tim: la prima vive a pelle le proprie emozioni, “non nascondo mai i miei sentimenti” dichiara, mentre il secondo è più reticente e guardingo nelle sue reazioni. Anche in senso narrativo e psicologico, non si può non rilevare come il personaggio di Marti sia molto stratificato nel suo percorso di affrancamento dalla famiglia (uccidere il padre duplicato con una pistola è un’evidente risoluzione del suo complesso edipico) e ricco di sfaccettature (ama sinceramente il suo fratellastro minore, e cerca fino all’ultimo di salvarlo, però quando si accorge che è stato trasformato non esita un attimo a farlo fuori), mentre quello di Tim sia monolitico fino a rasentare la pura stereotipia (la sua unica funzione/utilità in effetti è quella di saper pilotare l’elicottero con il quale, dopo aver salvato all’ultimo minuto la sua amata, distrugge la base militare). Questo contrasto è confermato in modo ironico anche dalle scene in cui i due tentano di ingannare gli alieni facendosi passare per doppi: in virtù del suo spessore (umano) Marti viene scoperta subito, a causa della sua piattezza (aliena) Tim non ha invece alcuna difficoltà a farsi scambiare per uno di loro, riuscendo così a rubare l’elicottero.

¹⁴² B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 178.

D'altro canto, gli altri due personaggi femminili del film, Carol e Jenn, sono connotati negativamente, ma è facile accorgersi come ciò dipenda dal fatto che i loro comportamenti si allineino a quelli dell'universo maschile che le circonda. Entrambe vengono rimpiazzate dagli alieni, esattamente come il resto dei maschi della base, ad eccezione di Collins, che per evitare la trasformazione è però costretto al suicidio, e appunto di Tim, che a ben vedere "si salva" solo perché è sotto l'influenza di Marti, del tutto analogamente a come Tony in *China Girl* fosse l'unica figura maschile positiva del film grazie alla sua storia d'amore con Tye. Nel caso di Carol, sia da umana che da doppio alieno, il suo carattere arido rispecchia perfettamente quello del marito: Stevens cita a proposito la scena in cui la moglie trasformata gli dice senza alcuna emozione "Ti amo", e Steve, ancora umano, risponde di rimando con lo stesso tono monocorde e privo di alcun trasporto "Ti amo anch'io".

Per quanto riguarda Jenn, invece, non solo condivide lo stesso nome del padre (Gen. Platt), ma specularmente riproduce la sua chiusura mentale e la sua ostilità contro chi la pensa diversamente: tanto la visione del mondo del generale è condizionata dalle categorie chiuse della disciplina militare, quanto quella di Jenn lo è da quelle del suo ribellismo giovanile conformista e superficiale (sempre Stevens nota che, come il padre incarna l'autoritarismo a senso unico dell'esercito, la figlia approva automaticamente con la stessa mancanza di senso critico l'Agenzia per la Protezione dell'Ambiente di cui fa parte il padre di Marti: "EPA. Forte! Gli hippies salveranno il pianeta!", esclama quando ne viene a conoscenza). Del resto, come già accennato, Jenn fa coppia con il soldato Pete, che in piccolo è un'esatta copia del generale Platt.

Dopo questa disamina sulle figure femminili nel film, per completezza concludiamo con una breve panoramica sul resto della critica. Oltre a quelle di De Marinis, perplessità sulla pellicola vengono avanzate da Lauren Vauchard su *Positif*¹⁴³, che rileva "una grande tenuta formale, ma in ultima analisi assai impersonale, sulla scorta di certi film su commissione di John Carpenter (*Christine*)" e sul medesimo tono ma in misura minore da Lietta Tornabuoni su *La Stampa*¹⁴⁴, che afferma: "Non originale né personale, a volte somigliante al serial televisivo *Visitors* più che alla letteratura di fantascienza filosofica, il film resta divertente, ben fatto, emozionante, mirabolante". Anche nella monografia di Pezzotta si parla di un Ferrara "poco ispirato e con scarso carisma"¹⁴⁵, men-

¹⁴³ L. Vauchard, *Body Snatchers*, «Positif», 388 (1993).

¹⁴⁴ L. Tornabuoni, *Ultracorpi – L'invasione continua*, «La Stampa», 27 agosto 1993.

¹⁴⁵ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 67.

tre il giudizio più radicale in questo senso lo dà Johnstone, liquidando *Body Snatchers* come “a big budget crap¹⁴⁶”.

Sull'altro versante, oltre che dai summenzionati *Cahiers* e *Segnocinema*, il film riceve accoglienza positiva in America (dove pure è stato un *flop* e ha anche avuto problemi nella versione video della Warner, in cui è stato compromesso il formato wide-screen 2.35:1, usato qui da Ferrara per la prima e unica volta nella sua carriera) da *Variety*¹⁴⁷, che osserva come “Ferrara tiene ogni cosa sotto stretto controllo e inietta sapientemente momenti di *black humor* nei colpi di scena più interessanti della sceneggiatura”, e di nuovo in Italia dalla rivista *Duel*:

Pur mantenendo gli elementi della vicenda originale, l'energia ipercinetica di Ferrara aggiunge una natura schizofrenica al film che non risulta, alla fine, né un remake diretto né un 'sequel', ma piuttosto un ibrido infido e affascinante diviso tra fascismo, orrore e umorismo [...] *Ultracorpi* si conferma fino in fondo un progetto alieno e ingovernabile, frutto di quella stessa alienità che ha da sempre contraddistinto lo stile del regista newyorkese¹⁴⁸.

¹⁴⁶ N. Johnstone, *Abel Ferrara. The King of New York*, Omnibus Press, London – New York 1999, pag. 160.

¹⁴⁷ L. Cohn, *Body Snatchers*, «Variety», 4 maggio 1993.

¹⁴⁸ S. Marzorati, *Ultracorpi – L'invasione continua*, «Duel», 6 (1993).

2.10

Snake Eyes a.k.a. Dangerous Game (Occhi di serpente, 1993)

Il regista Eddie Israel (Harvey Keitel), sposato con Madlyn (Nancy Ferrara) e padre del piccolo Tommy (Reilly Murphy), si sposta da New York a Los Angeles per iniziare le riprese di un film intitolato Mother of Mirrors, che parla di una coppia che per anni ha condotto di comune accordo una vita all'insegna della droga e della sessualità promiscua, ed entra in crisi quando la moglie si converte al cattolicesimo e decide di interrompere tutto questo, mentre il marito non ne vuole sapere e cerca di convincere la moglie a seguire insieme nelle loro abitudini dissolute. Gli interpreti del film sono Frank Burns (James Russo), amico del regista ma alcolizzato e mal visto dalla produzione, e Sarah Jennings (Madonna), popolare attrice televisiva poco apprezzata nell'ambiente cinematografico. La vita del set, sul quale come richiesto dal regista Frank diventa sempre più brutale e Sarah sempre più spaventata, si alterna e si mescola a quella privata: Sarah va a letto sia con Frank che con Eddie; quest'ultimo, tornato a New York per il funerale del padre di Madlyn, decide di confessarle i suoi molteplici tradimenti, venendo insultato dalla moglie davanti al figlio e quindi lasciato. Di nuovo a Los Angeles, dopo essersi ubriacato ed essere andato a letto con l'hostess dell'aereo su cui viaggiava, Eddie gira l'ultima scena di Mother of Mirrors, in cui il marito deve uccidere la moglie. Frank, dopo averla ferita veramente alla gola, spara a Sarah con una pistola e si allontana dal set, lasciandoci nell'impossibilità di capire che cosa sia realmente accaduto.

“La gente mi chiede sempre come faccio a girare un film, così ho pensato che l'avrei messo in un film¹⁴⁹”, così Abel Ferrara spiega la genesi di *Snake Eyes*, distribuito in Inghilterra con il titolo di *Dangerous Game*, mentre in Italia e in Francia con le tra-

¹⁴⁹ Abel Ferrara in un'intervista a cura di L. Bear, «The Guardian», 2 giugno 1994.

duzioni letterali dell'originale (*occhi di serpente* è l'espressione usata per indicare quando al gioco dei dadi esce un doppio uno, cioè il tiro perdente per definizione). Rispetto a precedenti illustri di film metacinematografici come *Otto e mezzo* (1963) di Fellini ed *Effetto notte* (*La nuit américaine*, 1973) di Truffaut, Ferrara riduce tutti gli elementi all'essenziale: gran parte della pellicola è ambientata sul piccolo set di *Mother of Mirrors*, il film nel film, che riproduce gli interni e parte dell'esterno di una casa, mentre la storia ruota quasi tutta intorno ai rapporti tra il regista e la sua coppia di attori protagonisti.

Nel complesso dell'opera ferrariana *Snake Eyes* assume almeno in due sensi un ruolo di pietra angolare (secondo Brad Stevens è addirittura il suo capolavoro assoluto, insieme a *New Rose Hotel*): da un lato è il primo di tre film, insieme a *The Blackout* e *Mary*, in cui Ferrara mette in scena una riflessione sul lavoro del regista e dell'attore cinematografico, qui in modo più diretto ed esplicito degli altri due; d'altro canto, come afferma Pezzotta, "è l'occasione per riflettere sui suoi temi e sul suo cinema, ridotto all'osso e quasi banalizzato nella trama di *Mother of Mirrors*¹⁵⁰": in particolare il film nel film contiene il tema dell'autodistruzione, esplorato in profondità nel precedente *Bad Lieutenant* e nei successivi *The Addiction* e *The Blackout*, e la dinamica di coppia eterosessuale disgregata da eccessi e tradimenti, già una costante fin dal primissimo *Nine lives of a wet pussy* e vero e proprio motore della narrazione negli ultimi *New Rose Hotel*, *R Xmas* e *Mary*, oltre che l'opposizione costitutiva del cinema di Ferrara fra l'anarchia di quest'ultimo (incarnata in Frank) e il cattolicesimo di St. John (espresso dalla conversione di Sarah).

Non è molto sorprendente, per un'operazione di questo tipo, che il discrimine fra le accoglienze positive e negative della critica si giochi interamente sulla base della categoria dell'*autenticità*. Da un parte, chi riconosce a Ferrara uno sforzo sincero nel tentativo di indagare la sua pratica "democratica" di lavoro sul set – significative, a tal proposito, le dichiarazioni del regista ai *Cahiers*¹⁵¹, quando afferma che Harvey Keitel, oltre a dirigere in prima persona numerose scene, ha anche avuto l'ultima parola sulla scelta del casting – e, più in generale, il lavoro del cineasta in quanto tale, anche con risvolti critici e satirici verso il mondo hollywoodiano – nell'intervista già citata a *The Guardian*, è sempre Ferrara ad osservare che "il personaggio di Keitel, Israel, è un vero regista pieno di stile, come Adrian Lyne". Sull'altro versante, gli attacchi al film negano il valore di questa spinta autoriflessiva, con accuse di manierismo (che poi esplode-

¹⁵⁰ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 71.

¹⁵¹ J. F. Rauger, *Abel Ferrara: la passe de trois*, «Cahiers du Cinéma», 473 (1993).

ranno con *The Blackout* e *New Rose Hotel*) e di perdita di forza rispetto ai film precedenti, in particolare *Bad Lieutenant*, riferimento immediato anche per la presenza di Harvey Keitel.

Partendo da quest'ultimo punto, la recensione di *Sight and Sound* esplicita tale confronto:

Laddove *Bad Lieutenant* era pieno di terrificanti ma coraggiose immagini, *Dangerous Game* è verboso e confuso. [...] All'anti-eroe di quel film (*B. L.*) era garantita la redenzione dopo un momento di epifania. L'esperienza "spirituale" che Eddie vive con una spettrale Madlyn in *Dangerous Game* lo lascia meno in grado di avere un controllo sulla propria vita di quanto fosse mai stato prima. Rappresentando molte cose per molte persone, egli è incapace di essere alcunché per sé¹⁵².

Sulla stessa linea anche Roberto Escobar su *Il Sole 24 Ore*, che come abbiamo visto aveva già avanzato delle riserve su *Bad Lieutenant* e le radicalizza per *Snake Eyes*:

Occhi di serpente, affetto da maledettismo come *Il cattivo tenente*, è ugualmente in bilico tra il sublime e il pacchiano. Di nuovo, Keitel viene in soccorso a Ferrara. Il suo Eddy è ora come fu il suo LT allora: intenso, carnale, lacerato tra il sacro e il blasfemo. È solo più plumbeo, più noioso. [...] *Occhi di serpente* ha i limiti di *Il cattivo tenente*, ma senza averne per intero né la generosità (per quanto banale) né la disperazione (per quanto compiaciuta). [...] Incapace di stare all'altezza dei propri temi, Ferrara li abbassa fino a sé¹⁵³.

Se Escobar prosegue stigmatizzando la citazione di Werner Herzog che parla di *Fitzcarraldo*, in un'intervista che Eddie vede in tv ("Peccato che il titanismo vero del tedesco metta in risalto la bassa statura camuffata dell'italoamericano"), Pezzotta, tanto nella sua monografia¹⁵⁴ quanto nella recensione su *Segnocinema*, giudica poco riuscito il film richiamando un confronto con *Nick's Movie* (1980), la pellicola di Wim Wenders sugli ultimi giorni di vita di Nicholas Ray:

Il serpente si morde la coda, e *Snake Eyes* finisce con lo smontare proprio questi sogni di cinema-verità. Sogni che può nutrire un Wenders, che riprende l'agonia di un vecchio malato di cancro, ma non certo un tipo cresciuto nel Bronx, e che sa che il cinema, per la maggior parte della gente, non significa niente¹⁵⁵.

¹⁵² A. Lipman, *Dangerous Game*, «Sight and Sound», 6 (1994).

¹⁵³ R. Escobar, *Occhi di serpente*, «Il Sole 24 Ore», 5 dicembre 1993.

¹⁵⁴ Vedi A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 72.

¹⁵⁵ A. Pezzotta, *Occhi di serpente*, «Segnocinema», 64 (1993).

La critica più negativa compare invece su *Positif*:

Abel Ferrara sembra essere rispetto a Scorsese quello che De Palma rappresenta nei confronti di Hitchcock, cioè un epigono che non conserva del proprio modello che l'esteriorità, caricaturale, di uno stile [...] Il lirismo all'opera, il barocco sanguinante che era il divertente marchio di fabbrica dei primi lavori di Ferrara, cede qui il passo a un realismo televisivo, una violenza forzata, contorta più che esacerbata¹⁵⁶.

Giudizi simili si ritrovano anche nelle recensioni di Gaetano Strazzulla su *La Rivista del Cinematografo* (n°11, 1993), di Alberto Crespi sull'*Unità* (16 novembre 1993), di Gregorio Napoli sul *Giornale di Sicilia* (30 novembre 1993) e di Alfio Cantelli su *Il Giornale* (28 novembre 1993).

D'altro canto, come abbiamo anticipato, le recensioni che danno fiducia al progetto di Ferrara non mancano:

The Mother of Mirrors, psicodramma realizzato secondo il metodo dell'Actor's Studio, non sarà probabilmente un buon film [...] e d'altro canto *Snake Eyes* stesso non è quello che si dice classicamente *un buon film*, com'era il precedente *Body Snatchers*, ma un film-mostro con il quale Ferrara tenta di migliorare la sua conoscenza del *mestiere* (il suo saperfare di cineasta oggi riconosciuto) al fine di non perdere il gusto del rischio, il rapporto fisico e violento, immediato, che intrattiene con ciò che filma: *Snake Eyes* è un film *al lavoro*¹⁵⁷.

Snake Eyes offre un'intensa materia prima con un'aura autentica. [...] È una decostruzione estremamente pessimista del processo di film-making. La citazione dal documentario di Les Blank "Burden of Dreams", nella quale Werner Herzog parla della "follia" di fare cinema, è, presumibilmente, un distillato della disincantata poetica di Ferrara¹⁵⁸.

Abel Ferrara, dimenticati gli eccessi maniacali di *Il cattivo tenente* e la parentesi facilmente e banalmente spettacolare *Ultracorpi – L'invasione continua*, per raccontare il set di questo falso film d'arte sempre pronto a finire nel porno scopre una vena di indagine psicologica crudele, e rivela un occhio così impietoso da riuscire a fare un ritratto inedito di un ambiente che sullo schermo abbiamo rivisto in tutte le salse. [...] *Occhi di serpente* decolla lentamente, ma prende forza a mano a mano che si procede nell'intreccio dei suoi molti livelli¹⁵⁹.

¹⁵⁶ M. Sineux, *Snake Eyes*, «Positif», 394 (1993).

¹⁵⁷ C. Nevers, *Les risques du métier: Snake Eyes*, «Cahiers du Cinéma», 472 (1993).

¹⁵⁸ D. Stratton, *Snake Eyes*, «Variety», 17 settembre 1993.

¹⁵⁹ In I. Bignardi, *Il declino dell'impero americano. 50 registi e 101 film*, op. cit.

(*Snake Eyes*) è insieme brutale e raffinato, turpe e cinematograficamente sensazionale, violento e ridicolo: la bravura del regista è grande, il sospetto di venir presi in giro e tirati in trappola costante. [...] Tutto è intrecciato con una sapienza registica straordinaria¹⁶⁰.

Umanamente ci sarà poco da stare allegri ma consola che in mondo del genere nasce ed emerge il talento di Ferrara, regista in costante ascesa [...] E l'apparizione finale di Herzog, che dal set di *Fitzcarraldo* disquisisce su genio e follia, grandezza e abiezione del cinema, chiude il tutto su una nota di autenticità ed emozione¹⁶¹.

È un apologo aspro e stoico sull'ineluttabilità della disperazione in una sconvolgente confusione fra vita e arte. Un bellissimo film, assai poco americano nel senso di un legame con le ricette di Hollywood, con Madonna suggestivamente avvolta nel suo mistero, James Russo isterico e graffiante, e soprattutto un Keitel di grande annata¹⁶².

Un aspetto su cui si soffermano tutte le critiche, anche le più negative, è invece la buona riuscita della *performance* di Madonna, che si pone al centro del gioco metalinguistico della pellicola, il quale coinvolge, oltre alla scelta della vera moglie di Ferrara come compagna del regista Eddie-Keitel, molti altri espedienti (a un certo punto, mentre si girano le scene del film nel film, al ciak con scritto "Eddie Israel - *Mother of Mirrors*" si sostituisce quello "Abel Ferrara - *Snake Eyes*"). In gran parte, ciò si deve al fatto che il personaggio di Sarah, la mediocre attrice televisiva alla sua prima parte importante nel cinema, è astutamente cucito sulla figura della popstar, che fino ad allora non aveva avuto una carriera cinematografica entusiasmante, e la cui fama è particolarmente congeniale al mondo ferrariano:

Ovvio che buona parte del gioco sulla realtà si svolga anche sul cast, data la presenza di Madonna, superstar che Ferrara sembra avere ricercato con cinismo massmediatico e poi utilizza in modo godardiano, smontandone il glamour e trattando la star come un corpo qualunque, restituendole verità [...] non tanto perché Madonna non sia una brava attrice, quanto perché Ferrara, in un gioco di *mise en abyme* perverso, ha bisogno di un'attrice opaca, negata, realmente a disagio¹⁶³.

Vediamo Madonna, la diva multimediale lussuriosa, nella doppia parte di una altrettanto celebre e sofisticata-promiscua attrice televisiva e di una coniuge orgiasta redenta, che riflette la dialettica patrimoniale dei due autori (Ferrara-St. John) come dei due coniugi in cri-

¹⁶⁰ L. Tornabuoni, *Occhi di serpente*, «La Stampa», 20 novembre 1993.

¹⁶¹ F. Ferzetti, *Occhi di serpente*, «Il Messaggero», 13 novembre 1993.

¹⁶² T. Kezich, *Occhi di serpente*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1993.

¹⁶³ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 72.

si del film-nel-film, ma anche come il regista Eddie Israel e la moglie Madlyn: dispendio/ritenzione, peccato/colpa, bisogno/sacrificio¹⁶⁴.

Al di là dei riflettori puntati sul personaggio-attrice Madonna, oltre e più che sul ruolo che occupa nel film, o meglio del ricercato connubio-confusione fra l'interpretazione sullo schermo e l'immagine che rappresenta fuori (in modo più sottile e meno esibito sarà lo stesso per Béatrice Dalle e Claudia Schiffer in *The Blackout* e Juliette Binoche in *Mary*), le figure femminili così come compaiono nella pellicola sono perfettamente in linea con quelle familiari del cinema di Ferrara. Come nota anche Amanda Lipman nella recensione su *Sight and Sound* già citata, i due personaggi femminili, Sarah e Madlyn, tengono in pugno la loro vita e non hanno paura di compiere delle scelte forti (l'esempio più evidente è la scena in cui Madlyn tronca la propria relazione con Eddie); di contro quelli maschili, Eddie e Frank, sono schiacciati dalle loro dipendenze dall'alcol e dalla droga e incapaci di reagire agli avvenimenti: la trama di *Mother of Mirrors* non è che un'estrema sintesi di questi due mondi contrapposti.

E, ancora più in profondità, in riferimento alle dinamiche di *gender*, è sempre Brad Stevens a cogliere la coerenza poetico-ideologica di *Snake Eyes* rispetto a quella messa in luce nelle opere precedenti:

Sebbene la sua politica sessuale sia superficialmente più conservatrice rispetto a quelle di *Could this be love*, *Nine lives of a wet pussy*, *The Driller Killer* e *Fear City*, *Snake Eyes* sviluppa la definizione dei primi film della bisessualità come condizione naturale. Ferrara è l'ultima persona che farebbe un'omelia sulla vacuità del sesso senza amore (la relazione di Carol con Reno e Pamela non era né senza amore né promiscua, ma era collegata a un tentativo di ridefinire il concetto di famiglia): se condanna le relazioni di Eddie, Frank e Sarah, è perché sono motivate da ulteriori motivazioni – Sarah crede che siano un bene per la sua carriera, mentre i due uomini usano il sesso per rinforzare la loro identità maschile che percepiscono sotto assedio. L'incapacità di provare piacere è data così per scontata che Ferrara non ha bisogno di ritrarre il vero rapporto: il punto centrale degli incontri sessuali tra Sarah e Frank, Sarah e Eddie e Eddie e l'hostess dell'aereo è rappresentato dalle loro identiche conclusioni, gli amanti che giacciono distesi rigidamente uno accanto all'altro, nessuna comunicazione possibile. Le sole eccezioni sono le scene in cui Madlyn e Eddie fanno l'amore, nelle quali Ferrara mostra l'atto fisico per descrivere la felicità interiore di Madlyn¹⁶⁵.

¹⁶⁴ S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 178.

¹⁶⁵ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 198-199, traduzione nostra.

2.11

The Addiction (1994)

Kathleen Conklin (Lili Taylor), dottoranda in filosofia alla New York University, viene aggredita in un vicolo e morsa da una donna in abito da sera (Annabella Sciorra). Diventata una vampira, inizialmente cerca di resistere alla sua nuova natura, ma infine cede e si inietta del sangue preso con una siringa da un barbone. Inizia quindi ad attaccare e vampirizzare chi le sta intorno, il suo professore (Paul Calderon), la sua amica Jean (Edie Falco), una studentessa di antropologia (Kathryn Erbe) e vari sconosciuti per la strada. Una sera incontra Peina (Christopher Walken), un vampiro "maestro", che la dissangua per insegnarle che cosa sia il dolore dell'astinenza. Fuggita da Peina e saziatasi del sangue di un passante, Kathleen conclude e discute la sua tesi di laurea su Feuerbach, nella quale afferma che la filosofia è solo propaganda e l'essenza è rivelata dalla prassi. Invita poi i membri della Facoltà a un party, dove insieme agli altri vampiri consuma un'orgia di sangue sugli ospiti. In "overdose" di sangue, Kathleen viene ricoverata in ospedale e tenta il suicidio esponendosi alla luce del sole, ma viene bloccata da Casanova. Viene quindi raggiunta da un prete cattolico (Robert Castle), cui chiede perdono per i suoi peccati; il sacerdote la assolve e le dà la comunione. Nell'ultima scena, vediamo Kathleen in piena luce del giorno mentre posa un fiore sulla propria tomba.

L'autoriflessività di *Snake Eyes* prosegue anche in *The Addiction*: se nel primo l'esplicita volontà di Ferrara è quella di esplorare il proprio modo di intendere e vivere la pratica registica e attoriale del film-making, nel secondo l'attenzione si sposta completamente sui temi e i motivi del suo cinema; i due film, girati a brevissima distanza l'uno dell'altro, rappresentano due parti autonome ma complementari di uno stesso progetto di *manifesto* di un'opera in continua evoluzione, di cui dovranno (e probabilmente devono) ancora essere scritti molti importanti capitoli, ma girata la boa del decimo lungometraggio, lavori televisivi a parte, si presenta già estremamente personale e articolata.

Come ha notato la critica più attenta, non solo la strategia produttiva (un budget ridotto all'osso di 150 mila dollari, venti giorni appena di riprese, attori e collaboratori che lavorano per compensi simbolici) è quella dei primissimi film, ma anche la trama si rifà esplicitamente a *Ms. 45*, con accresciuta consapevolezza e maturità artistica, e parimenti maggiori ambizioni, sia da parte del regista che dello sceneggiatore St. John:

Il raffinatissimo *The Addiction*, nel suo sofisticatissimo bianco e nero, non è che una colta riproposizione, raggelata e siderale nella giusta misura, di quel lontano b-movie che è stato *Angel of vengeance* [sic] (1981), un *Angel of vengeance* naturalmente denaturato, scalfito del suo smalto pop, letteralmente marmorizzato. Anche qui la posseduta si vendica¹⁶⁶.

Brad Stevens precisa meglio questo rapporto, notando acutamente che la sinossi dei due film è pressoché identica (“una giovane donna che vive sola a New York è trascinata in un vicolo e assalita, un evento traumatico che la spinge a girare per le strade attaccando vittime scelte a caso, il climax viene raggiunto in un party dove lei uccide gli invitati¹⁶⁷”), ma questo contribuisce a far risaltare di più le differenze: Thana viene assalita da un uomo, Kathleen da una donna; mentre Thana viene cambiata dalla sua esperienza, quella che subisce Kathleen fa soltanto emergere in superficie delle tendenze già presenti; Thana è muta, Kathleen usa le parole come armi; e infine la religione cattolica non è solo un richiamo simbolico esibito di sfuggita nel finale (l'abito da suora di Thana), ma in *The Addiction* diventa parte integrante del senso morale dell'intero film.

Anche il lavoro sul genere si riallaccia a quello di tutte le opere precedenti, ma è in questa che raggiunge forse l'apice di tutta la filmografia ferrariana: *The Addiction* riesce a far convivere, all'interno di uno dei filoni più codificati dell'immaginario letterario e cinematografico, le tesi e le tematiche più personali della coppia Ferrara – St. John, anzi si costruisce proprio sul connubio tra vampiri e filosofia, esplorandone tutti i possibili livelli simbolici ed esistenziali.

A questo proposito, come *King of New York* si misurava con i classici del gangster-movie, il modello di riferimento è qui il prototipo stesso del film di vampiri, cioè *Nosferatu* di Murnau (1922), non a caso già citato appunto nella trama di *King of New York* e rifatto nel 1979 dal Werner Herzog omaggiato in *Snake Eyes*: il debito è evidente sia nella scelta stilistica del bianco e nero, con soluzioni di fotografia tipicamente espressioniste (vedi i giochi di linee d'ombra nella scena in cui Casanova aggredisce Kathleen), sia a livello tematico con il vampiro come rappresentazione del male (alle-

¹⁶⁶ S. Arecco, *Ferrara e l'ordalia del cinema: The Addiction*, «Filmcritica», 475 (1997).

¹⁶⁷ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 208, traduzione nostra.

goria rispettata anche nel remake di Herzog con il vampiro visto come portatore della peste nera), sia nel finale in cui Kathleen cerca la distruzione tramite la luce solare.

Rispetto a Murnau e a Herzog, però, il simbolismo tradizionale della figura del vampiro è qui molto più stratificato, sia da un punto di vista universale che attualizzato. Partendo dal secondo aspetto, Amy Taubin su *Sight and Sound*¹⁶⁸ nota che, mentre i film di vampiri degli stessi anni come *Bram Stoker's Dracula* (1992) di Francis Ford Coppola e *Interview with the Vampire* (1994) di Neil Jordan “sono tutti film metaforici sull’ansia per l’Aids”, “in *The Addiction*, l’Aids non è una metafora, ma un fatto della vita, l’ambiente nel quale la dipendenza si sviluppa; e la febbrile, nervosa Lili Taylor non cerca solo sangue ma anche droga, potere, conoscenza, seduzione, e il male stesso”. Calato nel familiare contesto urbano newyorkese del cinema di Ferrara, il vampirismo si accompagna e si rispecchia immediatamente come doppia metafora nella tossicodipendenza (*the addiction*, appunto):

The Addiction, come il titolo stesso lascia più che intuire, è un film sulla droga, un tentativo da parte di Ferrara di scandagliare psicologicamente e sociologicamente l’interiorità di chi sviluppa una forma di dipendenza nociva, tossica. [...] Il segreto per l’astinenza, a detta di Peina, consiste nell’imparare a convivere con l’astinenza (“Si impara, come i tibetani, a vivere con quasi niente”), in un percorso verso l’ascesi che coincide con una specie di disintossicazione non dal vizio, a cui lo stesso vampiro non ha mai smesso di dedicarsi, ma dalla dipendenza stessa¹⁶⁹.

Se il tema della droga è esibito in modo diretto ed inequivocabile, introducendo nel film variazioni a un tempo ironiche e terrificanti rispetto al mito classico del vampiro (Peina, che riesce controllare la sua dipendenza, pure è l’unico esemplare della sua razza che si nutre del sangue di un altro vampiro, cioè Kathleen; a sua volta, quest’ultima è il primo e unico vampiro che si sia mai visto ad andare in “overdose” di sangue umano), nei riferimenti all’attualità contemporanea si spinge molto più in là la lettura politica condotta da Cédric Anger sui *Cahiers*, strada poco battuta dal resto della critica ma certamente non estranea agli intenti di Ferrara e St. John (del resto il film si apre con immagini documentarie di uno dei più efferati crimini di guerra americani in Vietnam – il massacro di My-Lai, seguite da una discussione in cui Kathleen cerca di convincere Jean che è l’intera nazione ad essersi resa colpevole, non solo il generale che è stato condannato per la strage):

¹⁶⁸ A. Taubin, *Bloody Tales*, «Sight and Sound», 1 (1995).

¹⁶⁹ A. Di Luzio, *The Addiction*, «Cineforum», 369 (1997).

Come il titolo stesso – *The Addiction (La dipendenza)* – lascia supporre, l'entità malefica incarnata dal vampiro non è altro che la droga, trattata qui come l'ombra del capitalismo. [...] La confusione morale dell'America è il soggetto intimo di *The Addiction*. Come in Godard, i personaggi sembrano muoversi in mezzo a una discarica della cultura, di citazioni di filosofi (Nietzsche, Feuerbach o Heidegger) che partecipano al caos e alla decomposizione etica della civilizzazione. *The Addiction* ci apre le porte di un paese dove la morale è morta. Lontano dal sogno americano che demolisce, Abel Ferrara esegue il ritratto di una società che ha perduto la sua identità, la sua coscienza e le ragioni profonde della sua democrazia¹⁷⁰.

Da un punto di vista più generale, cioè quello che riguarda le implicazioni teologiche e filosofiche del film, la questione diventa molto più complessa di quanto non sia rintracciarne le tematiche sociali e politiche. Proprio a partire dalle difficoltà interpretative che possono sorgere dinanzi all'ambiziosa architettura concettuale di *The Addiction*, buona parte della critica ha espresso più di una perplessità sulla sua riuscita: “St. John spesso stilla grandi nomi ma sembra solo superficialmente capire le loro idee¹⁷¹”; “Il cineasta americano oscilla tra il sublime e il ridicolo¹⁷²”; “Ferrara ci dà uno dei film più presuntuosi, falsi e pericolosi di questi ultimi anni¹⁷³”. Chi invece si spinge ad avanzare interessanti osservazioni sui contenuti religiosi della pellicola è Vincenzo Buccheri su *Segnocinema*:

Lo spirito di Ferrara è più religioso che filosofico. E quella di Ferrara, paradossalmente, è una “religiosità” più nordica che mediterranea, venata com'è di sfumature gianseniste: la natura umana è corrotta, schiava del peccato, e il libero arbitrio porta invariabilmente a scegliere il Male. [...] Ma quella di Ferrara, d'altra parte, è anche una religiosità vagamente millenarista, metropolitana, esistenziale. Una teodicea negativa, un sentimento post-metafisico, che parte dall'uomo e dal suo strazio terreno. Non a caso in *The Addiction* si cita ampiamente Feuerbach, il filosofo della teologia come antropologia (“Dio è l'eco del nostro grido di dolore”). E non a caso il velato cattolicesimo di Ferrara ricorda l'“ontologia debole” di cui parlano i filosofi contemporanei: un cristianesimo secolarizzato, esito naturale della logica dell'incarnazione¹⁷⁴.

¹⁷⁰ C. Angers, *The Addiction*, «Cahiers du Cinéma», 501 (1996).

¹⁷¹ R. White, *The Addiction*, «Sight and Sound», 4 (1997).

¹⁷² O. Séguret, *Abel Ferrara, le mal de mieux en mieux*, «Libération», 10 aprile 1996.

¹⁷³ I. Bignardi, *The Addiction*, «La Repubblica», 24 gennaio 1995.

¹⁷⁴ V. Buccheri, *The Addiction*, «Segnocinema», 85 (1997).

La riflessione su questa impalcatura pensante del film viene inoltre sviluppata con attenzione nelle monografie di Stevens e Danese. Il primo, sui sospetti di anti-intellettualismo che potrebbero nascere ascoltando le affermazioni di Kathleen alla tesi di laurea, asserisce acutamente che “ogni volta che *The Addiction* dimostra un’ostilità verso ‘la teoria’, quella stessa ostilità diventa una teoria, obbligando allora il film a trovare una nuova posizione che, una volta raggiunta, deve essere immediatamente abbandonata¹⁷⁵”. Danese ha invece il merito di essersi cimentato nel difficile compito di tracciare una connessione tra i filosofi citati nel corso della storia, del resto non priva di zone d’ombra narrative e ambiguità concettuali rimaste aperte: Kierkegaard (“cui si allude per la «possibilità angosciosa di potere» nel faccia a faccia ultimo con i propri bisogni, con il bisogno primario di peccato”), Sartre e Heidegger (“di cui si citano rispettivamente [...] *L’essere e il nulla* e *Essere e tempo* [...] i testi in cui si indaga la «nullificazione» del soggetto [...] l’attività fallimentare della coscienza umana che tende a diventare ciò di cui è la negazione”), Nietzsche (“[che] ha un ruolo fondamentale, narrativo, non solo di contesto. Tra Dracula e Nietzsche c’è il celebre protoplasma di Nietzsche: «Il protoplasma allunga i suoi pseudopodi cercando qualcosa che gli si opponga, non per fame, ma per volontà di potenza. Poi fa il tentativo di vincerlo, di assimilarlo, di incorporarselo: ciò che si chiama “nutrimento” è solo un fenomeno conseguente, una applicazione particolare di quella volontà originaria di diventare il più forte»”) e infine Feuerbach (“La filosofia teologica di Feuerbach apre il dogmatismo hegeliano all’esperienza più ampia del sentimento religioso come «organo» che coglie il divino: «Homo homini deus est»¹⁷⁶”).

Passando ad esaminare le figure femminili, è sempre Danese ad osservare come la scelta di una protagonista donna, abbastanza inusuale nella tradizione del film di vampiri (curiosamente nel 1994 esce anche *Nadja* di Michael Almereyda, anch’esso ambientato a New York, girato in bianco e nero e con al centro una vampira; a parte il semi-parodistico *Innocent Blood*, 1992, di John Landis, il vero precedente, come e più che per *Ms. 45*, è il classico *Cat People* di Tourneur, seppur non incentrato sul vampirismo), si spieghi perfettamente con la critica di Ferrara e St. John, già ampiamente descritta, della “normalità” del rapporto eterosessuale, in questo caso cristallizzato fin dall’archetipo del romanzo di Stoker (in cui Dracula, che fin dall’inizio ha il pieno dominio patriarcale sulle sue tre amanti e sul servo Renfield, più avanti cerca di estenderlo

¹⁷⁵ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 213.

¹⁷⁶ S. Danese, *Abel Ferrara. L’anarchico e il cattolico*, op. cit., pp. 189-191. Come Danese indica in nota, la citazione di Nietzsche proviene da *La volontà di potenza*, brano 702, riportato in M. Heidegger, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994, pag. 70.

tanto su una vittima maschile – Jonathan Harker – quanto soprattutto su nuove mogli/amanti femminili – Lucy e Mina):

Fin troppo esplicito, a partire dal nome, il riferimento al potere della seduzione. È importante proprio il valore erotico e sessuale dell'offerta, è importante il formalismo dell'abbandono all'offerta, è importante l'angoscia nella scelta tra offerta e abbandono, che ci porta dritti all'ingaggio di una protagonista femminile: "l'angoscia è uno svenimento femminile nel quale la libertà viene meno", scriveva Kierkegaard. Una donna, non un uomo: anche per scalzare il conformismo delle storie di vampiri, dove un rapporto eterosessuale classico (uomo-vampiro, donna-vampirizzata) dovrebbe descrivere l'apice della relazione offerta-abbandono in un contesto moralistico. Una vampiro donna, dunque, per raggiungere l'essenza inter-sessuale della sopraffazione (solo formalmente del maschile) e dell'abbandono (solo formalmente del femminile)¹⁷⁷.

Per quanto riguarda gli altri due personaggi femminili che rivestono un certo peso nella storia, cioè la compagna di corso e amica Jean e la vampira Casanova (la studentessa di antropologia è invece sostanzialmente una vittima sconosciuta fra le tante), è di nuovo Brad Stevens a inquadrare nella giusta luce l'importanza dei loro ruoli. A proposito della prima, si può vedere come sia connotata positivamente e rappresenti l'ideale umano e spirituale cui tende Kathleen, che dapprima lo rifiuta non esitando a vampirizzare l'amica:

Jean racchiude proprio quelle qualità umane con le quali il personaggio centrale ha perso contatto, e alle quali il loro comportamento si riferisce costantemente. Come il personaggio dal nome simile di Jeanne in *Pickpocket* [1959, di Robert Bresson, uno dei maestri riconosciuti da Ferrara], Jean è associata con la salvezza della protagonista, rimanendo ostile alle sue riflessioni metafisiche [...] Se la natura piena di riguardi di Jean è sottolineata dal suo donare dei fiori, l'atto finale di Kathleen, il posare un singolo fiore sulla propria tomba, suggerisce che è arrivata a vedere il mondo attraverso gli occhi di Jean¹⁷⁸.

Casanova (chiamata così solo nei titoli di coda), al contrario, da un lato contribuisce anch'essa a "scalzare il conformismo delle storie di vampiri", assumendosi il compito, sulla scia di Dracula di solito affidato a un personaggio maschile, di tramutare in vampiro la protagonista, che in seguito farà altrettanto con altre vittime; dall'altro, misura l'aumentata consapevolezza di Ferrara, rispetto ai suoi primi lavori e specificamente a

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 192-193.

¹⁷⁸ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 211-212, traduzione nostra.

Ms. 45, nel riuscire a presentare in modo più ambiguo e intercambiabile i ruoli e i rapporti di *gender*, come del resto abbiamo già visto in *China Girl*:

Ferrara inizia scuotendo lo spettatore, ricordandogli di rimanere in costante allerta, ed è certamente rilevante che questa problematizzazione del soggetto coinvolga un gioco con i ruoli di *gender*. Nella sceneggiatura di St. John, Casanova è un giovane uomo, Peina una donna: Ferrara conserva i nomi, i ruoli e la maggior parte dei dialoghi dei personaggi, mentre fa di Casanova una donna “mascolina” e di Peina un uomo “femminile” (si noti come Walken utilizzi i suoi capelli lunghi)¹⁷⁹.

2.12

The Funeral (*Fratelli*, 1996)

New York, 1936. A casa Tempio è in corso la veglia funebre per il giovane Johnny (Vincent Gallo), morto assassinato all'uscita da un cinema. Sono presenti i fratelli maggiori Ray (Christopher Walken) e Cesare detto Chez (Chris Penn), mentalmente disturbato, entrambi appartenenti alla Mafia. Insieme a loro le rispettive mogli Jean (Annabella Sciorra) e Clara (Isabella Rossellini), la ragazza di Johnny (Gretchen Mol), figli, parenti e amici. Alcuni flashback ci mostrano Johnny e il suo amico Ghoully (Paul Hipp) frequentare degli incontri del partito comunista e attaccare i crumiri. Quando Ray e Chez si accordano con il boss Gaspare Spoglia per proteggere gli interessi degli industriali, Johnny, che ha una relazione con la moglie di quest'ultimo (Amber Smith), si oppone, e il suo amico Ghoully viene pugnalato da Gaspare. Nella notte del funerale, Ray allora sequestra Gaspare sospettandolo dell'omicidio del fratello: egli nega, così Ray finge di lasciarlo andare ma poi ordina di farlo uccidere ugualmente. Il vero assassino si scopre essere un meccanico (Patrick McGaw), che dice di aver commesso il delitto perché Johnny ha violentato la sua ragazza. Prima di ucciderlo, Ray gli fa confessare la verità: in realtà, il meccanico ha ucciso il giovane perché è stato picchiato da lui davanti ai suoi amici e alla sua ragazza. Ray dice quindi a Chez di seppellire il cadavere; quando torna a casa, al mattino, Chez uccide due guardie del corpo, spara al cadavere di Johnny, colpisce a morte anche Ray e infine si suicida con un colpo alla testa, come aveva fatto il padre dei tre fratelli.

Ad oggi *The Funeral* è l'ultimo film di Ferrara scritto da Nicholas St. John: presentato alla Mostra di Venezia del 1996, viene acclamato come capolavoro dalla critica senza quasi nessun distinguo, e si lamenta come l'unico premio vinto sia stata la *Coppa Volpi* di miglior attore non protagonista a Chris Penn. Sempre nel 1996, alla pellicola e al regista, del quale viene sancita una volta per tutte la statura di autore, sono dedicati

¹⁷⁹ *Ibidem*, pag. 215, traduzione nostra.

ampi speciali su tre riviste italiane (*Cineforum* 358, *Filmcritica* 468-469, *Duel* 43) e in Francia due articoli sui *Cahiers du Cinema* 508, che come abbiamo visto è stato il periodico europeo ad avere intuito e sottolineato con più continuità l'impronta rilevante del cinema di Ferrara nel panorama contemporaneo.

Come in *The Addiction*, ritroviamo qui una summa mirabile dei tratti caratteristici di tutta l'opera di Ferrara: il suo originale lavoro di appropriazione e ridefinizione dei generi cinematografici più popolari e riconoscibili, i temi filosofici e religiosi prediletti dalle sceneggiature di St. John (su tutti, quello del conflitto tra predestinazione e libero arbitrio), la ricerca di "verità" nella recitazione dei protagonisti (forse resa ancora più forte, rispetto alle opere che la indagano direttamente come *Snake Eyes*, *Blackout* e *Mary*, dal contrasto con la solida struttura finzionale del racconto), le soluzioni di regia e di montaggio sempre significanti e appropriate, mai virtuosistiche in senso postmoderno. Ma, a differenza di *The Addiction*, l'autoriflessività cede qui il passo alla messa in pratica degli elementi su cui si è fatto il punto nei due film precedenti:

Ferrara riesce bene a tradurre la dialettica in immagini, accostando fatti e parole in modo più persuasivo e articolato che in *The Addiction*, dove invece cercava lo scontro tra piani che non potranno mai congiungersi. In *Fratelli* si passa dalla metafisica alla pragmatica¹⁸⁰.

Consideriamo il primo aspetto: dopo *China Girl* e *King of New York* il modello di riferimento torna ad essere quello del gangster-movie, e accenni alla mafia italo-americana erano già presenti in entrambi, ma con *The Funeral*, incentrato sulle vicende di una famiglia e storicizzato negli anni '30, la coppia Abel Ferrara – Nicholas St. John si inserisce qui in modo del tutto esplicito nella lunga tradizione di cineasti di origini italiane che al tema della Mafia hanno dedicato alcuni dei loro film più noti e acclamati: Coppola (la saga del *Padrino*), Scorsese (*Mean Streets*, *Goodfellas*, *Casinò*), Sergio Leone (*C'era una volta in America*), Brian De Palma (*Scarface*, *Carlito's Way*). L'elemento di distacco che introduce Ferrara, in primo luogo nei confronti dell'epopea di Coppola ma in modo ancor più evidente rispetto agli altri, è ben individuato da Goffredo Fofi su *Panorama* e da Emanuela Martini su *Cineforum*, e ci mostra la maturità di Ferrara nel portare a compimento la riflessione sulla violenza condotta nelle sue opere precedenti:

¹⁸⁰ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 84.

La saga del *Padrino* rimanda all'antropologia e alla cultura italo-americana della "famiglia mafiosa" mitizzate ed esaltate [...] L'unico a negarne davvero il fascino è Abel Ferrara in *Fratelli*, il suo capolavoro¹⁸¹.

Fratelli di Ferrara non è solo un film sulla mafia, su un'eredità familiare incancellabile e opprimente [...] Se lo è, lo è in maniera certamente inedita, senza alcuna traccia di romanticismo, senza alcuna giustificazione morale, neppure quella morale atavica e antisociale che spesso forma la stoffa degli eroi di massa¹⁸².

Nella scheda che Paola Casella dedica al film nel suo saggio sui cineasti italo-americani che abbiamo già citato, e che rappresenta una buona sintesi delle varie posizioni critiche che in questo caso convergono quasi tutte verso le medesime interpretazioni, sottolinea acutamente come il titolo originale, *The Funeral*, rimandi non solo alla cerimonia funebre intorno alla quale ruotano il resto degli avvenimenti, ma sia anche metafora più ampia del "racconto della morte di un mondo e di un modo di vivere, quello degli italiani di prima immigrazione legati al crimine come strategia di sopravvivenza"¹⁸³.

A partire da questo intento, è mirabile come Ferrara riesca a tradurre i canoni di una tragedia classica con un linguaggio pienamente cinematografico (sul piano formale, sempre partendo dal gangster-movie, c'era riuscito quattro anni prima Quentin Tarantino con *Reservoir Dogs*: impossibile non notare, anche se stranamente non l'ha fatto nessuno, la somiglianza strutturale fra le due pellicole – una serie di flashback ad incastro intorno a una vicenda-madre che si svolge in poche ore e pressoché in un solo luogo – anche se, naturalmente, gli scopi dei due autori sono poi diametralmente opposti: per Ferrara questa costruzione non viene certo usata con intenti ludici e parodistici come in Tarantino). La forma-teatro e la forma-cinema si alimentano a vicenda; da una parte i richiami alla tragedia greca ed elisabettiana su cui insistono in modo particolare gli interventi nello speciale di *Filmcritica*:

Partendo dalla sua dimensione temporale, il racconto si svolge durante la veglia funebre, quindi lungo una notte, in cui vengono snocciolati tutti i possibili intrecci emozionali e drammaturgici della tragedia. La somiglianza è forse con *I Sette a Tebe*. La maledizione di cui parlavo prima, che si "risolve" nel finale con l'uccisione di tutti i Tempio, con l'annien-

¹⁸¹ G. Fofi, *Fratelli*, «Panorama», 24 ottobre 1996.

¹⁸² E. Martini, *L'inferno dentro di noi*, «Cineforum», 358 (1996).

¹⁸³ P. Casella, *Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloido*, op. cit., pp. 428-433.

tamento “dello stesso sangue”, è in qualche modo il perno contenutistico della tragedia di Eschilo¹⁸⁴.

Ai margini della tribù, quelle donne che unanime tradizione meridionale bolla con l'appellativo di “sangue di carta”. Amanti, angeli del focolare battuti e vilipesi, sono tra i personaggi femminili (così, presi tutti in blocco) più belli degli ultimi anni. C'è lo scoramento della donna che attende in casa l'annuncio inevitabile della morte del proprio compagno, la stessa mestizia dolente della scena delle quattro regine che illustra le pagine di *Riccardo III* di Shakespeare¹⁸⁵.

Sull'altro versante, l'uso del flashback è l'espedito più diretto ed efficace per mostrarci come i fratelli protagonisti del film siano schiacciati dal passato e il loro futuro sia già stato scritto, in senso tragico appunto, fin dall'infanzia: non a caso il primo ci mostra il padre di Ray che istruisce il primogenito sulla “cultura del sospetto” mafiosa, intimandogli appena tredicenne di uccidere un uomo tenuto prigioniero, cosa che Ray fa davanti ai fratelli minori, segnando il proprio destino di criminale. È proprio a partire da qui che si sviluppa il tema centrale del film, cioè quello della scelta e del libero arbitrio: al contrario di *The Addiction*, però, non c'è la grazia di Dio a condurre verso la salvezza (Ray, in diverse battute, nega esplicitamente tale possibilità, così come il prete – lo stesso Robert Castle di *The Addiction*, che è un vero sacerdote anche fuori dallo schermo – andandosene da casa Tempio ammonisce la famiglia per l'“ateismo pratico che vivono ogni giorno”), e i personaggi vengono così sopraffatti dal loro destino, incapaci di prendere una via diversa dalla dannazione (le scene più drammatiche della pellicola sono quella in cui Chez violenta una minorenne, dopo avergli dato la possibilità – rifiutata – di andarsene, e quella in cui Ray uccide il meccanico che ha assassinato Johnny, continuando a ripetere di non aver altra scelta dopo aver saputo la verità).

Come suggerisce il passaggio di Gabriele Pedullà che abbiamo citato, il vero cuore di *The Funeral* risiede però nel grande rilievo dato ai personaggi femminili, sui quali si regge sia il senso morale del film, sia la sua presa di distanza dalle pellicole antecedenti sulla mafia. Abbiamo visto come in ogni opera di Ferrara il ruolo delle figure femminili sia essenziale, tanto a livello narrativo quanto nella trasmissione dei valori e delle idee del regista e del suo sceneggiatore di fiducia; ma, probabilmente, in nessuno degli altri film tale ruolo si impone in modo così forte e riuscito. Tra i vari interventi critici, nes-

¹⁸⁴ F. Suriano, *Nascita della tragedia*, «Filmcritica», 468/469 (1996).

¹⁸⁵ G. Pedullà, *Esperimenti per una storia del cinema*, «Filmcritica», 468/469 (1996).

suno dei quali può esimersi dal rimarcare questo aspetto, quello che lo mette meglio in luce è probabilmente quello di Federico Chiacchiari su *Cineforum*:

I personaggi femminili, in particolare quelli di Jean (Annabella Sciorra) e Clara (Isabella Rossellini), benché abbiano quantitativamente poco spazio, assumono invece una rilevanza “morale” fortissima [...] Sia il personaggio della Sciorra che quello della Rossellini rappresentano una morale diversa, quella che Ferrara predilige come punto di vista, che non basa la propria vita sull’odio, sulla vendetta, sul sangue, ma sull’amore, sul perdono, sul vivere “cristianamente”. Invece la tradizione tutta maschile della famiglia italoamericana si perde dietro un ammazzarsi a vicenda che appare come inevitabile. [...] La morte che aleggia su tutto il film è, in *The Funeral*, la morte della morale: non del concetto filosofico, bensì della morale dominante, quella maschile¹⁸⁶.

È stato notato, in una delle rare recensioni che avanzano delle riserve sul film (qualche appunto è contenuto anche in quella dei *Cahiers*¹⁸⁷, in cui Jean-Marc Lalanne accusa il cinema di Ferrara di “rimanere in fondo un po’ troppo discorsivo”, anche se nel complesso elogia “l’energia bruta, spasmodica, irriducibile ad ogni discorso” che lo permea), che questa contrapposizione radicale tra un mondo maschile chiuso nella logica autodistruttiva del crimine, e un “controcanto femminile sconfitto alla prova dei fatti ma vincitore eticamente¹⁸⁸”, presa singolarmente anziché nel contesto della precedente filmografia ferrariana, può dare adito a sospetti di schematismo:

Nessuno dei tre [fratelli Tempio] incarna la ragione. Anzi ciascuno contribuisce a scalfirla, in nome di un’affermazione disperata, sempre in extremis, sull’arbitrio. Personalità oscure ma nette nei ruoli chiaramente definiti (come sempre, del resto, nel cinema di Ferrara), rapporti immutabili, indiscutibili, come quello tra uomo e donna, sempre secondo a una forza maggiore, scardinato dalla reciproca impotenza; o quello con il padre e i fratelli, più forte della morte. In nessun caso entra in gioco l’amore. Essere uomini è inconciliabile con i sentimenti o si tratta di un lapsus della coppia Ferrara – St. John¹⁸⁹?

In realtà, è facile accorgersi come nel contesto della famiglia mafiosa, che estremizza in modo esasperato quel modello patriarcale-eterosessuale di rapporti di sopraffazione violenta da sempre osteggiato da Ferrara, i ruoli di *gender* siano di per sé codificati in modo chiuso e incontrovertibile da una tradizione culturale che resiste ad ogni tentativo di integrazione e compromesso.

¹⁸⁶ F. Chiacchiari, *Morte di una morale*, «Cineforum», 358 (1996).

¹⁸⁷ J. M. Lalanne, *Veillée funèbre*, «Cahiers du Cinéma», 508 (1996).

¹⁸⁸ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 86.

¹⁸⁹ A. Preziosi, *Fratelli*, «Segnocinema», 83 (1997).

Lo dimostra bene il personaggio di Johnny (non a caso il primo dei fratelli ad essere ucciso, freddato all'uscita di un cinema come accadde a Dillinger): apparentemente, dei tre è l'unico che sembra proiettato verso il futuro, abbracciando idee comuniste che da un lato rompono con l'etica familista e orientata al profitto personale della Mafia siciliana, dall'altro rifiutano anche quella consumistica-capitalista americana. Ma, se osserviamo più in profondità, anch'egli al pari degli altri fratelli non riesce a liberarsi dal retaggio culturale di origine, una *hybris* nichilista, quella mafiosa, in cui entra in azione “una *voluttà di essere Dio*: sfrenata volontà di potenza che cela un impotente feticismo di morte [...] I mafiosi al Dio della religione credono solo in quanto lo imitano, lo eguagliano, si pongono al suo livello¹⁹⁰”. Johnny, infatti, non riesce a sfuggire né al comportamento criminale (oltre e più che per le ragioni politiche del sindacato, il suo bruciare camion e negozi si connette con un bisogno atavico di violenza: risulta evidente nel finale quando scopriamo che il meccanico l'ha ucciso per essere stato da lui malmenato davanti agli amici e alla fidanzata), né tanto meno all'eterosessualità forzata imposta dal sistema di cui abbiamo detto: nel suo rapporto con l'amico Ghoully e il rivale Gaspare, ha ragione Brad Stevens quando nota acutamente che Johnny “imita modelli di comportamento eterosessuale come un modo per negare impulsi omosessuali [...] Fare l'amore con Bridgette [la moglie di Gaspare] dopo averla vista fare sesso con Ghoully è il modo più vicino di avere rapporti sessuali con entrambi gli uomini che segretamente desidera¹⁹¹”.

Nel finale del film, vediamo come la distruzione di questo modello possa suggerire uno spiraglio di speranza per le generazioni future dei Tempio: Ferrara stesso, in un'intervista a Gavin Smith, accetta l'interpretazione di quest'ultimo che “[Chez], uccidendo se stesso e il suo fratello sopravvissuto, scrive la parola fine su questa famiglia e sulla sua eredità di violenza¹⁹²”. La bellezza di questa conclusione, davvero *tragica* in senso classico, sta però nella sua apertura: con la morte dei tre fratelli la spirale di omicidi e di vendette incrociate, inevitabile dopo l'esecuzione di Gaspare Spoglia, si interrompe e non ricadrà sui figli e sulle donne sopravvissute dei Tempio; l'interrogativo cruciale rimane, però, senza risposta: i figli di Ray, che vediamo fin da piccoli educati a giocare con pistole finte comprate dal padre e che la madre cerca di togliere loro di mano, e quelli di Chez, riusciranno in futuro a rinnegare davvero la strada intrapresa dai loro padri e da tutte le loro generazioni precedenti?

¹⁹⁰ E. Morreale, La teologia “mafiosa” di Ferrara e St. John, in G. A. Nazzaro (a cura di), *Abel Ferrara, la tragedia oltre il noir*, op. cit. pp. 142-143.

¹⁹¹ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pag. 232, traduzione nostra.

¹⁹² G. Smith, *Dealing with the Now*, «Sight and Sound», 4 (1997).

2.13

The Blackout (1997)

Matty (Matthew Modine), famoso attore di origini newyorkesi, torna a Miami dalla fidanzata francese Annie (Béatrice Dalle), che intende sposare e dalla quale crede di aspettare un figlio. Dopo aver visitato il nightclub di Mickey Ray (Dennis Hopper), regista underground che sta girando in video un remake pornografico di Nanà di Christian-Jaque alla quale Annie prende parte, quest'ultima confessa a Matty di aver abortito. Lui va su tutte le furie, ma lei gli fa sentire il nastro di una telefonata in cui Matty le diceva di fare quello che ha fatto, e Annie lo abbandona. Insieme a Mickey si dà all'alcol, alla droga e un'orgia con due prostitute, quindi in una tavola calda conosce una giovane cameriera (Sarah Lassez), che porta nel locale di Mickey: quest'ultimo le mette una parrucca nera, la ribattezza Annie 2 e la filma insieme all'attore. Diciotto mesi dopo, Matty si è disintossicato, frequenta una terapia psichiatrica e vive a New York con una nuova ragazza, Susan (Claudia Schiffer). Tormentato da incubi nei quali sogna di aver ucciso Annie, torna a Miami e prega Mickey di rimmetterlo in contatto con lei, mentre sprofonda di nuovo nell'alcol e nella droga. Annie arriva nell'appartamento di Matty, si dice disgustata e se ne va. Allora Mickey, al nightclub, gli fa rivedere la cassetta che aveva girato, nella quale vediamo che Matty ha strangolato Annie 2, scambiandola per quella originale. Sconvolto dalla rivelazione, Matty scende in una spiaggia dove incontra Susan: le confessa l'omicidio e le dice di lasciarlo andare. Inizia a nuotare verso il largo, senza fermarsi: nell'ultima inquadratura, appare in sovrapposizione Annie 2 che, abbracciando Matty, gli chiede: "Ti sono mancata?"

The Blackout segna una nuova svolta nella carriera di Ferrara: separatosi dall'amicco-sceneggiatore Nicholas St. John, scrive questo e i tre film successivi affidandosi a collaboratori diversi. Nell'intervista già citata a Gavin Smith, racconta la genesi del copione: "La storia originale era a proposito di un tizio che uccide una donna per averlo lasciato, e poi ha un blackout, se ne dimentica. Volevo scriverla da solo perché con *Bad Lieutenant* ebbi io l'idea e dissi a Zoë [Lund] di svilupparla. Riuscii a scrivere circa trenta pagine. Marla [Hanson, ragazza di Ferrara all'epoca e produttrice associata per *The Addiction*] ha poi realizzato la maggior parte della sceneggiatura¹⁹³". Quest'ultima è stata poi revisionata dallo psichiatra Christ Zois, co-autore anche di *New Rose Hotel*, che nel film interpreta se stesso nella parte dello psicanalista dal quale si reca Matty.

Il tredicesimo lungometraggio di Ferrara si impone innanzitutto per le molteplici ed esibite connessioni con le sue opere precedenti. Dopo quasi dieci anni, torna a girare nella Miami di *Cat Chaser* e degli episodi di *Miami Vice*, contaminando "l'estetica del nero" urbano dei suoi film newyorkesi ("Il cinema di Abel Ferrara corre su questo binario espressivo, coglie del reale questa parte oscura, trasferisce il suo mondo morale in una dimensione che affonda nel nero le sue esaltazioni anche mistiche [...] universo crudele dove tutto è soffocato nel colore del nero" scrive Edoardo Bruno¹⁹⁴) con la luce e i colori abbacinanti della Florida. Interessante, a proposito del breve intermezzo ambientato a New York, quanto nota Kim Newman:

Una segno di quanto sia disperato questo ultimo film di Abel Ferrara è che la città di New York, in precedenza il suo inferno semi-privato di mala fede e violenza psicotica, rappresenta un'oasi di calma e ragione, forse illusoria, dove il protagonista può cercare temporaneamente di rimettere insieme i pezzi della sua mente¹⁹⁵.

Lo spunto di partenza della trama, come ammette Ferrara nell'intervista suddetta dichiaratamente ispirata a *Vertigo* (1958) di Alfred Hitchcock, rimanda di nuovo al genere prediletto del *noir*: come i protagonisti di *Fear City* e di *Cat Chaser*, Matty deve chiudere i conti con un passato di violenza che non riesce ad accettare. La sua discesa nell'alcol e nella droga, il suo percorso di autodistruzione ricordano ovviamente *Bad Lieutenant* e *The Addiction* (citato in modo esplicito quando Matty, nell'appartamento delle due prostitute, dice: "Mi sembra di essere in un film di vampiri"), mentre il discorso metalinguistico sul cinema è un aggiornamento di quello condotto in *Snake*

¹⁹³ A. Ferrara in G. Smith, *Dealing with the Now*, cit.

¹⁹⁴ E. Bruno, *Il colore del nero*, in F. La Polla (a cura di), *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, Lindau, Torino 1997.

¹⁹⁵ K. Newman, *The Blackout*, «Sight and Sound», 3 (1998).

Eyes, con la riproposizione della triade regista-attore-attrice e il film nel film che si rispecchia nella vita reale dei personaggi (Matty strangola Annie 2 come in *Nanà* di Christian-Jaque fa il conte con la protagonista, e anche *Snake Eyes* si chiude con il probabile omicidio di Sarah ad opera di Frank). La differenza fondamentale è che qui il set non è un interno – e una storia – chiusi e ben delimitati, ma il regista Mickey gira ovunque il “suo” film, attingendo alla realtà non come fonte di ispirazione ma direttamente come materia filmica: è lui del resto a incitare Matty a soffocare la ragazza e poi a sbarazzarsi del cadavere, per realizzare la scena madre del suo *Nanà* pornografico.

Rispetto ai film della maturità e allo stesso *Snake Eyes*, però, *The Blackout* ha una struttura molto più aperta e informale, che ricorda i primissimi lungometraggi low budget – e il personaggio di Mickey, il regista pornografo, in molti aspetti potrebbe essere una caricatura del giovane Ferrara alle prese con *Nine lives of wet pussy*:

The Blackout è senza dubbio l’antidoto ideale a *The Funeral*. Tanto quest’ultimo ha un aspetto solenne, quasi inamidato, atteggiandosi a grande film e teatralizzando all’eccesso, tanto *The Blackout* è assolutamente libero, senza alcun a priori estetico a imbrigliare l’ispirazione di Ferrara, febbrile e agitato a immagine del suo autore completamente a suo agio nella deflagrazione [...] Ambientato per buona parte in Florida, Ferrara ne filma, in un ambiente molto *Dolce vita*, la volgarità e l’energia meglio di chiunque altro¹⁹⁶.

Al di là della celebrazione compiaciuta del maledettismo da regista *cult* di Ferrara, il richiamo a Fellini – più che a *La dolce vita* ad *Otto e mezzo*, di cui vediamo la locandina nello studio dello psicanalista – è pertinente nel progetto (auto)biografico che domina il film, il quale coinvolge non solo il regista, “riflettendo la separazione sia con la moglie Nancy (che ha un ruolo marginale di attrice) sia con la cosceneggiatrice Marla Hanson¹⁹⁷”, ma anche la scelta degli attori, i cui personaggi ricalcano il loro passato cinematografico, e non, in modo ancor più marcato rispetto a *Snake Eyes*:

La stessa scelta degli attori risponde al criterio dell’icona e dell’attesa nei loro confronti: Beatrice Dalle è l’eterna “Betty Blue” sull’orlo della crisi e della maternità negata, Dennis Hopper riprende tanti suoi ruoli precedenti (da *L’amico americano* a *Velluto blu*), Claudia Schiffer appare algida nella sua razionalità benpensante e calcolatrice, Matthew Modine è chiuso ancora una volta nel guscio dell’autismo morale e sentimentale e alla ricerca della sue “ali della libertà”¹⁹⁸.

¹⁹⁶ T. Jousse, *Abel Ferrara: New York – Miami*, «Cahiers du Cinéma», 513 (1997).

¹⁹⁷ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pp. 91-92.

¹⁹⁸ E. Alberione, *The Blackout*, «Duel», 58 (1998).

Questo aspetto, il rapporto tra cinema e vita, passato e presente, può essere messo in relazione con quello che, secondo Gianni Canova, è il tema centrale della pellicola e di quelle immediatamente precedenti (a posteriori, aggiungiamo anche di *New Rose Hotel*), cioè la *memoria*:

The Blackout è un film sulla memoria visiva di un individuo, così come *Fratelli* lo era sulla memoria visiva della famiglia Tempio e *The Addiction* sulla memoria visiva di un intero secolo: visti in questa prospettiva, i tre film costituiscono una sorta di inscindibile trilogia sull'eterno ritorno del passato sottoforma di immagini, e sull'impossibilità di liberarci da questo ritorno. [...] Con geniale intuizione significante, Ferrara decide di costruire tutto il film sulla dominanza sintattica della *dissolvenza incrociata*: cioè su quella "figura" del cinema per cui un'immagine si ingravida di un'altra, o ne feconda un'altra, che prima la contiene, poi la partorisce e – per così dire – *la dà alla luce*. Immagini incinte, visioni gravide: lo sperma del Male (del mondo) è finito nel cinema e da lì continua a fecondare l'inconscio, mandando in tilt i nostri sistemi di controllo razionale e imponendoci l'evidenza di una memoria che torna sempre sotto forma di visione¹⁹⁹.

A proposito del *ritorno del rimosso*, il concetto psicanalitico che domina il meccanismo narrativo di *The Blackout* fin dal titolo, in modo forse un po' azzardato si potrebbe sostenere che, rispetto al resto della filmografia ferrariana, qui alla teologia si sostituisce appunto la psicanalisi, e non solo per la banalità che allo sceneggiatore-teologo St. John subentra lo sceneggiatore-psichiatra Christ Zois. Senza addentrarci troppo nel discorso, anche per un profano appare evidente come il film esibisca quasi un dizionario di nozioni psicanalitiche: il voyeurismo incarnato da Mickey e dalla sua videocamera sempre accesa, la condensazione che opera Matty nei suoi sogni fondendo Annie, il bambino abortito e Annie 2 in un'unica persona, il doppio speculare tra Annie e Susan (la demoniaca dark lady e l'angelica bionda) e tra Annie e Annie 2, il rapporto edipico tra Matty e Mickey (che emerge in modo evidente fin dalla scena in cui il primo chiede al secondo se va a letto con Annie), la terapia psicoanalitica stessa esibita nella seduta tra Matty-Matthew (un attore che interpreta un attore) e Zois (uno psichiatra che interpreta uno psichiatra).

Per certi versi, i riferimenti alla religione presenti in *The Blackout* sono subordinati a questo livello: l'aborto visto come peccato cristiano rafforza l'aura maledetta della "cattiva" Annie (nonché segna il destino di perdizione di Matty), mentre l'aneddoto che Susan racconta a Matty, sul conforto che da piccola trovava andando da un sacerdote,

¹⁹⁹ G. Canova, *Il male oscuro della visione*, «bianco&nero», 1-2 (1997).

serve più che altro a ribadire la sua figura “buona” e salvifica. Salvezza che del resto nel finale il protagonista rifiuta, o meglio ritiene impossibile, scegliendo il suicidio:

Blackout è un film disperato perché realizza con brutale semplicità (Matty, riconosciuta la propria colpa – dopo averla rivissuta allucinatoriamente infinite volte – si uccide) quanto enunciato dai vampiri filosofi di *The Addiction*: “Per vedere ciò che in fondo siamo, per vedere l’irreparabilità di ciò che abbiamo fatto, non c’è che il suicidio”²⁰⁰.

A suscitare qualche perplessità in buona parte della critica è invece il lato metafilmico della pellicola, l’esplorazione del rapporto tra cinema e video costruita intorno al personaggio di Mickey. Se la corrosiva rappresentazione del dissoluto ambiente hollywoodiano, già presente in *Snake Eyes*, funziona (scrive Maurizio Porro, in linea con i *Cahiers*: “[*Blackout*] è sempre la storia, continuamente interrotta, di un’autodistruzione «americana» che appare ogni volta autobiografica in nome del cinema [...] il blackout è della mente e del corpo, della legge morale dentro di noi, con rimando alla volgare Hollywood Babilonia d’oggi, dove il cinema non riesce più ad essere un re²⁰¹”), sul valore della riflessione più generale sullo *stato delle cose* del cinema le riserve sono varie: per Luca Mosso “il «film nel film» rischia, quando non è illuminato dalla scintillante intelligenza di un Godard, di richiudersi inerte su se stesso²⁰²”; per Alberto Pezzotta “è curioso come Ferrara abbia giustificato questa poetica della sovrimpressione in termini puramente tecnici – la disponibilità di una nuova tecnica di montaggio digitale, l’Avid [...] anche se poi si appella alla libertà della pellicola contrapposta all’eterno presente del video”; per Tullio Kezich “se fossi in Ferrara [...] preferirei, restando con i piedi ben piantati al di là dell’oceano, che mi paragonassero a Coppola piuttosto che beatificarmi come un Godard di complemento²⁰³”.

Al contrario, Silvio Danese osserva come la tematica della transizione/dissolvenza prossima-futura del cinema nel video sia profondamente legata al cuore del film, cioè alla scena cruciale dell’omicidio:

Nel destino della ripresa cinematografica c’è l’interruzione. Nel destino della telecamera c’è la continuità. Il caricatore potrebbe durare ore, sovrapporsi al tempo e allo spazio. Il palinsesto eterno della televisione imita la continuità del tempo [...] In *Blackout* si parla anche della sparizione del fotogramma. È così difficile interrompere il flusso che Mickey non

²⁰⁰ L. Mosso, *The Blackout*, «Cineforum», 370 (1997).

²⁰¹ M. Porro, *The Blackout*, «Corriere della Sera», 10 maggio 1997.

²⁰² L. Mosso, *The Blackout*, «Cineforum», cit.

²⁰³ T. Kezich, *The Blackout*, «Corriere della Sera», 9 maggio 1997.

interviene, quando Matty sta strangolando Annie 2. Va avanti a registrare. Addirittura è preda di un orgasmo registico. Ecco ancora l'ossessione ferrariana, spinta all'estremo: il desiderio del cinema di uscire dalla gabbia del linguaggio finisce nello snuff movie²⁰⁴.

Come abbiamo già accennato, le figure femminili giocano insieme a quelle maschili sul crinale di erosione della barriera tra finzione e realtà: da una parte Béatrice Dalle e Claudia Schiffer sono imbrigliate in personaggi molto schematici, opposti e complementari (la dark lady e la fatina buona – raddoppiata a sua volta in Annie 2, insomma), dall'altra tali ruoli sono volutamente abbozzati soltanto a livello di stereotipo, per lasciar trasparire nel mezzo il vissuto esistenziale delle attrici, in modo ancora più marcato rispetto alla Madonna di *Snake Eyes*. Al di là delle maschere di brava/cattiva ragazza, non fanno che interpretare se stesse: l'attrice francese dal passato burrascoso (interessante come, nel litigio con Matty, Annie-Béatrice a un certo punto si abbandoni in modo spontaneo ad insulti nella lingua madre) e la modella tedesca (dalle poche scene in cui compare non è dato sapere quale sia la professione di Susan) dall'immagine pubblica irreprensibile.

Ma, lasciando da parte le scelte di casting in cui l'estetica ferrariana e il metodo dell'*Actor's Studio* (seguito non a caso anche da Matthew Modine e da Dennis Hopper, oltre che dall'attore-feticcio Keitel) si confondono e si alimentano a vicenda con il marketing mass-mediale, se restiamo ai soli personaggi femminili principali (quelli secondari sono più che altro una citazione, in linea con la valenza caricaturale di Mickey rispetto al primo Ferrara, della familiare iconografia di spogliarelliste-prostitute dei suoi lavori giovanili), possiamo vedere come siano allineati a quelli classici della galleria ferrariana, connotati in modo forte e positivo rispetto a quelli maschili, deboli e prigionieri di se stessi, e per questo votati all'autodistruzione (non è un caso che, fra Matty, il Cattivo Tenente e i fratelli Tempio, l'unica a trovare una "vita dopo la morte", una salvezza nel film stesso al termine della propria discesa negli inferi, sia Kathleen in *The Addiction*).

È sempre Brad Stevens a notare come molte scene, apparentemente secondarie, siano invece vitali nel sottolineare questo aspetto dell'opera di Ferrara, notevole nella sua ricercata coerenza interna:

Ferrara in precedenza ha voluto riporre la sua fiducia nel femminile, e in molti modi ciò è vero anche qui. Sebbene apparentemente rappresentino la Fata Buona e la Dark Lady – la brava e la cattiva ragazza, la madre e la prostituta – le due Annie esistono fuori dall'u-

²⁰⁴ S. Danese, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, op. cit., pag. 215-216.

niverso solipsistico di Matty [...] Annie, Annie 2 e Susan incarnano tutte una realtà pratica verso la quale cercano senza successo di dirigere Matty (con Mickey che lo spinge nella direzione opposta). Se il tentativo di Annie di punzecchiare il romanticismo di Matty (quando lui le titilla un capezzolo, dicendole “nessuno lo fa come me”, lei risponde “Tutti nel mondo possono farlo... propri come te.. lo posso fare da sola, e sento le stesse cose”) ha una valenza cinica, Annie 2 e Susan rispecchiano quelle figure femminili di sana normalità incontrate nei suoi lavori precedenti [...] Le chiare, ben bilanciate inquadrature e i tagli netti di montaggio che caratterizzano la scena introduttiva di Annie 2 acquistano molto rilievo, seguendo varie sequenze marcate da dissolvenze e quadri confusi e affollati: questo personaggio rappresenta un mondo che esiste al di fuori di quelle nevrosi che contraddistinguono la vita quotidiana di Mickey e Matty, un mondo nel quale recitare, lontano dall’essere uno scopo ossessivo, è associato con la recita del liceo. È questo il mondo che Susan costruisce per Matty a New York, esattamente come Madlyn faceva per Eddie in *Snake Eyes*²⁰⁵.

2.14

New Rose Hotel (1998)

In un mondo futurista e ipertecnologico segnato dalle lotte di potere tra le multinazionali, Fox (Christopher Walken) e X (Willem Dafoe) sono due agenti freelance che lavorano al soldo dell’Hosaka, e progettano di convincere il geniale ricercatore Hiroshi Yomiuri (Yoshitaka Amano) ad abbandonare la multinazionale concorrente Maas. In un nightclub di Tokyo, Fox nota la giovane prostituta italiana Sandii (Asia Argento) e la assolda per il compito di sedurre Hiroshi e indurlo a lasciare il lavoro e la moglie (Gretchen Mol). In una città mediterranea, X istruisce Sandii su come recitare al meglio la propria parte, lasciandosi però coinvolgere sentimentalmente con la ragazza. L’affare va in porto: dopo essersi assicurati una ricompensa di 100 milioni di dollari dai boss dell’Hosaka, i due compari comprano un’ex raffineria di eroina a Marrakech da destinare a Hiroshi come laboratorio. Prima di raggiungerlo, Sandii si ferma una notte a Berlino con X, che le rinfaccia il fatto di essere andata con lo scienziato; al che lei gli chiede di sposarlo. Dopo una notte di festeggiamenti in un bordello giapponese, organizzata da Fox per far dimenticare la ragazza a X, i due scoprono che l’Hosaka ha inviato tutti i propri scienziati nel laboratorio di Hiroshi. Poco dopo, vengono a sapere che sono tutti morti per un virus, compreso quest’ultimo, e che il loro conto di 100 milioni di dollari è scomparso. Mentre tentano di fuggire dall’albergo, Fox viene accerchiato e si suicida gettandosi nel vuoto; X cerca invece rifugio in un cubicolo del New Rose Hotel. Qui ricostruisce l’accaduto, ricordando le versioni contraddittorie di Sandii sulla propria infanzia e come lei fosse in possesso del chip che ha causato l’epidemia degli scienziati. Con una pistola in mano, X rammenta quando a Berlino, a letto con lei, le aveva detto: “Se davvero vuoi, lasciamo tutto”.

²⁰⁵ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 256-257, traduzione nostra.

Dopo *Cat Chaser*, sfuggito al controllo di Ferrara in sede di montaggio e ripudiato dallo stesso regista, e *Body Snatchers*, dove attraverso il filtro delle due trasposizioni precedenti del romanzo di Jack Finney rimane solo lo spunto di partenza, *New Rose Hotel* (presentato, con lo stesso insuccesso di *The Blackout* l'anno prima a Cannes, alla Mostra di Venezia del 1998) è l'unico adattamento letterario veramente riuscito nella filmografia ferrariana. È interessante notare, o meglio ribadire per l'ennesima volta, la volontà del regista di misurarsi con generi e mondi narrativi sempre diversi: se nel caso di *Body Snatchers* partiva da un classico di fantascienza con forti connotazioni horror²⁰⁶, con il racconto di William Gibson²⁰⁷ affronta la corrente "adulta" (e in qualche modo già classica) del *cyberpunk*, incentrata sullo strapotere della tecnologia, dalla realtà virtuale e della contaminazione tra uomini e macchine anziché sulle creature mostruose e aliene tipiche della sci-fi anni 50, e della quale Gibson, insieme a Bruce Sterling, è il fondatore e massimo esponente, entrambi con grossi debiti nei confronti dell'opera di Philip K. Dick.

Il racconto, lungo solo una dozzina di pagine, costituisce il vero e proprio soggetto della sceneggiatura di Ferrara e Christ Zois: il film ricalca con molta fedeltà ambienti, personaggi, storia e intreccio della fonte letteraria, tanto che, proprio elencando i punti in cui se ne distanzia, possiamo rintracciare i temi personali e il consueto stile di messa in scena del regista.

La differenza più sostanziale riguarda il fatto che il racconto è strutturato come un lungo soliloquio di X, che troviamo subito nel mini-appartamento del New Rose Hotel braccato dall'Hosaka e che medita il suicidio, mentre rievoca tutto l'accaduto:

Sette notti a pagamento in questa bara, Sandii. New Rose Hotel. Come ti desidero, ora. Qualche volta ti colpisco. Rivivo tutto adagio, dolcemente e crudelmente. Riesco quasi a sentirlo. Qualche volta prendo dalla borsa la tua piccola automatica e faccio scorrere il pollice sulla cromatura liscia, da poco prezzo. Una calibro 22 cinese, il foro della canna non più grande della pupilla dilatata del tuo occhio scomparso

²⁰⁶ «Pur essendo divisi fra loro da radicali differenze, sia l'horror che la fantascienza sono generi che trattano vari aspetti dell'ignoto; dunque spesso finiscono per sovrapporsi, o comunque per ruotare intorno agli stessi temi. A partire dalla Seconda Guerra Mondiale, dalla bomba atomica e dalle prime esplorazioni spaziali, i due generi sono sempre più andati mescolandosi l'uno con l'altro, al punto che oggi è semmai opportuno parlare di «film fantascientifici dell'orrore». Una simile commistione è espressa in modo esemplare da film come *L'invasione degli ultracorpi*, *Il pianeta proibito*, *La notte dei morti viventi*, *The Blob (Fluido mortale)*, *The Green Slime (Il fango verde)*». Da S. M. Kaminsky, *American Film Genres*, Pflaum, Dayton 1974-1984; tr. it. *Generi cinematografici americani*, Pratiche, Parma 1997, pag. 167.

²⁰⁷ Originariamente pubblicato su «Omni Magazine», fa parte della fortunata antologia di racconti *Burning Chrome*, uscita nel 1986, che contiene anche *Johnny Mnemonic* (da cui è tratto il film del 1995 di Robert Longo). L'edizione italiana, da cui sono tratte tutte le citazioni dal testo, è *La notte che bruciamo Chrome*, Mondadori, Milano 1999, traduzione di Delio Zinoni.

Fox è morto, Sandii.²⁰⁸

Ferrara, invece, sceglie di narrare gli eventi in ordine cronologico, affidando soltanto agli ultimi venti minuti del film la parte in cui il protagonista rievoca in flashback la vicenda. Questo gli consente da un lato di conservare l'atmosfera del racconto, e dall'altro di creare suspense intorno alla sorte dei protagonisti. Elemento assente sulla pagina, ma che nel cinema, in base alla sua esperienza, il regista giudica essenziale:

Dovevo essere il regista di "Carlito's Way", che è tutto in flashback. Il problema con i flashback è che tu sai che il protagonista è sopravvissuto. Stai facendo un film, è un film d'azione. In ogni film d'azione la suspense è: "il tuo protagonista – quello che è con te – morirà o no", giusto? [...] Anche nell'inizio del racconto non c'è suspense, nel racconto di Gibson, non c'è suspense nel modo in cui ti racconta la storia. Ti sta raccontando di una donna che ha fregato un uomo, non è una storia con della suspense, ma tu in America non puoi fare un film così²⁰⁹.

Un'altra scelta tipicamente ferrariana è quella di modellare sulla figura di Asia Argento il personaggio di Sandii, che nel racconto è "eurasiana, mezza gaijin", mentre nel film diventa una "piccola ragazza italiana", che conserva solo "la madre olandese" e cita Napoli e Milano nei suoi ricordi d'infanzia. Come in *The Blackout*, personaggio e interprete vengono sfumati a vicenda, e del resto tanto nel racconto quanto nel film Sandii è propriamente un'attrice, che fin dall'inizio recita davanti a X e a Fox (che la dirige, istruendola su come comportarsi), come farà poi con Hiroshi. A questo proposito ritorna la triade di personaggi di *Snake Eyes* (o meglio di *Mother of Mirrors*), già ripresa in *The Blackout*: l'uomo-attore tradito (Frank-Matthew-X), la donna-attrice che lo tradisce (Sarah-Annie-Sandii), il regista che li dirige con mano invisibile, facendo emergere la realtà dietro la finzione e rimanendoci quindi invischiato (Eddie-Mickey-Fox). Prosegue anche la riflessione sulla memoria visiva messa in luce nei film precedenti: alla fine X rimane solo con le sue immagini mentali e quelle del suo mini-computer, che continua ossessivamente a rivedere cercando disperatamente in esse, senza trovarlo, un appiglio di salvezza.

Del racconto sono conservati anche i numerosi spostamenti geografici intorno a tutto il pianeta, che Pezzotta giudica "tanto frequenti quanto narrativamente immotiva-

²⁰⁸ Vedi nota precedente.

²⁰⁹ A. Ferrara intervistato da A.G. Basoli, *Abel Ferrara Jams with New Rose Hotel*, online all'indirizzo http://www.indiewire.com/film/interview/int_Ferrara_Abel_981019.html, 19 ottobre 1998, traduzione nostra.

ti²¹⁰”: in effetti la loro funzione nella storia è proprio quella di non avere nessuna funzione, tranne quella di comunicare l’idea che in un mondo globalizzato, avvolto dalla rete delle comunicazioni, trovarsi a Vienna, Tokyo, Berlino, Barcellona o Marrakech equivale a trovarsi sempre nello stesso non-luogo, in un nodo della rete come in un altro. A parte il mini-computer di X, nel film – al contrario ad esempio di *Johnny Mnemonic* di Longo – non vengono invece mostrate le numerose macchine futuristiche citate di continuo nel racconto (es. “Un sistema di elettroforesi con cella agarica integrata e transilluminatore. Un inclusore di tessuti. Un cromatografo per liquidi ad alta capacità. Un citometro a flusso. Uno spettrofotometro. Seicento fiale per scintillazione al boro-silicio. Una microcentrifuga. E un sintetizzatore di DNA con computer incorporato”), lasciate dal regista, in modo consapevole, all’immaginazione dello spettatore:

[M.R.] È un mondo sovrastato dall’elettronica, ma non si vedono mai computer e macchine sofisticate...

[A.F.] Con Frank DeCurtis, lo scenografo, abbiamo deciso di far vedere il meno possibile e di far immaginare questo mondo al pubblico. Se noti nessuno ha orologi, ci sono poche decorazioni e i singoli oggetti sono resi il più semplici possibile. Si capisce che si parla di un mondo moderno, ma non è necessario vedere le macchine²¹¹.

Rimangono alcune differenze di minor rilievo: nel film Fox, braccato dagli agenti dell’Hosaka, si suicida gettandosi da una balaustra, mentre nel racconto viene dato ad intendere che l’hanno spinto questi ultimi (“L’Hosaka ci lasciò scappare per la maggior parte del primo giorno. Poi mandarono qualcuno a rompere la schiena a Fox una seconda volta. Non li vidi farlo, ma vidi Fox cadere. Eravamo in un grande magazzino di Ginza un’ora prima della chiusura, e lo vidi cadere dall’ammezzato scintillante, in mezzo alle merci della nuova Asia”); nel film le scene d’amore tra X e Sandii in piscina, nel racconto sono ambientate su una spiaggia.

Passando ad esaminare le figure femminili, ciò che invece manca totalmente nel racconto, e viene inserito da Ferrara nel film, è la consueta presenza di scene soft-core con le spogliarelliste-prostitute (e nel racconto manca anche il piccolo personaggio della “maitresse” Madama Rosa, interpretata da Annabella Sciorra), che hanno però un ruolo molto forte nel definire gli altri personaggi. All’inizio vediamo X amoreggiare con due ragazze e nel finale partecipare al festino con le geishe, al termine del quale si pente (rispetto al Matthew tormentato dai sensi di colpa in *The Blackout*, X è davvero

²¹⁰ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 98.

²¹¹ A. Ferrara intervistato da M. Rota, in *Abel Ferrara: inseguendo pericolosamente il tempo della vita*, «Duel», 64 (1998).

un “bravo ragazzo”: non ha abitudini autodistruttive – non usa droghe né è alcolizzato – ed è sincero sia con Fox che con Sandii): questo serve a rafforzare la sua ostinata identità eterosessuale, in contrapposizione a quella esibitamente bisessuale di Sandii:

La relazione maschile al centro di *New Rose Hotel* potrebbe essere connessa a un’omosessualità repressa, ma l’atto più vicino a questo impulso che compie Fox è quando filma le prostitute giapponese mentre accarezzano X. Al contrario Sandii (anche considerando la possibilità che ogni sua azione potrebbe semplicemente essere intesa alla scopo di mantenere viva su di sé l’attenzione di X) è esplicitamente presentata come bisessuale: nella sua apparizione iniziale canta in un club mentre bacia ed è baciata da altre donne presenti [...] la sua sessualità, sebbene perfettamente coerente nel suo insieme, non può essere compresa nei termini di una società eterosessuale a predominanza maschile²¹².

Come scrive ancora Stevens, riconnettendosi a quanto abbiamo osservato a proposito di *Bad Lieutenant* sulla costruzione di uno sguardo che deriva da una pratica “femminilizzata” del film-making, possiamo osservare come il film, al contrario dell’Io narrante maschile dal racconto, scegliendo una struttura narrativa cronologica costruisce un punto di vista che diventa via via completamente femminile (anche il finale aperto, come il resto della narrazione, è subordinato a Sandii: tornerà da X al New Rose Hotel, o l’ha veramente ingannato e abbandonato fino in fondo, anche quando gli parlava di matrimonio? È questa la domanda irrisolta che rende davvero affascinante questa storia):

Se gli uomini inizialmente percepiscono Sandii semplicemente come un altro oggetto per il loro sguardo, un’estensione dei loro desideri, presto imparano che non solo lei ha un’esistenza autonoma, ma che loro stessi sono semplicemente delle pedine sacrificabili nel suo gioco. *New Rose Hotel* distrugge il potere dello sguardo maschile al fine di proporre un nuovo sistema filmico basato su un punto di vista interamente femminile. “Dirigere” diventa qui un processo collaborativo che coinvolge il regista, il pubblico e, in modo cruciale, gli interpreti, un processo che non ha un punto di arrivo ma si forma di momento in momento²¹³.

Per quanto riguarda la critica, infine, buona parte delle reazioni – poco interessanti dal punto di vista analitico – sono abbastanza negative (anche Pezzotta sostiene che “*New Rose Hotel* è il nuovo cinema Ferrara dopo St. John, che costringe a rivedere ogni sistemazione sia stata tentata sull’autore di *The Addiction* e *Fratelli*: venuta a mancare

²¹² B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 276, traduzione nostra.

²¹³ *Ibidem*, pag. 275, traduzione nostra.

la complessità dialettica dei conflitti, rimangono intenzioni, tormentoni sganciati da una trama indifferente²¹⁴), in generale sostenendo l'argomento che *New Rose Hotel* può piacere solo ai fans più affezionati del regista:

L'ultimo lavoro del film-maker indipendente Abel Ferrara è un dramma erotico ben fatto e ben recitato, che perversamente fallisce nello sviluppo di quegli aspetti thriller delle premesse iniziali [...] Sovvertendo le aspettative del pubblico, Ferrara, invece di procedere con la narrazione, ripete e ricicla numerose scene dalla prima parte del film, spesso con pochissime variazioni. L'espedito lascia tutti frustrati tranne i fans più fedeli di Ferrara, anche se, come al solito, il tocco del regista sul materiale apparentemente improvvisato è intrigante e talvolta eccitante²¹⁵.

È triste vedere la discesa di Ferrara nell'incoerenza. Era uno dei più entusiasmanti e sorprendenti film-maker indipendenti americani. Non potresti mai dire che cosa succederà in uno dei suoi film. Ora, hai dei problemi solo a capire che cosa succede. Molto distante da *King of New York* o *Bad Lieutenant*, il suo ultimo lavoro, *The Blackout*, non è stato neanche distribuito negli Stati Uniti. Ferrara non cerca neanche di stabilire alcun parametro o ambientazione per il mondo del film prima di lanciarlo dentro un paludoso film noir [...] Speriamo tutti che un adattamento definitivo (o almeno decente) del racconto di Gibson non debba aspettare molto²¹⁶.

Si fa insistente il sospetto d'una presa in giro da parte del regista, si subisce il fascino romantico, lurido e disperato dell'esile storia. Abel Ferrara gioca con la sua bravura e con i suoi fans, innamorati adoranti, acritici²¹⁷.

Tutto forma elegante e poco arrosto (salvo alcune sequenze da antologia softporn che troveranno i loro estimatori), *New Rose Hotel* contraddice la speranza che con *Fratelli Ferrara* fosse arrivato alla sua età adulta cinematografica, e si allinea tra gli esercizi in libertà di un autore brillante ma discontinuo, provocatorio e qualche volta (quando più diventa oracolare) involontariamente comico [...] A seconda della fascia di età (anche mentale) dello spettatore, vincerà l'irritazione – o l'ammirazione²¹⁸.

²¹⁴ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, op. cit., pag. 100.

²¹⁵ D. Stratton, *New Rose Hotel*, «Variety», 14 settembre 1998.

²¹⁶ R. Wells, *New Rose Hotel*, «Film Threat», 18 ottobre 1998.

²¹⁷ L. Tornabuoni, *New Rose Hotel*, «La Stampa», 10 settembre 1998.

²¹⁸ I. Bignardi, *New Rose Hotel*, «La Repubblica», 20 marzo 1999.

2.15

'R Xmas (*Il nostro Natale*, 2000)

New York, dicembre 1993. Una giovane coppia sposata, lui dominicano (Lillo Brancato jr.) e lei portoricana (Drea DeMatteo), vivono in un costoso appartamento con una figlia (Lisa Valens) che fa le elementari in una scuola privata. Riescono a mantenere il loro alto stile di vita spacciando eroina, che tagliano e suddividono in bustine, le quali vengono poi vendute per strada da afroamericani, con i quali sorgono dei contrasti. La vigilia di Natale, mentre la moglie compra da un ricettatore l'introvabile bambola "Parti Girl" per la figlia, il marito viene sequestrato. Tornata all'automobile, la donna viene avvicinata da un nero (Ice-T) che le chiede un riscatto entro venti minuti. Contattando gli amici del marito, lei riesce a mettere insieme circa 15 mila dollari, che però al rapitore non bastano. Di nuovo a casa, trova lo zaino pieno di soldi che uno spacciatore aveva lasciato al marito, e quindi lo consegna al nero, che invita lei e il marito ad abbandonare la vendita di droga. Il marito viene rilasciato, e il giorno di Natale è con la figlioletta e la moglie a scartare i regali. In seguito la coppia, guardando la tv, scopre che il nero e gli altri rapitori erano in realtà dei poliziotti corrotti, arrestati per attività illecite. I due discutono se abbandonare o no lo spaccio, senza giungere a una conclusione, non volendo perdere il loro status economico e sociale. Si ritrovano poi a festeggiare a un party di Capodanno, durante il quale il marito viene avvicinato dai suoi amici che gli mostrano il cadavere del nero dello zaino nel baule di un'auto, e poi si accordano con lui per allargare le zone di spaccio nel corso del nuovo anno.

L'idea per il terzo lungometraggio di Ferrara senza St. John nasce diversi anni prima della sua realizzazione, a breve distanza quindi dal 1993 in cui è ambientato, come

racconta il regista stesso in un'intervista rilasciata in occasione della distribuzione in sala di *'R Xmas* negli Stati Uniti, avvenuta solo nel 2002:

Ho sempre voluto fare un film gemello rispetto a *King of New York*. *King of New York* era come una fiaba dei fratelli Grimm sul traffico di droga, ma io non ho mai visto un film sul vero traffico, su com'è davvero realizzato. Nei film, la gente acquista queste piccole bustine. Ma tu pensi "Da dove viene questa roba? Qual è il processo?" L'immissione sul mercato, l'acquisto... ciò che succede realmente, non i sacchi da 50 galloni o la consegna da parte di una gang colombiana in tre giorni o robe così. Allora fui presentato a 'Cassandra De Jesus' durante la nostra "ricerca", e lei ci narrò questa storia. Questo era cinque o sei anni fa. Sostanzialmente, ci avvicinammo al film come a un documentario. Sia che questa persona ci abbia raccontato la verità o il falso, noi prendemmo per vere le sue parole. E più volevi documentare la cosa così com'è, più diventò stilizzata²¹⁹.

In effetti, anche rispetto a due film degli stessi anni che trattano il medesimo argomento con attenzione documentaristica e un taglio thrilling, *Traffic* (2000) di Steven Soderbergh e *Blow* (2001) di Ted Demme, l'approccio di Ferrara è veramente inedito e spiazzante, e ribadisce la sua grande abilità nel portare su territori inesplorati i temi e i generi cinematografici più abusati, come rileva Roberto Nepoti:

Con *Il nostro Natale* [Abel Ferrara] torna sui luoghi del delitto di *King of New York* e *Il cattivo tenente* ma per mettere in scena, in modo lineare, la normalità del crimine. Se non sembra fatto per entusiasmare i suoi fan, il film apre una prospettiva inedita nel crime-movie, genere tra i più refrattari a rinnovarsi²²⁰.

La famiglia di spacciatori di *'R Xmas* riprende il tratto che rendeva atipica la figura di Frank White in *King of New York*, ovvero il fatto che lo spietato gangster devolveva parte dei proventi del traffico di droga per la costruzione di un ospedale nel Bronx. Subito dopo aver scoperto di che cosa si occupano, vediamo infatti marito e moglie che aiutano economicamente una coppia che non ha abbastanza soldi per mantenere la figlia agli studi, e durante il party finale, subito dopo aver appreso con soddisfazione che il nero che poteva causargli problemi è stato ucciso dai suoi amici, il marito viene celebrato "per aver aperto tanti centri ricreativi per i ragazzi del quartiere".

Rispetto a *King of New York*, a *Bad Lieutenant* e a tutti i precedenti film sul crimine di Ferrara, qui però non ci sono sparatorie, inseguimenti, morti ammazzati (tranne la fu-

²¹⁹ Abel Ferrara intervistato da S. Tobias per «A.V. Club», online all'indirizzo <http://www.avclub.com/content/node/22601>, 27 novembre 2002, traduzione nostra.

²²⁰ R. Nepoti, *Il nostro Natale*, «La Repubblica», 28 dicembre 2001.

gace visione del nero nel bagagliaio), overdose, eccessi alcolici e sessuali; le scene chiave del rapimento e del rilascio del marito non ci vengono neanche mostrate, esattamente come in *New Rose Hotel* la diserzione e poi la morte di Hiroshi avvenivano fuori dalla schermo, e gli unici episodi di violenza cui assistiamo sono le brevi sequenze dei rapitori che malmenano l'uomo.

L'intero film dipinge al contrario un felice quadretto familiare, in cui gli inserti video non riportano i terrificanti eventi-nemesi di *Blackout* e *New Rose Hotel*, ma sono semplicemente il filmino di famiglia della recita scolastica e del giro turistico per la città in carrozza, e soprattutto l'attività criminale è una tranquilla e banale routine: il marito seduto intorno a un tavolo che taglia e mette la polvere nelle bustine (ognuna contrassegnata con precisione da un piccolo timbro: con amara e sottile ironia, Ferrara ritrae l'operazione come fosse un qualsiasi lavoro d'ufficio, alle poste o simili) conversando con vecchi soci, mentre la moglie chiacchiera del freddo invernale e del regalo di Natale per la figlioletta, che dorme ignara di tutto nel lussuoso appartamento della city.

È proprio questa “normalità del crimine”, in cui il traffico illecito che di solito vediamo nelle mani di gangster e mafiosi viene qui portato avanti da un'amorevole e rispettabile coppia borghese come qualsiasi altra, con scelte di messa in scena che lasciano impliciti i risvolti mortiferi e drammatici dello spaccio di droga, che rendono il film, a suo modo, tra i più estremi e disturbanti di Ferrara. A partire, come nota Silvia Colombo, dal gioco di parole del titolo originale, che nella sua brevità riassume il senso della pellicola in modo formidabile:

'R Xmas è un titolo che si pronuncia come *Our Christmas (Il nostro Natale)*, ma la *r* che lo precede si può leggere anche come la *R* di *Restricted*, cioè la sigla che accompagna quei film *vietati ai minori di 17 anni se non accompagnati dai genitori*. La *X*, invece oltre che come incognita, riporta alla mente la lettera “infamante” con cui sono bollati i film pornografici. All'interno della parola sotto cui vive il film – la parola “buona” per eccellenza, che evoca immagini di bambini felici, famiglie unite sotto l'albero, regali e mattine di gioia – Ferrara fa in modo di mettere in evidenza le lettere che nel lessico cinematografico indicano il divieto, il proibito, quello che non si può vedere perché violento, pericoloso, addirittura osceno²²¹...

Anche la tensione morale che guida l'agire dei personaggi, da sempre al centro dell'opera di Ferrara, è qui trattata in modo molto particolare sia rispetto ai film scritti da St. John, sia ai due precedenti e al successivo *Mary* in cui non c'è l'apporto di quest'ul-

²²¹ S. Colombo, *Il nostro Natale*, «Itinerari Mediali», 1 (2002).

timo. *'R Xmas* inizia con le immagini della recita della scuola che frequenta la figlia della coppia, e lo spettacolo come da tradizione è *Il Canto di Natale* di Charles Dickens. Ma, come sottolinea acutamente Brad Stevens, il film stesso “è essenzialmente una versione moderna di *A Christmas Carol*, con il rapitore interpretato da Ice-T nei panni dei tre fantasmi (la moglie lo incontra tre volte, una per ogni fantasma), però il genere di trasformazione che vive Scrooge non è qui possibile: non si può cambiare il proprio cuore, perché non esiste uno standard accettabile in base al quale vendere droga non sia una cosa *cattiva*²²²”.

La scena cruciale è il dialogo fra marito e moglie una volta che il rapimento si è concluso. Senza alcuno scrupolo morale sul fatto che la droga uccide i ragazzi per le strade, come aveva ricordato alla moglie il rapitore-poliziotto, la discussione verte solo su aspetti pragmatici: l'unico modo per mantenere il proprio stile di vita alto-borghese, per continuare a inseguire il sogno americano per una coppia di immigrati ispanici, sembra essere quello di continuare a spacciare eroina; la sola preoccupazione, al limite, è per quando la figlia scoprirà il lavoro dei genitori. In questa cornice si inseriscono i precisi riferimenti alla politica cittadina: se i due non sembrano voler rinunciare alla loro attività, a bloccarla sarà presumibilmente il neoletto sindaco Rudolph Giuliani, con la sua politica di “tolleranza zero” sullo spaccio di droga nelle strade.

In questo senso, *'R Xmas* è contemporaneamente il film più lineare di Ferrara e quello più complesso, in cui il giudizio morale è del tutto affidato alla libertà dello spettatore, e significativamente è anche quello in cui i dettami della religione hanno il minor peso. A un certo punto il marito entra in una chiesa cattolica, ma si siede su una panca senza fare altro, e la telecamera lo abbandona per indugiare brevemente su un presepe, come in altri punti si sofferma sul grande albero di Natale nell'appartamento della coppia. Come il motivetto di *Stille Nacht* riproposto di continuo nei remix di Schoolly D, la recita di Dickens (e la finta struttura fiabesca della pellicola), lo shopping con tanto di desiderio espresso al Babbo Natale dei grandi magazzini e i regali scartati la mattina del 25, il tutto serve soltanto a ribadire con insistenza la vacuità dell'atmosfera natalizia, mentre lo spaccio di droga continua senza tregua e cambiamento. La stessa critica al consumismo delle festività e non solo, immortalato dalla “Party Girl” (una specie di gigantesca barbie sadomaso) per la quale tutti si accapigliano, è evidente in questo ritratto caricaturale, ma anche qui, come su ogni altro aspetto etico del film, la decisione ultima su che cosa sia giusto o sbagliato spetta a chi assiste alla

²²² B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 283, traduzione nostra.

pellicola. Da *The Driller Killer* a *Mary*, il pubblico di nessun film di Ferrara può sottrarsi alla responsabilità di rispondere in prima persona agli interrogativi morali posti con forza sullo schermo, e forse è proprio in *'R Xmas* che questo vale più che in ogni altro.

Del resto anche l'accoglienza generale della critica, dopo le perplessità sorte su *The Blackout* e *New Rose Hotel*, è stata abbastanza positiva:

Se un film di Abel Ferrara si apre con dei bambini impegnati in una recita natalizia c'è da aspettarsi il peggio. Il peggio ne *Il nostro Natale* è che papà fa un brutto mestiere: spacca. [...] La trattativa stringente, il clima di minaccia fisica e psicologica, con la moglie chiusa in auto come Harvey Keitel nel *Cattivo tenente*, è la parte più interessante del film. Che riporta Ferrara alla sua forma migliore pur senza aggiungere granché al suo cinema. Salvo forse l'allarmante ironia (ma sarà ironia?) di quella famigliola così unita e così naturalmente, tranquillamente criminale, da non farci nemmeno più caso²²³.

Bandito il moralismo con immagini dirette e insostituibili, la provocazione del messaggio anarchico si fonde con la sostanza di un vuoto culturale, minaccioso, colpevole, questo sì, davvero "globale"²²⁴.

A parte alcuni snodi narrativi nebulosi, il forte e coinvolgente dramma sta insieme in modo abbastanza riuscito, e accanto al *The Funeral* del 1996 è forse il più controllato e coeso lavoro di Ferrara degli ultimi anni. Anche se perde l'impatto scioccante e la qualità ipnotica di *Bad Lieutenant*, e mostra meno muscoli commerciali, questa modesta produzione francese serve almeno a mostrare che il regista indipendente è tornato in forma²²⁵.

Se con il pasticciato *New Rose Hotel* Ferrara pareva essersi perso per strada, in *Il nostro Natale* riconosciamo la mano del cineasta di talento del melodrammatico *Fratelli*: qui la chiave è quella sommessa della cronaca e tuttavia il film è percorso da una vena di congelata, plumbea disperazione²²⁶.

Anche le figure femminili e i rapporti di *gender* si distanziano da quelli ritratti nei lavori precedenti: come scrive Brad Stevens, "*'R Xmas* è il primo film di Ferrara da *Fear City* incentrato su una relazione uomo/donna che non subisce né un processo di disintegrazione, né è condannata a fallire²²⁷". Se alcune battute, ad esempio quando il marito dice con sincerità alla moglie "sei la mia regina", e la trama stessa che ruota in-

²²³ F. Ferzetti, *Il nostro Natale*, «Il Messaggero», 14 dicembre 2001.

²²⁴ S. Danese, *Il nostro Natale*, «Il Giorno», 21 dicembre 2001.

²²⁵ D. Rooney, *'R Xmas*, «Variety», 5 ottobre 2001.

²²⁶ A. Levantesi, *Il nostro Natale*, «La Stampa», 14 dicembre 2001.

²²⁷ B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 286, traduzione nostra.

torno alla forza di carattere di quest'ultima che fa di tutto per liberare l'uomo, suggeriscono che la loro famiglia, all'opposto di quella di *The Funeral*, ha un'ossatura matriarcale – e per questo funziona, si potrebbe aggiungere – d'altro lato il finale al party rimette le carte in gioco, mostrandoci che il marito è un vero boss che rimane impassibile davanti a un cadavere, e non è certo un'ombra della moglie come fin lì il film poteva far sospettare. Moglie che, per inciso, rimane uno dei personaggi femminili più memorabili della filmografia ferrariana, grazie alla consueta attenzione alla veridicità della recitazione che rende quella che poteva essere una volgare caricatura una figura, al contrario, di grande spessore e ricca di sfaccettature, credibile sia quando tiene testa con un linguaggio scurrile al rapitore in macchina, sia quando dialoga teneramente con il marito.

In realtà, sempre con Stevens, possiamo concludere che il loro rapporto è positivo ed equilibrato, basato sul rispetto reciproco, proprio perché rifiuta la struttura patriarcale della “normale” relazione eterosessuale basata su ruoli di *gender* rigidi e tradizionali, e in questo si allinea perfettamente alla chiara e coerente posizione di Ferrara che abbiamo messo in luce in tutti i suoi film:

In *R Xmas* Ferrara rivisita il tema di *Snake Eyes* con rinnovato ottimismo, consentendo ai suoi protagonisti di vivere una reciproca felicità, e difficilmente può essere una coincidenza che questo matrimonio riuscito presenta insieme una coppia di individui non nevrotici che rifiutano di essere inquadrati in ruoli di *gender* tradizionali: la moglie esibisce quelle caratteristiche (senso pratico, comando, aggressività) generalmente mal identificate come maschili, mentre il marito ha un natura passiva, in gran parte femminile (e al contrario di Matty non è turbato da ciò). Sebbene le rappresentazioni ferrariane precedenti di salutare normalità erano tutte donne, una scelta del genere sarebbe stata inappropriata per un film nel quale il personaggio maschile e quello femminile si fondono per formare un essere umano completo²²⁸.

²²⁸ *Ibidem*, pag. 286, traduzione nostra.

2.16

Mary (2005)

Al termine delle riprese del film This is my blood, diretto e interpretato, nei panni di Gesù, dal pretenzioso regista indipendente Tony Childress (Matthew Modine) e basato sui vangeli apocrifi che descrivono Maria Maddalena come una degli apostoli, l'attrice che interpreta quest'ultima, Marie Palesi (Juliette Binoche), non riesce ad abbandonare il suo personaggio e si reca in pellegrinaggio spirituale a Gerusalemme, rinunciando alla carriera. Un anno dopo, a New York, il giornalista televisivo Ted Younger (Forest Whitaker) conduce un programma di successo sulla vita di Cristo, intervistando vari esperti di religione; dopo aver visto il film di Tony nell'anteprima per la stampa, invita anche il regista a parlarne durante il suo show. Preso dal lavoro, Ted trascura la moglie Elizabeth (Heather Graham), incinta di nove mesi, e la tradisce di nascosto con un'attrice amica di Marie (Marion Cotillard). Una sera, mentre Ted è in onda, Elizabeth si sente male e viene portata in ospedale; il bambino nasce prematuro e, come la donna, si trova in pericolo di vita. Ted si rifugia allora nella preghiera. Durante la pasqua ebraica, mentre Marie osserva la città di Gerusalemme sconvolta dagli attentati, a New York la prima di This is my blood, duramente contestata, viene fatta sgombrare dalla polizia per l'annuncio di una bomba: Tony si barriera in cabina di proiezione e manda ugualmente sullo schermo il proprio film. Nel finale, vediamo Ted chiedere perdono alla moglie, che sta meglio ed è fuori pericolo di vita come il neonato, e promettergli che diventerà un uomo migliore.

Dopo *Snake Eyes* e *The Blackout*, con i quali *Mary* condivide la struttura del film nel film, nel suo ultimo lavoro Ferrara prosegue e rinnova la propria riflessione sul cinema ed esplora le consuete tematiche di un'opera quasi trentennale in modo ancor più articolato, racchiudendo e sintetizzando nell'esigua durata da lungometraggio indipendente che da sempre gli è congeniale (nessuno dei suoi film supera le due ore, e la maggior parte rimangono sotto o intorno ai 90 minuti, in questo caso 83) un numero impres-

sionante di spunti narrativi e rimandi non solo cinematografici, questioni esistenziali, soluzioni estetiche e di regia.

Per la prima volta nella filmografia ferrariana l'argomento della sceneggiatura è dichiaratamente teologico, venuto ormai a mancare in modo stabile l'apporto di St. John nel manipolare tale materia all'interno dei cliché di genere, anche se del resto le due componenti "di genere" indicate da quest'ultimo nello script di *Snake Eyes*, quella drammatica e, sostenuta dalla prima, quella autoriale del discorso metafilmico, sono riprese ed enfatizzate tanto in *The Blackout* quanto in *Mary*. Il punto di partenza sono i Vangeli apocrifi di Tommaso, Filippo e Maria ritrovati in Egitto nel 1945, nei quali la figura della Maddalena non viene presentata né come una prostituta né come l'amante del Cristo, bensì come la più stretta dei suoi discepoli, in contrasto con Pietro per il ruolo di guida degli apostoli.

Ciò rappresenta il soggetto del film-nel-film *This is my blood*, del quale, filmate con uno stile essenziale che rimanda esplicitamente al Pasolini del *Vangelo secondo Matteo* (1964), vediamo nel corso della pellicola le scene cardine: l'apparizione al Santo Sepolcro di Gesù che annuncia la sua risurrezione a Maria (con la quale si apre *Mary*), Maria che insegna agli apostoli entrando in collisione con Pietro, Gesù che parla agli apostoli durante l'Ultima Cena cui, secondo la tradizione apocrifa, partecipa anche Maria, quest'ultima sorridente in mezzo agli apostoli (scena finale di *Mary*, dove però gli apostoli sono interpretati da donne, suggerendo quindi uno sfasamento con la realtà esterna a *This is my blood*).

Intorno a questo primo nucleo c'è poi la cornice del programma televisivo condotto dall'anchorman interpretato da Whitaker, che fornisce allo spettatore le informazioni necessarie per comprendere e interpretare in tempo reale quanto avviene in *This is my blood*, con una serie di interviste a veri studiosi del cristianesimo, tra cui il teologo francese Jean Yves Leloup e la storica Elaine Pagels, curatori delle edizioni dei Vangeli apocrifi summenzionati. Questi inserti ricordano molto da vicino i contributi speciali che si trovano di norma nei DVD, ed è quindi notevole l'idea di Ferrara di sfruttare la nuova struttura linguistica di questi ultimi, inglobando i paratesti (essenziali per accostarsi alla storia apocrifa della Maddalena, ignota per chiunque non sia un esperto) direttamente nel film stesso²²⁹.

²²⁹ I contributi speciali veri e propri del DVD (Mikado/Dolmen Home Video) riportano invece il trailer, la conferenza stampa del film alla Mostra di Venezia 2005, la consegna del Premio Speciale della Giuria ad Abel Ferrara e una breve intervista con il regista, Forest Whitaker e Stefania Rocca.

Il terzo e più importante anello, come in *Snake Eyes*, riguarda infine i riflessi che il film-nel-film getta sulle vite di chi lo ha realizzato (Tony e Marie) e, novità di non poco conto, di chi ne è stato spettatore: l'aspetto cruciale della figura di Ted è che la sua crisi mistica, il suo avvicinarsi alla fede, non inizia con il difficile parto della moglie, bensì con la visione di *This is my blood* all'anteprima per la stampa. Lo testimonia la conversazione per cellulare con Marie prima dell'incidente alla moglie, in cui Ted, che aveva appena dichiarato a Tony di essere stato molto colpito dal film, interrogato dall'attrice le risponde che non sa se crede o meno in Dio: il dubbio (instillato dal film) che incrina il suo scetticismo è esattamente il primo passo del suo percorso spirituale.

Al centro di *Mary* vi è infatti di nuovo il valore trasformativo delle immagini in senso morale, immagini che investono e compenetrano in modo diretto i corpi; la figura semplice ma altamente significativa usata da Ferrara è sempre quella del riverbero della pellicola o del video che scorre sul volto dello spettatore: quella di *Mary* su Ted e Tony (quando si chiude in cabina di proiezione), ma anche di *Nosferatu* sui gangster cinesi in *King of New York*, dei giornalieri di *Mother of Mirrors* su Eddie in *Snake Eyes*, delle diapositive di My-Lai su Kathleen in *The Addiction*, di *The Petrified Forest* su Johnny in *The Funeral*, del remake di *Nanà* su Mickey e Matty in *The Blackout*, del video-messaggio dal laboratorio di Marrakech su X in *New Rose Hotel*.

Come osserva Cyril Béghin sui *Cahiers*, a partire dagli ultimi lavori di Ferrara questa operazione avviene in modo diverso rispetto ai primi:

La trasformazione non opera più per contatto e circolazione, ma per raddoppiamento (*Blackout*), plongée fantasmatica attraverso ricordi incerti (*Blackout*, *New Rose Hotel*), confusione di figure reali e mitiche (*Mary*)²³⁰.

A proposito di quest'ultimo aspetto, è interessante notare che se l'identificazione tra persona reale e figura mitica, tra attore e personaggio è esibita in Marie/Maria Maddalena in modo più che ostentato (oltre ad essere ribadita più volte durante tutta la pellicola – all'inizio, durante le conversazioni telefoniche, da Gretchen e Ted a letto,... – c'è anche la piccola ingenuità di aver dato all'attrice lo stesso nome francesizzato della Maddalena), molto più sottile e problematica appare quella di Tony con Gesù, che pure interpreta in prima persona in *This is my blood*. Aspetto pressoché ignorato dalla critica, evidentemente per i suoi risvolti spinosi: più cinico e sprezzante di Mickey in *The Blackout*, il regista e attore Tony è però il Creatore delle immagini (dentro le quali “si

²³⁰ C. Béghin, *La voie Ferrara*, «Cahiers du Cinéma», 607 (2005).

fa carne” nei panni del Cristo) grazie alle quali Marie e Ted vivono la loro conversione, e il messaggio finale che lancia nella solitudine della cabina di proiezione (“guardare il film non con la mente ma con il cuore”) è l’equivalente dell’invito di Gesù all’amore per il prossimo. Il rischio di sovra-interpretazione è in agguato, però come non notare un’analogia tra le parole di Amos Luzzato nella prima intervista, in cui parla del Cristo come di un “pericoloso rivoluzionario”, e Tony che continua a sbandierare la libertà d’espressione in difesa del suo film e viene duramente contestato fuori dalla prima a New York, per essere infine abbandonato da tutti in cabina di proiezione come fosse sulla croce (ed è il Venerdì Santo)?

Per come l’abbiamo scomposta, la struttura del film non appare eccessivamente indecifrabile, anche se, unita alla sempre più marcata volontà ferrariana di travalicare i confini della finzione per approdare alla realtà che si cela dietro il set, lo schermo, la storia stessa (Ted a un certo punto lo dice chiaramente: “Non ha importanza come racconti la storia, anche se in modi diversi, perché Dio è sempre amore”), a una prima visione può apparire un po’ nebulosa, se non si considera la fiducia, anch’essa sempre più forte e di cui abbiamo già parlato, che Ferrara ripone nella capacità dello spettatore di trovare autonomamente le risposte che cerca nella sua personale esperienza del film, senza che quest’ultimo sia costretto a fornirglielle in modo esplicito. Per tali ragioni, la maggior parte delle critiche, seppur positive, lamentano ciò che leggono come una mancanza e non come una scelta autoriale (in *Mary* il modello di Pasolini – scrittore, cineasta, poeta, studioso, ma se pensiamo alla figura di Ted anche e soprattutto giornalista in cerca della verità – è davvero viva, come del resto non ha mancato di sottolineare Ferrara nelle sue dichiarazioni alla Mostra di Venezia):

I tre personaggi principali formano uno spettro della fede, con il cinico non-credente Childress a un estremo, Marie all’altro, e Younger che si posiziona da qualche parte nel mezzo. Ma dopo aver costruito questa schematica trinità, la sceneggiatura di Ferrara, scritta con Simone Lageoles e Mario Isabella, non sa veramente dove andare a parare con essa²³¹.

Abel Ferrara è discontinuo e fatica (com’è accaduto per *Il nostro Natale*, *New Rose Hotel* e *The Blackout*) a “chiudere” una sceneggiatura coerente. Se in *New Rose Hotel* si fermava a mezza sceneggiatura, qui ne costruisce addirittura due, che si muovono parallelamente e coincidono accidentalmente (nel soggetto che accomuna il lavoro di Marie e di Ted) e convergono idealmente nella crisi spirituale dei due protagonisti²³².

²³¹ L. Felperin, *Mary*, «Variety», 12 settembre 2005.

²³² E. Martini, *Mary*, «Film Tv», 8 novembre 2005.

Si constata che il film non è ben strutturato e che a volte sembra persino poco significativo: ma che resta comunque interessante e impressionante, come Ferrara merita²³³.

In quanto alla trama, però, si perde continuamente il filo logico dei fatti e un sintetico resoconto non rende giustizia al film e ne rende una fruizione non specialistica [...] Un coacervo d'immagini febbrili del leitmotiv vagamente espiatorio e penitenziale che non fornisce, però, risposte spirituali pret-à-porter²³⁴.

[Ferrara] intreccia fra loro in modo piuttosto precario le sue diverse vicende. Al personaggio di Marie che, fin dal titolo, si tende a indicare come protagonista, riserva scarsi spazi psicologici [...] Di quello del regista fa solo un profittatore e un cinico, mentre il tragitto del conduttore dall'ateismo alla preghiera finisce per affidarlo solo a un facile miracolismo esteriore²³⁵.

Nel corso della pellicola Ferrara dissemina inoltre alcune trasparenti e consapevoli dichiarazioni di poetica. Una delle più pregnanti è affidata a Tony quando presenta il suo film alla stampa, e afferma che la gente ama il cinema horror (oltre che quello “tette e culi”, ammiccamento al proprio esordio nel porno), perché in realtà ha un contenuto religioso, “tratta di quello che c'è dopo la vita, al di là delle mostruosità che compaiono sullo schermo”, tirando in ballo *L'Esorcista* di Friedkin, anche se il vero riferimento è palesemente a *The Addiction* e in generale a tutti i film scritti da St. John.

È invece nelle parole del teologo Jean Yves Leloup, che parla con Ted della figura apocrifia di Maria Maddalena, che troviamo una sorprendente sintesi dell'intero atteggiamento ferrariano nei confronti del mondo femminile e dei rapporti di *gender*, esattamente come l'abbiamo messo in luce fin qui: “Gli uomini devono integrare la propria dimensione femminile e le donne la propria dimensione maschile, per diventare non solo uomini e donne, ma esseri umani”.

Marie/Maria, l'attrice che non riesce più a smettere i panni dell'”apostola” più vicina a Gesù, “che poteva parlare e insegnare come un uomo” (sempre nella spiegazione di Leloup), rappresenta in effetti un personaggio femminile di straordinario impatto: da un lato, come scrive Emmanuel Burdeau nella recensione dei *Cahiers*, “Mary/Marie non è altro che, con una geniale attenuazione della sua figura, una turista che si aggira per le vie di Gerusalemme, un'ombra che si staglia sulla sabbia di Israele²³⁶”; dall'altro,

²³³ L. Tornabuoni, *Mary*, «La Stampa», 7 settembre 2005.

²³⁴ V. Caprara, *Mary*, «Il Mattino», 7 settembre 2005.

²³⁵ G. L. Rondi, *Mary*, «Il Tempo», 17 novembre 2005.

²³⁶ E. Burdeau, *Ferrara dans l'interrègne. Mary*, «Cahiers du Cinéma», 607 (2005).

proprio in virtù di questa sua umanizzazione, incarna perfettamente ciò che vuole trasmettere Ferrara:

«In 2000 anni – dice Ferrara – Maria Maddalena è stata dipinta all’inizio come una discepolo di Cristo e poi come una prostituta», in realtà la sua è una storia cominciata «negli anni 70 con la nascita del movimento femminista». Donna e quindi espulsa dai discepoli nella lotta per la successione, Maria Maddalena è l’ambasciatrice di una religiosità più «democratica», che può salvare perfino un adultero²³⁷.

La fiducia nell’unità della coppia eterosessuale già espressa in *R Xmas* viene confermata anche qui nel ricongiungimento finale fra Ted e sua moglie. Quest’ultima viene tradita dal giornalista televisivo esattamente come quella di Eddie in *Snake Eyes*, ma Ted, proprio grazie all’intercessione di Marie/Maria – la quale, parlandogli per telefono e spingendolo verso la fede, lo costringe anche a rivedere l’arroganza del suo atteggiamento maschilista (da notare come l’amante sia fisicamente quasi identica alla moglie incinta, come fosse una mera sostituta sessuale della seconda) – riesce laddove il regista in *Snake Eyes*, che al contrario non era in grado di modificare la propria condotta e scegliere uno stile di vita differente (incapacità, mutuata dal protagonista di *Mother of Mirrors*, non solo di Eddie, ma anche di Matty in *The Blackout* e di X in *New Rose Hotel*), inevitabilmente falliva, cioè nell’ottenere il perdono della compagna dopo averle confessato le sue mancanze, e quindi poter creare e conservare una famiglia.

²³⁷ M. Ciotta, *Mary*, «il manifesto», 7 settembre 2005.

Parte seconda
Analisi filmiche

3.

Nota metodologica. *Della finzione* di Roger Odin.

Per approfondire le osservazioni maturate attraverso la panoramica critica sulle opere di Ferrara in merito al ruolo delle figure femminili, proponiamo ora alcune analisi dei suoi film più rilevanti sotto questo aspetto (*Ms. 45*, *The Addiction* e *The Funeral*), realizzate con l'ausilio degli strumenti di lettura offerti da una delle correnti più recenti della semiotica del cinema e dell'audiovisivo, cioè la *semiopragmatica* di Roger Odin.

Sviluppata nel corso di più di vent'anni di studi, questa teoria trova un punto di approdo nell'ultimo saggio dell'autore, *Della finzione*²³⁸, che mette a disposizione un metodo di analisi dei testi audiovisivi che permette di capire quali operazioni mette in atto uno spettatore che legge un film come un film di finzione (*lettura finzionalizzante*), o in alternativa come un documentario (*lettura documentarizzante*), come un film metalinguistico (*lettura performativa*), come un film autobiografico (*lettura autobiografica*), eccetera.

La *lettura finzionalizzante*, in particolare, ci sarà utile per mettere a fuoco il peso e la funzione dei personaggi femminili in rapporto agli altri elementi testuali in questi tre film, nonché le relazioni di identificazione o distacco che possono suscitare nello spettatore e, soprattutto per quanto riguarda *The Funeral*, il discorso morale e valoriale che veicolano.

Per vedere un film come un film di finzione, secondo Odin lo spettatore deve compiere undici operazioni, che in virtù delle loro relazioni possono essere ridotte a sette: *diegetizzazione*, *mostrazione*, *narrazione*, *discorsivizzazione*, *messa in fase*, *fittizzazione 3* (cioè *costruzione di un enunciatore fittizio*) e *costruzione di un enunciatore reale*

²³⁸ R. Odin, *De la fiction*, De Boeck & Larquier, Bruxelles 2000 (tr. it. *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004).

degli enunciati. Nella nostra applicazione del suo modello, racchiuderemo questi processi in quattro passaggi:

1) *Diegetizzazione*: per prima cosa studieremo come avviene l'entrata dello spettatore nella finzione riservando particolare attenzione all'incipit del film. In questa fase, *diegetizzare* significa costruire un mondo abitabile (anche se non abitato), dove si combinano elementi descrittivi degli *ambienti*, dei *personaggi* e delle reciproche relazioni fra di essi. Per far ciò, devo a) *figurativizzare* quanto vedo sullo schermo, cioè trovare un referente reale alle immagini bidimensionali; b) *eclissare il supporto* dello schermo, dato che per 'entrare' nel mondo del film ho bisogno di 'dimenticare' che mi trovo al cinema e che sto vedendo dei fotogrammi proiettati su una superficie; c) *considerare lo spazio mostrato come abitabile*, nel quale possano agire i personaggi e dunque prendere avvio il racconto.

2) *Narrazione*: vedremo come tale racconto si dipana nel corso del film, attraverso una successione + una trasformazione di elementi. In accordo con le indicazioni di Odin, prenderemo in esame tre fasi di questo processo: a) *costruzione di un'isotopia semantica*, cioè della messa in sequenza di elementi ridondanti per ottenere un coerenza complessiva delle azioni, in altre parole come ogni micro-trasformazione converge in una grande trasformazione, il cui effetto (e dunque il *tema* stesso del film) sarà chiaro soltanto alla fine della visione; b) *strutturazione delle forze in gioco* in termini greimasiani, per individuare a quali attanti funzionali, nello schema narrativo profondo del racconto, possiamo ricondurre i personaggi principali: *Soggetto, Anti-soggetto, Oggetto, Destinante, Destinatario, Aiutanti del Soggetto e dell'Anti-soggetto*; c) *strutturazione sintagmatica temporale*, operazione che ci permette di ridurre gli snodi della storia in sette stadi fondamentali e obbligati: 1) presentazione della *situazione iniziale*; 2) elemento scatenante un *disequilibrio*; 3) *riconoscimento*, da parte del o dei protagonisti, di questo cambiamento, e fissazione di un *obiettivo* conseguente; 4) *reperimento dei mezzi* per raggiungere tale obiettivo; 5) *complicazioni* che intervengono ostacolando la realizzazione dell'obiettivo; 6) *risoluzione del conflitto* causato dal disequilibrio iniziale; 7) descrizione dello *stato finale*.

3) *Messa in fase*: ci occuperemo quindi di comprendere come lo spettatore può riuscire a *vibrare al ritmo* di ciò che il film gli fa vedere e sentire, a sentirsi 'preso' dal film, operazione necessaria al suo posizionamento *discorsivo*, in funzione della *trasmissione dei valori* che può essere attivata con successo dal momento che mi ritrovo immerso in ciò che scorre sullo schermo dopo aver abbandonato le mie difese, dimenti-

cando che mi trovo di fronte ‘solo’ a un film di finzione. In questa dinamica, vengono considerate due serie di operazioni: 1) *psicologiche*: il desiderio dello spettatore viene connesso al desiderio operante nella storia attraverso le reazioni affettive e morali all’aspetto e alle azioni dei personaggi, ai processi di identificazione primaria (con la mdp e il proprio sguardo) e secondaria (con personaggi e i loro sguardi) e alla logica edipica (che presuppone uno scarto tra desiderio e oggetto, sempre rimandato); 2) *enunciazionali*: per evitare *sfasamenti* e costruirlo come ‘buon oggetto’ agli occhi dello spettatore, nel film tutto deve diventare narrativo ed essere percepito come tale, altrimenti si corre il rischio di bloccare il processo di lettura finzializzante (anche volutamente, se l’intento dell’autore del testo è quello di suggerire altri modi). Le *relazioni diegetiche*, tra elementi del mondo diegetico del film (personaggi e spazi), devono perciò essere legate alle *relazioni filmiche*, che si instaurano tra lo spettatore e il significante filmico, di modo che il posizionamento dello spettatore ‘con’ il film risulti omologo a quello strutturato nelle relazioni diegetiche ‘nel’ film.

4) *Fittizzazione*: infine, valuteremo in quale misura per lo spettatore del film può riuscire *la costruzione di un enunciatore fittizio*, il quale deve avere tre caratteristiche: a) *intenzione fittizzante* (deve fingere di fare asserzioni); 2) *senza ingannare*, dal momento che so, fin dall’inizio, di trovarmi di fronte a un testo di finzione; 3) *a cui non pongo interrogativi* sulla verità di ciò che mi viene mostrato e su come è stato realizzato il film. Oltre a quest’ultimo, secondo Odin va presupposto anche un *enunciatore reale della produzione*, come entità umana (in polemica con la posizione dell’ultimo Christian Metz in *L’énonciation impersonnelle*, per cui appunto l’enunciazione è impersonale, “l’enunciatore è il film”) appartenente al mio stesso mondo, a quale però non devo porre domande in termini di identità, intenzioni metadiscorsive, verità,... pena l’uscita dalla finzione, e un *enunciatore degli enunciati reale*, responsabile dei valori che si traducono in un discorso morale, tenendo ben presente che nella lettura finzializzante la *discorsivizzazione* nasce dalla *narrazione* (e non viceversa come nella *lettura favolizzante*, in cui la morale è già presupposta a monte anziché a valle della storia).

4.1

L'oscuro soggetto del desiderio:

Ms. 45

Diegetizzazione

Il film si apre con alcuni titoli di testa bianchi su sfondo nero che, in accordo con Odin, rappresentano un'istruzione fittizzante per lo spettatore, predisponendolo alla lettura del film in quanto opera di fiction. La melodia 'inquietante' in sottofondo anticipa in modo empatico quella che sarà l'atmosfera cupa e paurosa della visione, ed esattamente quando compare il titolo del film *Ms. 45*, la musica lascia il posto al rumore di uno sparo, stabilendo così da subito un Enigma: un'arma da fuoco (che poi scopriremo essere collegata direttamente al titolo, essendo una pistola calibro 45) giocherà un ruolo importante nella storia, ma quale e in che modo? Per ora è soltanto una marca di genere che, insieme al titolo e alla scritta finale (*Centro della moda: Mahnattan – New York*), richiama elementi familiari del *noir* e del *gangster-movie*: la donna (indicata dal suffisso *Ms.*, usato quando non si ha la certezza che la donna sia una signorina, *Miss*, o una signora, *Mrs.*, pone un secondo Enigma: perché questa incertezza? Si tratterà, secondo il genere, di una femme fatale?), lo sparo e una delle metropoli simbolo della violenza urbana nel cinema.

Il cartello finale, accompagnato dai suoni del traffico, opera anche come elemento di transizione morbida dai titoli di testa senza immagini all'inizio di queste ultime, che si aprono esattamente sul luogo che la scritta poteva suggerire: un atelier di moda al centro di New York. L'incipit del film si può ragionevolmente delimitare alle prime quattro sequenze:

- 1) Nella sartoria: un uomo, che si qualifica come colui che dirige il luogo e viene chiamato Albert da una delle sue dipendenti, mostra alcuni abiti indossati da un paio di modelle a una cliente vestita in modo elegante (appellata come Mrs. Grimaldi): al termine della piccola sfilata, la donna decide di acquistarli. Entusiasta, Albert congeda quindi le sarte che escono al termine della giornata di lavoro; l'ultima che saluta, con una delicata e paternalistica carezza sul capo, è una ragazza bruna che chiama Thana.
- 2) Per strada: l'inizio di questa sequenza ci mostra le sarte mentre camminano lungo un marciapiede newyorkese, ricevendo un gran numero di offerte oscene e commenti scurrili dagli uomini che incrociano; l'ultimo di questi è rivolto a Thana, che cammina in fondo in gruppo. Raggiunta una stazione della metropolitana, Thana si separa dalle amiche rifiutando di seguirle in un locale.
- 3) In un appartamento: una mano rompe la finestra di quello che scopriremo solo in seguito essere l'appartamento di Thana e un individuo, che non vediamo in volto, si introduce nel luogo; l'effrazione suggerisce che si tratti di un ladro, e la domanda per lo spettatore evidentemente è come questa sequenza si leghi alle precedenti e alla successiva.
- 4) Dentro un supermarket: Thana, dopo essersi soffermata al bancone della carne, spinge il carrello carico della spesa lungo gli scaffali del negozio.

Notiamo come questi primi minuti del film costruiscano un avvicinamento progressivo alla protagonista. La prima volta che compare nell'immagine è solo una figurina anonima e quasi invisibile sullo sfondo dentro la sartoria, già popolata da vari personaggi (Albert, Mrs. Grimaldi, le indossatrici, le sarte, l'accompagnatore silenzioso in piedi dietro Mrs. Grimaldi), ma esattamente al termine della prima sequenza riempie il quadro con un primo piano e viene chiamata per nome: ecco, ci dice questa inquadratura, questa è la protagonista della storia, l'unica delle dipendenti che Albert chiama per nome e si sofferma a congedare con una carezza.

La seconda sequenza, cronologicamente successiva, ripete la struttura della prima: all'inizio Thana è seminasosta in coda alle altre sarte, che ricevono per prime le proposte oscene, rispondendo anche energicamente, ma l'ultima di queste è diretta proprio a Thana, che decide infine di separarsi dalle amiche per tornare a casa. Nella quarta sequenza Thana ha ormai acquisito agli occhi dello spettatore lo status di protagonista, e

infatti l'attenzione è tutta concentrata su di lei, seppur sia impegnata in un'attività molto ordinaria come fare la spesa al supermercato.

La terza sequenza, separata spazialmente e logicamente dalle altre, mentre il montaggio in parallelo con la quarta suggerisce che si verifichi contemporaneamente a quest'ultima (il ladro si introduce in casa di Thana mentre lei è al supermarket), oltre che per innescare tensione nello spettatore è importante perché, insieme alle altre, presenta immediatamente gli ambienti fondamentali dove si svolge la vicenda: la sartoria, le strade di New York, l'appartamento della ragazza.

Accanto alla definizione della protagonista e del mondo in cui vive, l'incipit ci offre anche due elementi semantici il cui peso nella storia rimane ancora indefinito: la moda e il supermarket. Vedremo poi che né l'uno né l'altro hanno una vera funzione narrativa (non vedremo più né le indossatrici né Mrs. Grimaldi, e la sartoria rispetto all'appartamento e alla strada rimane un luogo del tutto marginale, come del resto non ricompare più nemmeno il supermercato), bensì acquistano una valenza simbolica di grande rilievo. Per ora ci colpisce come la seconda sequenza sia una sorta di volgare parodia della prima, passando dall'elegante sfilata nell'atelier delle indossatrici a quella della sarte lungo il sudicio marciapiede, le quali anziché gli elogi degli abiti da parte di una ricca cliente, ricevono solo una sfilza di pesanti commenti a sfondo sessuale.

La connessione che si stabilisce è molto netta. Dapprima una struttura di sguardi che appare come positiva e condivisa (Mrs. Grimaldi osserva compiaciuta le modelle insieme ad Albert e al suo accompagnatore), subito però rovesciata in negativo e fortemente mascolinizzata quando si esce per strada, e infine il supermarket che rappresenta la sintesi perfetta di tesi e antitesi: lo sguardo che opera tanto nel sistema della moda quanto al di fuori è diretto al consumo e alla mercificazione del suo oggetto (da rilevare come Ferrara, inquadrando il bancone della carne immediatamente dopo la scena delle oscenità per strada, usa proprio e in modo consapevole il montaggio intellettuale alla Ejzenštejn).

Narrazione

Le prime quattro sequenze corrispondono alla presentazione della situazione iniziale del racconto, fissandone i parametri spazio-temporali (New York alla fine degli anni Settanta) e introducendoci alla tranquilla vita della protagonista, mentre con la quinta (lo stupro di Thana) la narrazione comincia a mettersi in moto. Vediamo innanzitutto

quali sono le fasi sintagmatiche della storia, rintracciabili senza particolari difficoltà o incertezze:

- a) *Situazione iniziale*: Thana è una giovane donna newyorkese che lavora come stiratrice in un atelier di moda.
- b) *Elemento scatenante*: la vita della protagonista viene sconvolta quando, sulla via di casa, viene stuprata da uno sconosciuto mascherato in un vicolo e, una volta tornata nel suo appartamento, di nuovo da un ladro che vi si era precedentemente introdotto.
- c) *Risposta al cambiamento*: dopo aver ucciso il secondo stupratore, Thana non riesce più a tornare alla sua vita di prima, e di notte comincia a battere le strade della città sparando agli uomini che incontra, per distruggere la minaccia sessuale che rappresentano.
- d) *Mezzi*: per far ciò si serve della pistola calibro 45 che il ladro aveva con sé; inoltre si trucca e si veste in modo provocante per attirare con più facilità gli uomini.
- e) *Complicazioni*: l'anziana padrona di casa di Thana, Mrs. Nasoni, ficca continuamente il naso nel suo appartamento insieme al proprio cagnolino Philly, attirato dall'odore del frigorifero che contiene i resti smembrati del ladro, e rischia perciò di farla scoprire. Per strada, nel frattempo, gli omicidi incontrano qualche intoppo: una vittima (il ragazzo cinese) riesce a sfuggirle, mentre con un'altra (l'uomo del bar) la pistola si inceppa, anche se poi l'uomo, credendolo uno scherzo, si uccide da solo.
- f) *Risoluzione*: la furia di Thana raggiunge il suo apice quando, a una festa in maschera, dopo aver fatto fuori Albert, comincia a sparare a tutti gli uomini presenti. Viene quindi bloccata da una sua collega, che la pugnala alla schiena, e muore. Intanto, nel suo appartamento, Mrs. Nasoni ha trovato la testa putrefatta del ladro e ha chiamato la polizia, collegando a lei la catena di delitti.
- g) *Situazione finale*: con la scomparsa di Thana, e l'attribuzione a lei degli omicidi, finisce il film e si risolve il modo drastico il disequilibrio iniziale. La ritrovata armonia è simboleggiata dal cagnolino Philly che, anziché essere stato ucciso della protagonista come ci era stato fatto credere, ritorna a casa sano e salvo.

Partendo da questa carrellata complessiva sulle vicende narrate nel film, un primo dato che emerge indica quanto il titolo italiano *L'angelo della vendetta* rischi di essere fuorviante. È davvero la vendetta il tema della pellicola? A ben vedere Thana si vendica subito del secondo stupratore, uccidendolo con un ferro da stiro durante l'atto di violenza, e quando comincia a scendere in strada non lo fa per cercare il primo, bensì per uccidere uomini che incontra per caso, alcuni di essi minacciosi nei suoi confronti o di altre donne (il pappone, i teppisti nel parco), altri che cercano solo di rimorchiarla (il fotografo, lo sceicco arabo, Albert), altri ancora che non manifestano nemmeno un esplicito interesse sessuale per lei (il ragazzo cinese, l'uomo nel bar, i partecipanti alla festa). Se si tratta di vendetta, lo può essere soltanto in senso propriamente *tragico*, cioè come un'irrazionale catena di sangue che non può arrestarsi né trovare compimento in alcun modo, dato che Thana non manifesta mai segni di pentimento e di perdono nei confronti del mondo degli uomini, diventando anzi sempre più spietata.

Cerchiamo ora di risalire alla strutturazione di forze che, in termini greimasiani, soggiace a questo percorso narrativo. *Soggetto* unico del racconto si impone essere Thana, intorno al quale ruota tutto il resto e su cui è focalizzata praticamente ogni scena, anche quelle in cui è assente: ad esempio, quando i due detective parlano con Mrs. Nasoni, l'argomento della conversazione è sempre la protagonista. L'*oggetto* del suo desiderio, che persegue con fredda determinazione, sembra essere quello di uccidere tutti gli uomini, che potenzialmente potrebbero stuprarla di nuovo. Al compimento di questo solitario programma d'azione si oppongono, come *anti-soggetto*, tutti gli altri personaggi che la circondano: ovviamente gli uomini che uccide, poi Mrs. Nasoni e il suo cagnolino, la collega che nel finale accoltella Thana, i detective... chi non la ostacola direttamente non la aiuta, comunque.

Più difficile è capire chi, nello schema, possa occupare le rimanenti posizioni di *destinante* e di *destinatario*. Se scegliamo il *topic* della vendetta, potrebbero essere le donne in generale: come fosse un *angelo vendicatore*, appunto, Thana è investita del suo compito di sterminare i maschi dall'intero genere femminile, per riparare a millenni di violenze e soprusi e far sì che non debbano più accadere, a beneficio delle stesse donne. È la lettura più immediata, suggerita direttamente dalla scena in cui Thana salva la prostituta uccidendo il suo protettore mentre la sta malmenando, ma non spiega perché ad ucciderla nel finale sia però una donna. E, soprattutto, se il significato si ferma qui, non si spiega la necessità delle raffinate soluzioni registiche che investono di continuo il si-

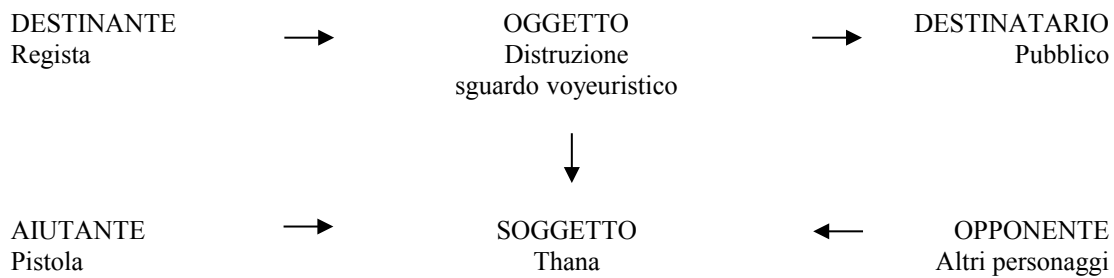
gnificante, in particolare per quanto riguarda l'uso insistito della soggettiva e dello sguardo in macchina.

Provo dunque, in qualità di lettore-analista, a scegliere un *topic* che mi soddisfi maggiormente, che renda più coerente l'insieme del testo. Lo trovo in uno dei saggi fondanti della *feminist film theory*, cioè *Visual Pleasure and Narrative Cinema* di Laura Mulvey, pubblicato negli Stati Uniti nel 1975 (cioè quattro prima che il film fosse girato) e che con ogni probabilità, dato il loro impegno nella contro-cultura del tempo, Ferrara e St. John conoscevano almeno in una versione volgarizzata, data la sua popolarità all'interno del movimento femminista: del resto si tratta di una teoria abbastanza semplice, e da qui deriva anche la sua fortuna.

Partendo dal presupposto che il dispositivo cinematografico si fonda sui due meccanismi soggettivi del *voyeurismo* (guardo l'altro riducendolo ad oggetto, sulla base di una pulsione erotica) e dell'*identificazione* (mi identifico con i personaggi e le vicende umane cui assisto sullo schermo), la Mulvey sostiene però che nel cinema narrativo classico il piacere dello sguardo è sempre appannaggio maschile (l'uomo è un soggetto attivo che prova piacere a guardare) e mai femminile (la donna è un oggetto passivo che prova piacere ad essere guardata). Lo svolgersi dell'azione nel film, come pure lo sguardo dello spettatore, è affidato al personaggio maschile, mentre la donna blocca questo flusso offrendosi come oggetto di contemplazione erotica-spettacolare. In termini psicanalitici la donna simbolizza inoltre la castrazione, e la Mulvey mostra come l'ansia che può suscitare la sua apparizione sia risolta ad esempio nei film di Hitchcock con il sadismo (che denigra, svalorza la sua figura dopo averla guardata ed aver così rivissuto il trauma primario dell'assenza del pene della madre) o in quelli di von Sternberg con il feticismo (al posto della donna, per evitare letteralmente di vederla, l'eroe maschile traspone il suo interesse scopico-erotico su un altro oggetto a lei collegato).

L'autrice conclude dicendo che una pratica di opposizione al cinema dominante dovrebbe fondarsi proprio sul tentativo di destabilizzare questa struttura voyeuristica dello sguardo. Assumiamo che Ferrara, insieme a St. John *outsider* indipendente per definizione e che con l'ambizioso *The Driller Killer* aveva già attaccato l'omogeneità narrativa e formale del cinema hollywoodiano, con *Ms. 45* abbia davvero voluto provarci, e perciò riformuliamo il *topic* del film in questo modo: "è possibile contrastare questa struttura patriarcale dello sguardo *soggetto uomo -> oggetto donna*, così forte nel cinema narrativo?"; in sintesi, come tema consideriamo ora lo sguardo anziché la vendetta.

In questo modo completiamo così lo schema attanziale del film:



Abel Ferrara desidera far vivere allo spettatore di *Ms. 45* un'esperienza di visione radicalmente diversa da quella del cinema dominante, di cui (a differenza di *The Driller Killer*) conserva qui un maggiore rispetto per la linearità della narrazione e dello stile di messa in scena, allo scopo di condurlo con più facilità, proprio perché si trova su un terreno apparentemente familiare, a ripensare, se non ad abbandonare, la struttura scopica tradizionale. Per far ciò, in contrasto col cinema classico, si affida a un soggetto femminile nel portare avanti l'azione, mentre il personaggio maschile principale, Albert, minaccia di congelarla. Cosa che risulta evidente quando rimprovera Thana una prima volta per essere sbadata sul lavoro (dopo che ha bruciato una camicia col ferro da stiro), e una seconda, prima della festa in maschera, per la sua prolungata assenza: se la protagonista gli desse retta, tornando alla routine quotidiana, il suo programma d'azione chiaramente si interromperebbe.

Anticipiamo subito che l'impresa si rivela tanto rischiosa (lo spettatore, se rifiuta di abbandonare lo sguardo patriarcale, può benissimo mettersi dalla parte di chi si oppone a Thana, scambiando le posizioni tra soggetto e anti-soggetto²³⁹) quanto disperata e inevitabilmente destinata al fallimento. Come la protagonista non potrà mai riuscire ad eliminare alla fonte lo sguardo voyeuristico, con la soluzione radicale di uccidere tutti gli uomini, così lo spettatore può al limite essere reso più consapevole sull'iniqua svalutazione della donna che esso porta con sé, ma non sarà forse mai in grado di rinunciarvi.

Vediamo ora come, però, il film gli chiedo di fare almeno un tentativo.

Messa in fase

La prima operazione necessaria al funzionamento della macchina testuale del film è naturalmente quella di avvicinare lo spettatore alla figura della protagonista. L'unica affinità possibile è di tipo empatico, e le caratteristiche fisiche e psicologiche di Thana –

²³⁹ Fino alle estreme conseguenze: Danny Peary (*Ms. 45*, in *Cult Movies 2*, cit.) descrive una proiezione del film in un cinema dei bassifondi di New York frequentato da protettori e teppisti, che iniziano ad applaudire le scene di stupro ma, dopo l'omicidio del ladro, cominciano ad ammutolirsi e a lasciare la sala.

è muta, molto giovane, di grande bellezza, schiva e solitaria – sono costruite proprio in questo senso: la prima volta che compare davanti alla mdp Albert non può fare a meno di accarezzarla e di chiamarla dolcemente per nome, così come chi guarda il film è indotto a prenderla subito in simpatia.

Questa vicinanza affettiva bilancia la distanza morale dal suo agire da serial-killer che, senza ambiguità, viene stabilita ad ogni livello. Nel racconto, con la sanzione finale della sua morte e della scoperta della sua colpevolezza; però, coerentemente con l'intento della pellicola, alla fine c'è sì il trionfo della Legge, ma solo di quella degli uomini (dei due detective, del Padre): chi ha dato avvio alla spirale di violenza e ne è stato quindi il primo e principale responsabile, cioè lo stupratore mascherato, non è stato né scoperto né punito (né, con la scomparsa di Thana, lo sarà mai).

Anche nella messa in scena Ferrara adotta un efficace espediente per ribadire la sua netta condanna morale della violenza. Nella quinta sequenza, quella dello stupro, vediamo Thana che passeggia tranquillamente sulla via di casa: il quadro è interamente dominato dal bianco luminoso del marciapiede, delle pareti degli edifici, della camicetta della ragazza. Ma, quando l'aggressore mascherato la trascina dentro il vicolo, bruscamente il buio invade lo schermo, e sempre nell'ombra, con un frenetico montaggio (25 inquadrature in mezzo minuto), si consuma l'intero stupro. L'opposizione bianco vs. nero viene ribadita quando Thana è rinchiusa: per un attimo, dietro il primo piano del suo viso, la luce bianca di una finestra riempie lo sfondo, immediatamente oscurata però dalla presenza del ladro. Da qui in poi la predominanza del nero diventa irreversibile, tanto negli abiti scuri di Thana (sia sul lavoro – con Albert che, ignaro del mutamento, le domanda: “Ma come ti sei vestita?” – sia quando esce per strada in impermeabile), quanto nella cupe notti newyorkesi e nella penombra della festa durante le quali si consumano i delitti. È solo nell'ultima sequenza, una volta scomparsa la protagonista, che i toni chiari si riaffacciano, quando il cagnolino torna a casa salendo le scale del condominio. Non esistono, insomma, zone grigie: quello in cui sprofonda Thana è letteralmente il pozzo senza fondo, la discesa nell'abisso magistralmente raffigurata nella dissolvenza tra il buco nero del cestino dei rifiuti che la ragazza osserva al lavoro, quello dello scarico della vasca da bagno e l'occhio completamente oscurato di quest'ultima.

Tuttavia, tenendo ferma la sanzione sul piano morale, il film non ci chiede di fermarci a questo, ma di seguire e di comprendere in profondità il vero senso di ciò che fa la protagonista del suo racconto. Gli sforzi di Ferrara, in estrema sintesi, sono tutti indi-

rizzati a costruire la relazione filmica dello spettatore con lo sguardo voyeuristico come 'cattivo oggetto', in armonia con l'omologa relazione diegetica di Thana con esso.

Innanzitutto, viene chiamata in causa l'*identificazione primaria*:

– Thana spara a un uomo guardando direttamente in macchina (come nella famosa scena di *The Great Train Robbery*) in ben due occasioni, quando il bulleso la rincorre per restituirle il sacco della spazzatura contenente resti del cadavere del ladro, e quando finisce l'ultimo teppista nel parco che, a terra morente, la osserva dal basso verso l'alto continuando a biasciare insulti nei suoi confronti. Se vuole provare a distruggere lo sguardo patriarcale, la protagonista non può accontentarsi di fare fuori gli uomini a livello diegetico, deve uscirne per un attimo e cercare, davvero con una disperazione che rasenta la follia, di rompere la mdp, il proiettore, di bucare lo schermo in senso non metaforico, mettendo a repentaglio la sua stessa esistenza insieme a quella del film (l'inquietante conclusione è che l'unico modo per eliminare lo sguardo voyeuristico sarebbe quello di distruggere materialmente il film);

– Thana, dopo aver fatto a pezzi il cadavere del ladro per sbarazzarsene, siede nel bagno con indosso solo la camicetta macchiata di sangue, e in un'inquadratura prolungata noi la vediamo a figura intera con le gambe nude. Tutto è fermo, e volutamente comincia a subentrare la contemplazione erotica della ragazza. Poi lei si alza e si mette davanti allo specchio (tutta questa scena è una riuscitissima *mise-en-abîme*) e accenna ad aprirsi la camicetta: lo zoom ravvicinato sul suo seno segna il trionfo del puro voyeurismo spettatoriale. Ma che cosa accade, immediatamente? Una mano nera ed estranea le si avvicina al petto, subito lei solleva le braccia insanguinate per chiudere la camicia, ha una fugace visione perturbante dello stupratore mascherato che la osserva accanto a lei (il quale le aveva detto che sarebbe "tornato") e infine, da sola nel bagno, scoppia in lacrime. La sequenza si conclude subito dopo quando sente il rumore di un gorgoglio, e guardando lo scarico della vasca si accorge che è provocato da quest'ultimo che zampilla fuori pezzettini di cadavere. Il senso di tutto questo, grazie alla chiave di lettura che abbiamo adottato, è palese: in *Ms. 45*, se lo spettatore si abbandona al voyeurismo, viene subito punito interrompendo il piacere della visione con immagini sgradevoli e paurose (esattamente come, diegeticamente, Thana punisce nel modo più radicale tutti gli uomini che tentano di abbordarla guardandola come spettacolo erotico).

Parallelamente, per operare una svalutazione dello sguardo patriarcale entra in gioco anche l'*identificazione secondaria*:

– quando le sarte escono dall'atelier e camminano lungo il marciapiede, nella seconda sequenza, Ferrara ci fa vedere gli sguardi bramosi e ascoltare i commenti osceni dei perdigiorno assiepati intorno al loro passaggio quasi tutto in soggettiva delle ragazze: identificandoci con loro, siamo subito messi di fronte alla forma più degradata che il voyeurismo (che qui, invece di produrre, dobbiamo subire) può assumere, quella di un'aggressione visiva e verbale esplicita, di oggettivazione della donna in senso stretto, cui le sarte rispondono subito energicamente facendo segno agli uomini di andare a spasso. Del resto, tutto il percorso di Thana è indirizzato alla conquista e al mantenimento di una soggettività che alla donna nel cinema classico è negata: il suo vero oggetto del desiderio, in fin dei conti, è esattamente quello di essere e rimanere un soggetto;

– a posizioni rovesciate sempre le sarte, in due scene distinte, ridicolizzano lo sguardo voyeuristico. Nella prima sono sedute in un bar e, attraverso il loro punto di vista, vediamo una coppia al tavolo vicino che si bacia ardentemente: le ragazze, ridacchiando, li appellano come “scimmioni” e commentano “ma che, siamo allo zoo?”, per poi perdere quasi subito interesse nella cosa e mettersi a discutere del conto del pranzo. Più avanti nel film, da una finestra della sartoria, sempre loro scorgono una coppia che sta facendo sesso nell'ufficio di fronte, e i commenti sono sempre ilari e denigratori (“forse pensano di essere in un motel”). Ad ammirare lo spettacolo arrivano poi anche Albert e Thana: la protagonista distoglie subito gli occhi, mentre l'uomo sposta il suo sguardo lascivo dalla coppia alla ragazza, e più tardi per questo verrà punito con la morte (come accade, sempre a livello diegetico, al fotografo della prima coppia).

C'è infine un terzo aspetto, che si collega direttamente al primo: la pervasività dello sguardo patriarcale è così forte che Thana non può fermarsi neanche alla distruzione del film, deve attaccare l'intero *apparato cinematografico* dove questo sguardo si produce. Ferrara costruisce delle situazioni e degli ambienti metonimici rispetto a quest'ultimo più volte, iniziando dalla sfilata iniziale nell'atelier (in cui Mrs. Grimaldi e Albert, seduti, osservano le indossatrici che passano loro davanti):

– nella seconda sequenza, per strada, udiamo ancora della musica pop come dentro alla sartoria: se al chiuso poteva anche essere interpretata come diegetica (diffusa in filodiffusione nell'atelier, ad esempio), per strada diventa esplicitamente extra-diegetica,

e l'effetto è proprio quello di costruire i volgari spettatori delle ragazze come spettatori cinematografici, che le guardano passare immobili come se fossero in sala;

– il fotografo nel bar conduce Thana nel proprio studio per farle un provino (“non puoi non fare la modella”, le dice: il suo intento è dunque quello di oggettivizzarla doppiamente, non solo tramite il proprio sguardo e l'abbordaggio ma anche con la macchina fotografica e la sua riduzione a immagine); Thana, senza uscire dall'ascensore, gli spara più volte mentre quest'ultimo è nel suo piccolo set, circondato dai riflettori, dalla macchina fotografica e dallo schermo bianco dietro di lui, che viene lacerato e macchiato di sangue;

– i teppisti al parco raggiungono la protagonista e iniziano a camminarle intorno in circolo, avvolgendola totalmente coi propri sguardi (come al cinema tutti guardano verso lo schermo, o anche in un peep show con le cabine poste tutte intorno alla donna che si spoglia al centro), e di nuovo Thana si ribella aprendo il fuoco su tutti loro;

– subito dopo, nella macchina dello sceicco arabo, quest'ultimo le offre dei soldi per passare la notte con lei, come lo spettatore del cinema all'ingresso paga il biglietto, e la conclusione è la solita (poi, dalla cronaca del delitto alla radio, udiamo che Thana ha lasciato lì i soldi, facendo solo finta di prenderli);

– al party finale Thana, fra gli altri, spara ad uno strano tizio che sembra un pupazzo incorniciato da un drappeggio rosso, e fa venire in mente proprio uno spettatore seduto nel loggione di un cinema o di un teatro.

Ora, tirando le somme, lo spettatore del film è dunque spinto a sintonizzarsi con lo sguardo anti-voyeuristico di Thana, per la quale la logica edipica si manifesta nel fatto che brama l'annientamento degli uomini e dei loro occhi su di sé, ma non riesce né riuscirà mai a raggiungere questo obiettivo, e deve quindi continuare ad uccidere rimandando all'infinito il congiungimento col proprio inarrivabile oggetto del desiderio. Ogni volta che come spettatore io perseguo ostinatamente il piacere del voyeurismo, come abbiamo visto vengo punito: l'unica soluzione sarebbe quella di rinunciare al (mio) desiderio sadico maschile e di godere di quello masochistico (oggetto di quello che Dane-se chiama appunto il “sadismo femminile” di Thana) di assistere alla distruzione del mio stesso sguardo.

La contraddizione di fondo di tutta questa costruzione è scoperta e irrisolvibile: io non posso subire la distruzione del mio sguardo senza rinunciare letteralmente a vedere il film, così come dal primo momento che la vedo non posso costruire Thana come immagine erotica (altrimenti vengo punito), ma neanche posso farne a meno (dal momen-

to che, con il trucco e i vestiti, nel corso della pellicola diventa sempre più attraente). Il costume da suora sexy che indossa per il party finale, con le calze a rete e la giarrettiera sotto la tonaca, simbolizza proprio questo: una donna che nella nostra società non si offre allo sguardo e non si può desiderare per definizione (la suora), ma che in quanto donna non si può ugualmente esimersi dal desiderare (quando Albert spoglia Thana sollevandole la tonaca – cioè apre il sipario, ennesima rappresentazione dell'apparato cinematografico – quello che vede con orrore è la pistola nascosta nella giarrettiera, thanatos mascherato da eros, e un attimo dopo viene ucciso). L'unico modo per salvarsi dalla Medusa è non guardarla (il ragazzo cinese si salva proprio perché si concentra sulla serratura della porta, senza notare nemmeno la presenza di Thana: al contrario, se avesse perso tempo ad ammirare la ragazza, sarebbe stato ucciso) o, dopo averla guardata, si può soltanto scegliere di anticipare la fine (l'uomo che sulla panchina degli innamorati si spara da solo distruggendo autonomamente il proprio sguardo).

Fittizzazione

La pulsione scopica non si può dunque annientare, se non a prezzo, appunto, di distruggere il film, l'apparato di produzione e di fruizione, il cinema stesso. Nel corso della pellicola lo sguardo voyeuristico, inizialmente imperante nella sfilata di moda, in quella delle sarte per strada e, fino alle estreme conseguenze, negli stupri, viene destabilizzato e impedito in ogni modo; ma, con la morte della protagonista che lo metteva in pericolo, viene infine, per il sollievo dello spettatore, ristabilito.

L'ultima e centrale tessera per chiudere il discorso del film è l'intervento femminile in questo processo: il piacere dello sguardo durante lo spettacolo della sfilata era condiviso, insieme ad Albert e all'accompagnatore maschio, da Mrs. Grimaldi, mentre nel finale ad uccidere Thana è proprio una delle sue colleghe di lavoro, le quali, vedendola appartarsi con Albert poco prima, sorridevano compiaciute.

La frustrazione dell'Enunciatore, che vede la propria eroina fallire nel compito assegnatole, si manifesta insomma nell'accusare la complicità femminile nella costruzione e nel mantenimento dello sguardo voyeuristico, cui invece le donne dovrebbero opporsi: una mossa tipicamente femminista, del resto, attaccare in primo luogo le donne che non si ribellano alla sottomissione maschile, legittimandola silenziosamente (coerentemente col loro background e la loro estetica, come abbiamo visto, Ferrara e St.

John non si accontentano dunque di mettere semplicemente in scena la teoria femminista, ma è vitale per loro indagarne anche la pratica).

Un'emersione 'pura' dell'istanza enunciativa si ha nell'unica sequenza del film che non ha alcuna funzione narrativa, quella dell'anziana barbona che si trascina un carrello della spesa colmo di stracci per strada, borbottando insulti confusi contro le donne. Come Mrs. Nasoni questo è un personaggio femminile non eroticizzato, che sfugge quindi all'oggettivizzazione dello sguardo, ma non si pone nemmeno come soggetto dell'azione e non ha alcuna relazione con nessun altro personaggio, al contrario della padrona di casa di Thana, attiva nel suo programma di disvelamento e opposizione, in complicità con la Legge maschile, dei delitti della ragazza (di contro, il ragazzo che perde le chiavi e poi appare vestito da gorilla è un'altra presenza maschile passiva come Albert, che non contribuisce in alcun modo allo sviluppo dell'azione del film ma anzi minaccia di bloccarla o di farla deragliare altrove – nello sketch comico, ad esempio).

L'Enunciatore 'parla' quindi attraverso la barbona, volontà ribadita nell'amplificazione sonora delle sue parole: la mdp è posizionata a una certa distanza da lei, ma noi udiamo perfettamente ciò che dice, dato che è importante per comprendere il senso del film. Il monologo della donna è il seguente:

“Mi hanno ridotto così le donne. E io con quelle non ci ho mai voluto parlare, mai. Tutte le donne non fanno altro che parlare, cantare e scopare. Chiedetelo a qualsiasi dottore e ve lo conferma. Tanto non fanno un cazzo dalla mattina alla sera, quelle brutte troie da quattro soldi.”

“Parlare, cantare e scopare” sono esattamente le non-azioni che immobilizzano la donna come spettacolo erotico nei film: ad esempio nella commedia musicale, come indica sempre Laura Mulvey, le esibizioni canore femminili offrono un momento di puro spettacolo che congela momentaneamente il flusso dell'azione. Del resto, Thana si distingue dalle altre donne proprio perché si rifiuta di fare tutte e tre le cose. Mentre la vediamo dormire udiamo una voce da bambina, evidentemente la sua, che parla con una voce maschile adulta (il Padre che la rimprovera, come Albert, per come si è vestita, e al quale si ribella), e nel finale, appena prima di morire, dice qualcosa alla ragazza che l'ha uccisa (probabilmente la chiama “sorella”): sorge allora il sospetto che il suo mutismo non sia una costrizione ma una scelta consapevole, in corrispondenza della sua volontà di essere un soggetto che suscita la contemplazione solo per distruggerla.

Un altro momento che esprime questa frustrazione è il massacro finale che Thana compie alla festa. In un *ralenti* interminabile la vediamo uccidere, uno dopo l'altro, diversi uomini; questo accorgimento risponde in primo luogo a un'esigenza cognitiva (la velocità ridotta ci permette di capire chiaramente che la protagonista non sceglie vittime a caso ma spara solo a determinati maschi), ma anche a una che potremmo definire, in senso lato, psicologica: è come se l'Enunciatore, prossimo ad assistere alla sconfitta della sua eroina, non voglia arrendersi e tenti di dare più tempo allo spettatore, rallentando il tempo della visione rispetto a quello della diegesi, per spostarlo in extremis ancor più dalla parte di Thana, o almeno per farlo riflettere sul senso del suo agire.

Le ultime vittime della ragazza rivestono infatti un grande valore simbolico, essendo mascherate dai modelli americani del machismo più esasperato (il cow-boy e l'uomo in tenuta sportiva), mentre l'ultimissima è un uomo che indossa un vestito da sposa. Ecco, proprio in questa figura è concentrata l'impossibilità di uscire dall'istituzionalizzazione (nel matrimonio, nello sguardo voyeuristico) del rapporto di dominio patriarcale: l'uomo non può essere sposa come la donna non può essere marito, i ruoli non possono scambiarsi se non come maschera grottesca durante un party, il Carnevale dove il rovesciamento dei rapporti di potere avviene per un tempo delimitato e staccato dal quotidiano proprio per rimarcare l'immutabilità di tali rapporti nella vita di tutti i giorni.

In conclusione, se con *Ms. 45* da un lato si sottolinea con pessimismo l'apparente impossibilità di costruire una vera e propria *enunciazione femminile*, a meno di sovvertire una struttura dello sguardo presentata come connaturata al mezzo cinematografico, così come il predominio maschile si presenta come 'naturale' nella società, dall'altro il tentativo di rendere almeno cosciente lo spettatore di questa struttura iniqua è rimarchevole. Anche soltanto in termini di genere cinematografico, rovesciando l'indistruttibile cliché del thriller-horror dove un maniaco-assassino-soggetto maschile dà la caccia a una vittima-preda-oggetto femminile: lo scarico della vasca da bagno che ributta fuori i pezzi di cadavere maschile, in opposizione a quello celeberrimo in *Psycho* di Hitchcock che assorbe il sangue del cadavere femminile (entrambi si sovrappongono all'occhio della donna, ma assassina nell'uno e assassinata nell'altro), oltre che un'ironica citazione è quasi una piccola rivoluzione copernicana.

4.2

L'immagine del male:

The Addiction

Diegetizzazione

L'incipit del film, che abbraccia le prime tre sequenze della nostra segmentazione, ne mette subito in rilievo la complessità. I titoli di testa su sfondo nero sono accompagnati dalla canzone pop *Addiction* di Eddie Kendrix, la quale sembra suggerire allo spettatore una *lettura finzionalizzante* di ciò che seguirà. Le prime immagini, al contrario, impongono a quest'ultimo quella che Odin definisce *lettura documentarizzante*: si tratta di alcune fotografie di guerra sul massacro del villaggio di My-Lai durante il conflitto del Vietnam, con il tipico commento in voice over maschile del documentario, che contemporaneamente connette le immagini in una serie narrativa (i soldati americani atterrano in elicottero al villaggio per distruggere delle postazioni nemiche, compiono invece un massacro di civili e, in seguito allo scandalo che si è sollevato presso l'opinione pubblica, il loro comandante viene punito), ne attesta il valore di verità storica e fornisce anche un punto di vista sulla vicenda, ripreso poco dopo nella discussione di Kathleen con Jean (all'indignazione per il massacro si somma quella per il fatto che, come capro espiatorio, la responsabilità è stata attribuita a un solo uomo). A questo proposito è significativo anche ciò che apprendiamo dai titoli di coda, cioè che nella versione originale la voce del narratore è quella del – vero – sacerdote cattolico che compare nel fi-

nale (Padre Robert Castle), a rimarcare ulteriormente l'autenticità che deve essere attribuita a queste immagini e al commento che le accompagna.

Le fotografie vengono inserite nel contesto fittizio del film con la comparsa, dopo la quarta, del viso con gli occhi sgranati di Kathleen in primo piano, nonché del rumore del cambio della diapositiva (nei primissimi istanti attenuato da una canzoncina vietnamita in sottofondo al commento in voice over, anche questa una figura abbastanza comune del documentario che non ne intacca l'interrogazione dello spettatore in termini di autenticità) e della carrellata finale sulla saletta in cui sono seduti gli studenti, che al termine della proiezione, quando si accendono le luci, si alzano per uscire.

Dobbiamo innanzitutto rilevare come la struttura della sequenza iniziale venga esattamente replicata in diverse altre: in apertura abbiamo sempre delle immagini a tutto schermo che richiedono di essere lette come autentiche (le fotografie esposte alla mostra sul nazismo nella sequenza 14 e all'inizio della 42; la ripresa in tv sui massacri in Bosnia nella 27), le quali vengono poi inserite nel mondo della diegesi con la comparsa di Kathleen come spettatrice. Queste immagini ritraggono sempre pile di cadaveri vittime di orrendi massacri, ed è altamente significativa l'analogia con la sequenza 46 (che si apre con una raffigurazione di Cristo in croce sul volantino che il predicatore ha lasciato a Kathleen) e la 54 (dove ciò che vede inizialmente Kathleen è invece la propria tomba), ma su questo torneremo meglio in seguito.

Per ora notiamo come Ferrara metta in scena più volte l'operazione di eclissi del supporto, compiuta da Kathleen sulle immagini che osserva (preliminare non solo ad 'entrare in fase' con la storia che narrano, ma anche a tradurre nella propria esistenza il loro contenuto discorsivo: evidente nelle riflessioni, nelle crisi e nelle scelte che prende dopo averle viste), operazione identica a quella che deve compiere lo spettatore sul film: si stabilisce quindi immediatamente una prima, basilare connessione tra una relazione diegetica (Kathleen e le immagini *nel* film) e una filmica (lo spettatore e le immagini *del* film).

Fissare questo legame è così importante da precedere la definizione stessa degli ambienti e dei personaggi, che avviene molto lentamente. Intuiamo subito, grazie alla successione 'ad imbuto' delle prime sequenze simile a quella di *Ms. 45* (nella prima la proiezione coinvolge Kathleen, Jean e altri studenti; nella seconda la discussione si restringe a Kathleen e a Jean; nella terza infine seguiamo Kathleen mentre cammina da sola), quale sarà la protagonista assoluta della pellicola, che del resto compare in tutte le sequenze. E, dal fatto che durante la proiezione delle diapositive i giovani spettatori pren-

dano appunti, e che all'uscita Kathleen e Jean ne discutano, capiamo inoltre che si tratta di studenti presumibilmente universitari, ma soltanto alla sequenza 8 (lezione sul determinismo) si scopre che la materia di studio è la filosofia (anziché storia o scienze politiche, ad esempio, come si potrebbe legittimamente desumere dall'inizio del film), mentre bisogna arrivare alla 13 per apprendere che Kathleen e Jean sono prossime alla tesi di dottorato, quando l'inesco del racconto è già avvenuto da un bel po'.

Similmente, per qualunque spettatore che non l'abbia mai visto di persona è impossibile capire che l'edificio dal quale escono Kathleen e Jean nella sequenza 2, entrata che si vede anche nelle sequenze 26 e 28, è la New York University (il nome dell'università viene svelato con chiarezza addirittura solo nella sequenza 43, quando lo scorriamo apposto sul certificato di laurea di Kathleen), e da questa e dalla sequenza successiva non è così immediato nemmeno capire che ci troviamo proprio in questa e non in un'altra città americana, pur essendo New York estremamente familiare nell'immaginario cinematografico (anche i caratteristici 'cab' gialli, che si vedono transitare facendo una certa attenzione, in bianco e nero non saltano granché all'occhio). Con ogni probabilità, proprio questa scarsa caratterizzazione della metropoli, anche nel proseguo del film, ha spinto i distributori ad aggiungere il sottotitolo *Vampiri a New York* nell'edizione italiana in VHS e DVD, che per chi fruisce il film in quest'ultimo formato (e in Italia *The Addiction* è disponibile solo per l'home video, a parte qualche raro passaggio televisivo) svolge la stessa funzione del cartello d'apertura *Centro della moda: Mahattan – New York* in *Ms. 45*.

Il marciapiede costellato da tossici, barboni, piccoli criminali e perdigiorno lungo cui cammina Kathleen nella terza sequenza raffigura il degrado urbano come quello all'inizio di *Ms. 45*, ma qui, come sarà più chiaro in seguito, viene connotato spingendo fino in fondo sull'allegoria del male (equivalente alla droga e al vampirismo) e all'umana dipendenza dal quale allude il titolo. A un certo punto un ragazzo cerca di fermare Kathleen, ma lei (l'unica a detenere la soggettiva in questa sequenza) lo scosta con un gesto e prosegue senza nemmeno badargli: è l'indicazione che Ferrara qui intende affrontare un altro tema, molto più vasto e complesso, rispetto a quello di *Ms. 45*, e perciò mette subito da parte la questione dello sguardo patriarcale nel cinema (salvo poi recuperarla trasversalmente, come vedremo). Un tema per il quale in effetti ben si adatta lo sfondo di una metropoli quasi astratta e senza più scorci turistici (come lo skyline di Mahattan e il ponte di Brooklyn dietro la scena della panchina in *Ms. 45*), del resto già eliminati per la New York del precedente *Bad Lieutenant*.

Narrazione

Come in *Ms. 45*, l'innescò del racconto avviene con l'aggressione nel vicolo della protagonista. La differenza sostanziale tra le due narrazioni, che in apparenza, come abbiamo visto, presentano un'ossatura simile, è però che Thana combatte la sua battaglia contro il mondo maschile esterno in modo deciso e senza alcun ripensamento, mentre il conflitto di Kathleen è all'opposto del tutto interiore, per semplificare al massimo tra la sua natura vampirica che la spinge a compiere il male, e i rimasugli di quella umana che oppone resistenza (il momento che riassume tutto il film è qui la sequenza 46, in cui Kathleen, chiusa da sola nello sgabuzzino, continua a inveire contro se stessa – o meglio la propria pulsione vampirica al male – “Non voglio sottomettermi! Non mi sottometterò!”).

Ricostruiamo perciò la struttura sintagmatica temporale:

- h) *Situazione iniziale*: Kathleen è una studentessa universitaria newyorkese (sequenze 1-3).
- i) *Elemento scatenante*: la vita della protagonista viene sconvolta quando una donna in abito da sera la trascina in vicolo e la morde sul collo, lasciandole una vistosa ferita (sequenza 4).
- j) *Risposta al cambiamento*: dopo che gli esami all'ospedale hanno dato esito negativo (sequenza 10), Kathleen torna a casa e comincia a prendere coscienza dal proprio mutamento (sequenza 13: soffre la luce del sole, non ha più fame) e inizia a nutrirsi di sangue, vampirizzando conoscenti e sconosciuti (dalla sequenza 15 in poi: il suo relatore di tesi, una studentessa di antropologia, un ragazzo di colore, la sua amica Jean, un passante,...).
- k) *Mezzi*: la prima volta, per assumere il sangue, si serve di una siringa (sequenza 16), ma in seguito ricorre al morso (nella sequenza 33 la vediamo iniettarsi nuovamente una siringa nel braccio, ma non è dato sapere se si tratti di sangue, di droga o, più probabilmente, di entrambi come nella sequenza 16). Il mezzo essenziale per compiere o trattenersi dal compiere le aggressioni rimane comunque la sua volontà.
- l) *Complicazioni*: ciò che spinge Kathleen ad assecondare la propria natura vampirica, a compiere il male, a lasciarsi cadere nella dipendenza si scontra innan-

zitutto con i tentativi della ragazza di resistere e di sconfiggere questa pulsione. Un ruolo fondamentale è giocato dall'incontro con Peina (sequenze 36-40), che le indica esplicitamente la via dell'astinenza per tornare ad essere più umana che vampira, e la imprigiona dopo averla prosciugata dal sangue per cercare di liberarla dalla schiavitù dell'*addiction*, insegnandole il modo per dominarla dominando se stessa. Kathleen prova ad uscirne con due fallimentari tentativi di suicidio, il primo per sfuggire al dolore (sequenza 40: tenta di tagliarsi le vene), mentre il secondo, segnato da una maggiore presa di coscienza, per annientare se stessa, la propria natura vampirica (sequenza 51: tenta di soccombere esponendosi alla luce solare).

- m) *Risoluzione*: l'intervento del sacerdote cattolico nel finale è quello di un vero e proprio *deus ex machina*, che offre finalmente la salvezza a Kathleen assolvendola dai suoi peccati (dal male, dal vampirismo) e dandole la comunione (sequenza 53).
- n) *Situazione finale*: l'ultima sequenza ci mostra una Kathleen tornata alla vita umana (passeggia tranquillamente sotto il sole), e contemporaneamente 'morta' come vampira, che osserva la propria tomba.

Ritornando alla semplificazione precedente, le forze in gioco sono dunque la propensione al male dell'essere umano, che si scontra con la volontà di riconoscere e resistere a questa pulsione. Dentro la metafora, lo scontro tra la *natura vampirica* e la *natura umana* (la chiamiamo così per distinguerla dalla prima, anche se questi due aspetti fanno evidentemente parte della stessa, umana, esistenza) che si verifica dentro Kathleen.

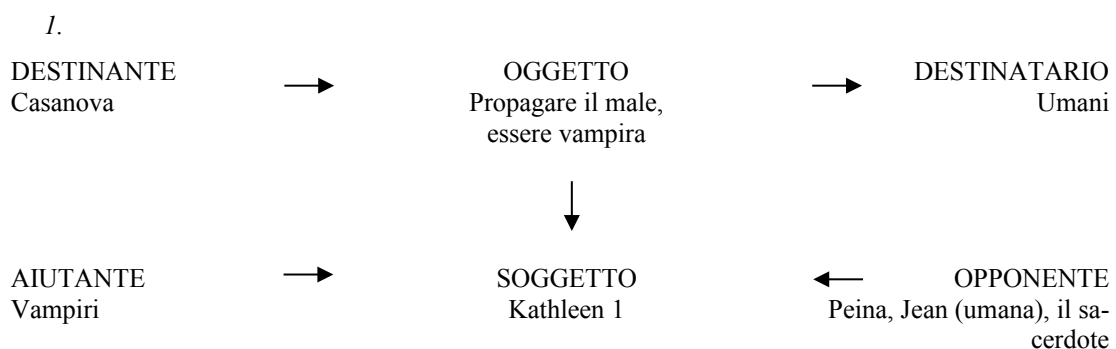
La polarizzazione di questi due elementi contrapposti significativamente si ritrova non, come ci si potrebbe aspettare, in un vampiro e in un essere umano, bensì in due vampiri. Da un lato abbiamo Casanova, l'elegante donna in abito da sera che inizia Kathleen al male tramite il contagio del morso, come lo spacciatore che offre gratis la prima dose di droga per crearne dipendenza, che accetta e vive fino in fondo la propria natura vampirica, con un certo compiacimento (al termine della sequenza 48, la vediamo ridere soddisfatta tra le vittime del massacro compiuto dai vampiri, mentre osserva Kathleen completamente satolla e coperta di sangue umano) e soprattutto negando in modo esplicito che sia possibile contrastarla ("Non siamo peccatori perché pecciamo ma pecciamo perché siamo peccatori, in termini più accessibili non siamo malvagi

perché facciamo del male ma facciamo del male perché siamo malvagi... *che scelta ha gente come noi?*” domanda in modo retorico a Kathleen nella sequenza 51, dopo aver chiuso le veneziane della finestra per impedirle di annientarsi – come vampira – con la luce del sole).

Sull’altro versante c’è invece il “maestro” Peina, che dichiara con orgoglio di aver soffocato la propria parte vampirica in favore dell’emersione di tratti umani: non si nutre più di sangue umano da 40 anni, mangia e beve cibi normali, riesce a defecare, ha un lavoro. Il messaggio che lancia a Kathleen è opposto rispetto a quello di Casanova, cioè che tramite la sua forza di volontà può *scegliere* di controllare la propria propensione al male/vampirismo, come fa lui (“All’inizio la mia volontà era controllata dal mio vizio, ora il mio vizio è controllato dalla mia volontà” dichiara nella sequenza 39). Peina, vampirizzando Kathleen, le insegna che cosa si prova ad essere vittima anziché carnefice, e, cosa più importante, le lascia il libero arbitrio della scelta: se all’inizio la tiene prigioniera, una volta che ha provato il dolore dell’astinenza la lascia libera di andarsene seguendo o meno il suo esempio. Questa scelta è proprio ciò che gli altri vampiri, Kathleen compresa, non offrono agli umani che braccano, domandando loro “Dimmi di andare via, ma dimmelo con convinzione” come fa all’inizio Casanova con lei: il carattere illusorio di questa formula viene svelato quando Jean urla con forza a Kathleen di lasciarla, ma viene vampirizzata comunque (sequenza 34).

Sia Peina che Casanova, oltre alla stessa Kathleen nelle sue riflessioni in voice over, fanno inoltre uso della filosofia per giustificare le proprie posizioni: banalizzando un po’, ma non troppo, potremmo quindi dire che Peina è un filosofo socratico, che usa la maieutica per rivelare a Kathleen la sua vera essenza (“Ti insegno io chi sei, che cos’è la fame”, le dice), mentre Casanova è una sofista, che si serve della retorica, dei giochi di parole per difendere l’amoralità del proprio agire.

A questo punto, ponendo Kathleen come soggetto scisso, possiamo rintracciare i due schemi attanziali al centro dello scontro:





Kathleen, dopo il morso di Casanova, è destinata da quest'ultima ad *essere un vampiro*, a propagare il male del vampirismo tra gli umani, creando nel contempo altri vampiri che possano aiutarla in questo compito, come durante la festa di laurea. È ostacolata in questo piano d'azione da Peina (che le indica al contrario di “mischiarsi tra gli umani”, di rigettare la propria natura con la forza di volontà), da Jean (che cerca di suscitare la sua umanità residua incitandola ad andare a lezione, donandole dei fiori, portandola letteralmente verso ‘la luce’ nella sequenza 28) e infine dal sacerdote (che le offre la salvezza dal vampirismo).

Specularmente, la parte *umana* di Kathleen che contrasta quella *vampirica* cerca di opporsi, rovesciando gli attanti dello schema: “vampiri” e “umani” sono intercambiabili in quanto i carnefici sono tutti ex-vittime; il destinatario nel nostro schema è la *vittima* dell'azione, l'aiutante il *beneficiario*. È chiaro che lo schema prevalente, fino alle ultime due sequenze che lo rovesciano, è il primo: Kathleen, ancor prima di uscire dallo sgabuzzino, benché cerchi di resistere alla fine si arrende e si fa portare da Jean (che ha subito anch'essa la sorte di essere tramutata in vampira) una ragazza umana della quale nutrirsi, prima di salire a dare il la all'orgia di sangue azzannando il collo del rettore.

Secondo quanto abbiamo detto, l'ambizioso *topic* di *The Addiction* è quindi *il male*: che cos'è il male? che cosa significa fare il male?, queste sono le domande che il film si pone e pone allo spettatore. Le risposte coincidono in qualche misura con i due eventi principali che interessano Kathleen, cioè che viene trasformata in vampiro (oggetto di un'azione) e si laurea in filosofia (soggetto di un'azione). Abbiamo dunque un processo di *disumanizzazione*: diventare un vampiro, fare il male consiste nel perdere i propri tratti di umanità (quelli che Peina cerca di recuperare), rendendosi individualmente responsabili dell'incapacità di contrastare tale pulsione, che pure è connaturata all'essere umano, senza che ciò giustifichi minimamente la propria colpa (il discorso che Kathleen fa nella seconda sequenza, quand'è ancora del tutto umana, proprio sull'obbligo morale di assumersi in prima persona la responsabilità dei crimini collettivi – i massacri

durante la guerra del Vietnam, il nazismo, la guerra nella ex Jugoslavia, ecc... – è abbastanza indicativo in tal senso).

Il secondo processo è invece di *conoscenza*: lo studio della filosofia permette a Kathleen di interrogarsi sulla propria natura e sul senso del proprio agire (“Ho cominciato ad applicare a me stessa ciò che ho imparato” dice al suo professore di tesi nella sequenza 20, e poi alla seduta di laurea: “Le idee del filosofo non si possono disgiungere dalle sue azioni: l’essenza viene rivelata dalla prassi”). Con una forte connotazione tragica, questo movimento non conduce però alla salvezza dal primo (salvezza che, al contrario, si potrà trovare soltanto nella fede), bensì alla caduta definitiva nell’abisso: dopo aver meditato lungo tutto il film sul male in termini filosofici, Kathleen compare alla festa di laurea, afferma “Adesso vorrei condividere quello che ho imparato” e dà il via al massacro di tutti gli ospiti umani presenti.

Messa in fase

Per capire ora come Ferrara riesca a “farci vibrare al ritmo” di ciò che il film ci fa vedere e sentire, occorre considerare la particolare strategia di ripresa e montaggio che ha adottato. *The Addiction* si presenta come uno dei suoi film più ‘godardiani’, con un programmatico rifiuto del decoupage classico e del campo/controcampo per le scene di dialogo. Al contrario, quasi tutte le sequenze in cui abbiamo suddiviso il film sono costituite da un unico piano-sequenza (più di rado due o tre), solitamente interrotto soltanto da brevi inserti con un raccordo sullo sguardo di Kathleen: ad esempio, il suo dialogo con Jean al bar (sequenza 13) e quello con il suo relatore di tesi al caffè (20) li vediamo tutti d’un fiato in una sola inquadratura, intervallata dall’immagine di una ragazza cinese che mangia al tavolo vicino nella prima, dei quadri appesi alle pareti e del suonatore di viola nella seconda, sempre guardati dalla protagonista.

Riprendendo la connessione tra la relazione diegetica di Kathleen con le immagini e quella filmica dello spettatore con il film cui abbiamo accennato, possiamo ora sostenere che ciò che costruisce il film come ‘buon oggetto’ per quest’ultimo è il continuo movimento della mdp in ognuno di questi piani-sequenza. Esemplifichiamo subito tale affermazione: all’inizio della quarta sequenza la mdp si sposta da sinistra verso destra uscendo dal nero, seguendo Kathleen che attraversa la strada e quindi, dietro di lei, facendo entrare nel quadro Casanova, che cammina verso la ragazza (e verso di noi) finché, raggiuntala, le due non si trovano sulla stessa linea in un piano americano.

In apertura di ogni nuova sequenza, insomma, non sappiamo mai quali porzioni dell'ambiente, quali personaggi, quali accadimenti ci porterà a vedere il movimento esplorativo della mdp senza stacchi di montaggio: qualche volta qualcosa di già noto, come quando nella sequenza 22 seguiamo il professore a scoprire che Kathleen ha coperto tutti gli specchi del suo appartamento (l'avevamo già visto poco prima nella 19), altre qualcosa di inaspettato, ad esempio nella 39 quando Peina esce dal bagno e standogli dietro scopriamo Kathleen da lui morsa ed esanime nella sua camera da letto (anche se Peina glielo aveva anticipato – “ti insegnerò cos'è la fame” – in base alla nostra esperienza filmica e letteraria dei vampiri, non se n'era mai visto prima d'ora uno che si nutrisse del sangue di un suo simile, secondo la tradizione velenoso per i vampiri), altre ancora qualcosa di misterioso e indefinito, in particolare nella 35 quando si passa da Kathleen seduta nel buio accanto al letto con una scarpa da bambina in mano, a inquadrare una strana massa di oggetti lì vicino, forse un baule aperto di giocattoli.

Il movimento della mdp in piano-sequenza tiene dunque sempre vivo il desiderio dello spettatore di vedere/conoscere ciò che verrà inquadrato successivamente, non essendo mai prevedibile (relazione filmica). A livello diegetico, questo consente di posizionarlo in maniera omologa rispetto a Kathleen, al suo sguardo indagatore che scruta tutto ciò che la circonda nei minimi dettagli (comincia a ‘farsi’ di sangue dopo che, nella sequenza 15, nota ed asporta la siringa ancora appesa al braccio dell'uomo riverso per strada), alla sua sete di conoscenza attraverso immagini di varia natura (fotografie e riprese televisive documentarie, dipinti, una raffigurazione del Cristo in croce su un volantino, ma anche gli schemi di concetti filosofici sulla lavagna, il crocifisso appeso alla parete dell'ospedale, infine la sua propria tomba).

È un posizionamento meramente cognitivo: possiamo sviluppare una certa empatia per Kathleen, che inizialmente è una vittima innocente come Thana in *Ms. 45* (Casanova, dopo averla morsa, la accusa di ‘collaborazionismo’ per non averle detto di andarsene, ma come abbiamo già detto la possibilità di sfuggire all'aggressione era illusoria, e del resto quella che le stava di fronte era una Kathleen paralizzata dal terrore, che riusciva a malapena a pregare la donna di non farle del male), però nel corso del film tanto l'investimento affettivo quanto quello morale (quest'ultimo già di per sé impraticabile, dato che il vampirismo incarna qui il male in forma assoluta) nei suoi confronti vengono totalmente ‘risucchiati’ dal flusso continuo di visione/riflessione che, come lei, siamo spinti ad operare. Salvo naturalmente nel finale, quando dopo il blackout dell'orgia di sangue, dove il pensiero cede definitivamente il passo alla brutalità dell'istinto assas-

sino, l'abbandono alla fede di Kathleen dinanzi al sacerdote, che le permette di riconoscere e di avere finalmente la cognizione del male che ha commesso ("L'autocoscienza è la distruzione del sé" – del vampiro, ci verrebbe da aggiungere – è l'ultimissima frase che pronuncia Kathleen 'morta e risorta'), apre uno spiraglio verso la pietà nei suoi confronti (l'allineamento affettivo dello spettatore si manifesta dunque assumendo il punto di vista del sacerdote).

Notevole, a questo proposito, la consapevolezza formale di Ferrara nella costruzione di queste due importantissime sequenze (48 e 53): per la prima volta, durante il massacro del party di laurea (che dura ben quattro minuti e mezzo), utilizza un montaggio frenetico con numerosi stacchi di inquadratura, per rompere l'armonia consolidata del piano-sequenza-in-movimento e distanziare così lo spettatore da ciò che accade; all'opposto, per la scena in cui il sacerdote confessa, assolve e dà la comunione a Kathleen, si serve per la prima e unica volta di un decoupage quasi classico (*establishing shot* del sacerdote che si accosta al lettino di Kathleen – PP di Kathleen – PP del sacerdote – di nuovo PP di Kathleen), a significare un regime di rappresentazione della fede diverso sia da quello della filosofia (il piano-sequenza, così pervasivo – o per meglio dire arrogante, come spesso tende ad essere il sapere umano – da spingersi a racchiudere in un solo movimento, nella sequenza 42, momenti cronologicamente molto distanti tra loro come la preparazione, la scrittura e la discussione della tesi di laurea della protagonista), sia, ancor più radicalmente, da quello dell'abbandono irrazionale all'impulso del male (il montaggio frammentario che lacera lo spazio e il tempo della scena del massacro come il peccato lacera l'anima del peccatore...).

Qual è il discorso che la storia narrata in *The Addiction* produce, in ultima analisi? Sicuramente c'è un forte richiamo all'importanza delle immagini (del cinema) nella costruzione del pensiero, nella creazione di conoscenza: Kathleen è una filosofa-spettatrice, le sue riflessioni scaturiscono sempre a partire da ciò che osserva. Ma non è sufficiente fermarsi alla visione/conoscenza (delle immagini, *del film*), bisogna anche avere *fede* in ciò che sta dietro le immagini, il film. Fede che, al di fuori di un sistema di significazione teologico, per lo spettatore di cinema va intesa soprattutto come fiducia *nel film*, nella sincerità d'intenti di chi l'ha scritto, diretto, montato,...

In qualche modo è ciò di cui parla Odin, in polemica con il Metz de *L'énonciation impersonnelle* (per cui l'Enunciatore è il film, o pezzi di film, e lo spettatore semplicemente *vede delle immagini*), facendo riferimento alla necessità, a monte di ogni testo (non solo di quelli di finzione), di concepire sempre un *Enunciatore reale della produ-*

zione come un fatto umano, una o più persone fisiche che hanno creato materialmente il testo. Nella sequenza 46 che abbiamo più volte citato come il cuore del film, chiusa nello sgabuzzino Kathleen osserva l'immagine di Cristo in croce sul volantino e poi ha una crisi, ma la semplice visione non le consente di attuare la ribellione che cerca di imporsi a parole. È solamente quando, distesa sul letto d'ospedale alla fine del film, osserva di nuovo il crocifisso appeso alla parete, che interviene la *consapevolezza del fatto umano* (cioè la situazione reale del martirio sulla croce) che anticipa e diventerà poi il significato dell'immagine, del simbolo, e può così passare all'atto del pentimento ottenendo il perdono e quindi la salvezza per tramite del sacerdote, cioè entrando veramente nella "prassi che rivela l'essenza": non ci si può semplicemente fermare a vedere delle immagini...

Fittizzazione

Questo discorso portato avanti dal film crea però qualche problema nell'operazione di costruzione dell'*Enunciatore fittizio* da parte dello spettatore. In *The Addiction* abbiamo un Enunciatore che finge di fare asserzioni, tenendo però conto dei momenti che richiedono invece un passaggio alla lettura documentarizzante (comunque incorniciati, a livello diegetico, da istituzioni che la suggeriscono in modo abbastanza chiaro: la saletta di proiezione universitaria, la mostra fotografica, il reportage televisivo) e che non vuole ingannare lo spettatore (lo scopo del suo discorso è esattamente il contrario).

È possibile però che la lettura finzionalizzante si blocchi se, anziché 'seguire la storia', io che assisto al film mi fermo per cercare di capire i legami tra le varie asserzioni e le opere dei celebri filosofi che vengono citate di continuo, cioè pongo degli interrogativi all'Enunciatore in merito a questo apparato di grandi pensatori e al suo rapporto con la vicenda narrata (è questo il motivo per cui, come abbiamo visto, diversi critici hanno giudicato il film malriuscito e pretenzioso).

Ferrara e St. John cercano di risolvere questo problema presentandoci Kathleen come una dottoranda in filosofia e quindi mettendo la filosofia stessa sotto la protezione del mondo diegetico, ma se dalla protagonista possiamo dunque aspettarci elucubrazioni colte, risultano più stridenti quando vengono messe in bocca a Peina o a Casanova, a meno di supporre che siano pure loro studiosi di filosofia...

La chiave di volta probabilmente risiede nell'affermazione di Peina nella sequenza 40, quando dice a Kathleen: "Leggi i libri... Sartre e Beckett, che cosa credi che siano,

opere di fiction?». Evidentemente questa affermazione, con la consueta consapevolezza ferrariana, è diretta anche al suo film, ad ognuno dei suoi film: possiamo assistere a *The Addiction* come a un film di finzione (al termine della sequenza 8 la breve lezione sul determinismo cede subito il passo alla storia quando Kathleen esce precipitosamente dall'aula, così come nella 17 la lavagna con nomi e concetti filosofici viene cancellata dal professore spostando l'attenzione sull'appuntamento che fissa con la protagonista), ma Ferrara non ci chiede di fermarci a questa prima lettura, bensì di passare in seguito a quella che Odin chiama *performativa*, cioè di interrogare il film anche come macchina pensante, come discorso sul cinema (del resto, è ciò che abbiamo fatto anche con l'analisi di *Ms. 45*). È una domanda forte, che in *The Addiction* passa attraverso tre sguardi in macchina, la cui unica funzione è quella di rompere per un attimo il tessuto finzionale della pellicola per metterci sull'avviso: Peina ci guarda rialzandosi dopo aver morso Kathleen (sequenza 39), uno dei vampiri sbircia per un secondo nell'obiettivo (sequenza 48: è il passante con il berretto da baseball che aveva soccorso Kathleen per strada dopo che era fuggita da Peina), Kathleen, dopo aver azzannato il rettore, ci sputa addirittura addosso il suo sangue, macchiando la lente della cinepresa e di conseguenza lo schermo (sempre sequenza 48).

Siamo di fronte a un film di vampiri, insomma, con i suoi armoniosi piani sequenza in cui si transita fluidamente dall'uno all'altro grazie soprattutto alla musica extra-diegetica (quando una canzone o un tema musicale cominciano in una sequenza, non si concludono mai in questa, ma continuano sfumando per qualche istante anche nella successiva), ma guai a vederlo *solo* come un film di vampiri (parola che del resto non viene mai pronunciata), *solo* come un'opera di fiction...

Vampirismo, travestitismo

Concludiamo l'analisi con una nota che si connette più direttamente al tema di questo lavoro e alle osservazioni esposte in quella di *Ms. 45*, nota che pure si basa su quanto detto fin qui a proposito di *The Addiction*.

Prima di tutto osserviamo che Kathleen, come Thana, si costruisce come il soggetto femminile che porta avanti l'azione in ogni sequenza e domina lo sguardo: come abbiamo detto, quasi tutto ciò che vediamo nel film al di fuori del piano-sequenza è visto attraverso la sua soggettiva, spostando così l'identificazione secondaria dello spettatore su di lei. E, sempre come la protagonista di *Ms. 45*, non si offre mai allo sguardo come

spettacolo erotico che congeli il flusso della narrazione. Questo minaccia di avvenire in due sequenze, nella 7 (la vediamo mentre si contorce a letto tra le lenzuola, con le gambe nude che restano scoperte) e nella 46 (dentro lo sgabuzzino quando si strappa il vestito rimanendo in sottoveste), ma la possibilità di contemplazione viene subito interrotta in entrambi i casi sia dalla sofferenza che traspare dal volto e dal corpo della magistrale interprete Lili Taylor, sia dall'importanza come snodi narrativi di queste sequenze: la prima come inizio della trasformazione fisica in vampira, preambolo alla presa di coscienza di tale mutamento, la seconda come caduta definitiva nell'abisso, punto di rottura definitivo di ogni contatto con la ragione.

Un'altra somiglianza di Kathleen con Thana²⁴⁰ si ritrova nella sequenza 19, quando notiamo che si è truccata e data lo smalto sulle unghie in previsione dell'appuntamento con il relatore di tesi, e nella corsa in taxi della 44, durante la quale si mette il rossetto sulle labbra prima della festa di laurea. Come la sartina di *Ms. 45*, sembra che Kathleen 'si vesta (da donna) per uccidere', ma poi in seguito vediamo che tale femminilizzazione della sua figura androgina (normalmente, dall'inizio alla fine, è sempre vestita in giacca, maglietta o camicia e pantaloni) è inutile ai fini delle aggressioni che vuole compiere: al party l'unica distinzione importante è quella fra vampiri e umani, quella di *gender* non è per nulla significativa (ci sono uomini e donne in entrambi i gruppi, ma al di là del sesso tutti i vampiri sono indistintamente carnefici sanguinari e tutti gli umani vittime terrorizzate); mentre il professore di filosofia, che addirittura voleva andarsene a casa, riesce a trattenerlo nel proprio appartamento soltanto baciandolo di propria iniziativa e offrendogli della droga, non certo attraendolo senza sforzo con il proprio aspetto.

Il vampirismo offre dunque a Ferrara non solo una doppia metafora (dipendenza dalla droga che a sua volta è dipendenza dal male), ma anche un modo per eludere i problemi sorti tematizzando lo sguardo patriarcale/voyeuristico in *Ms. 45*: nel vampiro, il cui 'atto riproduttivo della razza', il morso, viene praticato in maniera identica sia dagli individui maschili che da quelli femminili, le differenze di *gender* non hanno appunto alcun peso.

Questa constatazione viene lucidamente trasposta da Ferrara nella caratterizzazione sessuale dei quattro personaggi principali, due vampiri e due umani che diventano vam-

²⁴⁰ A livello iconico, in *The Addiction* ritroviamo anche la fondamentale opposizione bianco/nero e luce/ombra che abbiamo messo in evidenza in *Ms. 45*: da vampira Kathleen è sempre vestita di nero, mentre nel finale, 'risorta' come umana mentre passeggia nel cimitero assolato, è vestita con colori chiari; durante l'aggressione di Casanova (sequenza 4) una 'gabbia' di ombre nere la avvolge mentre sta per essere morsa e condannata al male, mentre all'opposto nella sequenza 51, prima che Casanova intervenga a bloccarle, le linee di luce filtrate dalle veneziane scendono lungo la parete verso il suo letto, come se provenissero dal crocifisso appeso in alto su quest'ultima.

piri (Peina, Casanova, Kathleen e Jean), di *The Addiction*. L'attribuzione dell'aspetto esteriore e del ruolo di *gender* in ciascuno di essi avviene esclusivamente secondo il principio del *gioco*, o meglio del *travestimento* (*masquerade*), non a caso un concetto della *feminist film theory* nato per cercare di rispondere alle questioni poste dal saggio di Laura Mulvey che abbiamo preso in esame con *Ms. 45*, e sviluppato, fra gli altri, da Mary Ann Doane in *Film and the Masquerade* (1982) e *Masquerade Reconsidered* (1988), come uno dei possibili stratagemmi per destabilizzare il dominio dello sguardo patriarcale, aprendo la possibilità ad identificazioni non vincolate da ruoli sessuali pre-stabiliti da parte dello spettatore.

L'esempio più lampante è quello di Casanova, che indossa perennemente l'abito da sera come una vera e propria maschera femminile, così come il trucco pesante, gli orecchini e l'acconciatura elaborata, anche se poi aggredendo Kathleen esibisce una sbrigativa aggressività del tutto maschile, mentre Peina, i cui tratti virili sono addolciti dalla lunga chioma, si dimostra al contrario più 'femminile', nella sua ampia disponibilità al dialogo, alla riflessione e al confronto con Kathleen, senza il tono sentenzioso e vagamente intimidatorio del discorso finale di Casanova alla ragazza (queste osservazioni sono già state suggerite, come abbiamo visto, nel brano di Brad Stevens che abbiamo citato alla fine della scheda critica del film). Ma anche le due studentesse, entrambe molto androgine (la stessa Jean ha sempre un aspetto un po' trasandato nei suoi abiti maschili), all'occorrenza enfatizzano i propri tratti femminili, come quando le vediamo truccate di tutto punto e con indosso un vestito femminile alla festa di laurea.

Questa sfumatura e mobilità continua del *gender* in *The Addiction* (del resto Kathleen vampirizza indifferentemente donne e uomini, cercando di attrarli in un luogo isolato e poi soverchiandoli tutti nello stesso modo) denota infine anche un profondo lavoro sul genere del film di vampiri: laddove di solito (ma non sempre) il vampiro, sul modello di Dracula, incarna una soggettività maschile fortemente eterosessuale e reifica con il suo fascino la struttura dominante dello sguardo patriarcale, qui il vampirismo non ha niente di attraente (si veda l'analogia vampiro-cadavere, suggerita di continuo dalle foto documentarie dei massacri e dalle parole di Kathleen – “Sto marcendo dentro”, sequenza 34 – e di Peina – “Chi è morto non si uccide”, sequenza 40) e rappresenta solo la forma assoluta della dipendenza dal male.

Difatti, in *The Addiction* non sono gli esseri umani a combattere contro i vampiri, ma soltanto i vampiri stessi possono ribellarsi al vampirismo (Kathleen e Peina), mentre gli esseri umani non possono sottrarsi al morso, al confronto con il male. Il sacerdote

nel finale dona la salvezza a Kathleen grazie alla forza della fede come fa Van Helsing con Mina Harker in *Dracula*, ma, al contrario del personaggio di Bram Stoker, quello di Ferrara e St. John non sa nemmeno che Kathleen sia una vampira, che esistano i vampiri: ciò che assolve sono semplicemente i suoi peccati, il male che risiede in ogni essere umano. “Non è cogito ergo sum ma dedito, pecco ergo sum” e “La nostra dipendenza è il male” sono le due frasi di Kathleen che nessuno dimenticherà mai, dopo aver visto il film.

Elenco delle sequenze

- 1) In una piccola saletta, Kathleen e Jean assistono con altri studenti alla proiezione di diapositive sul massacro di My-Lai.
- 2) Uscendo dall’edificio, Kathleen e Jean discutono della proiezione e poi si separano.
- 3) Kathleen cammina da sola lungo un affollato marciapiede newyorkese.
- 4) Kathleen viene abbordata da Casanova, trascinata in un vicolo e vampirizzata.
- 5) All’ospedale, Kathleen parla con un poliziotto dell’accaduto.
- 6) Kathleen rincasa nel suo appartamento ed esamina la ferita sul collo allo specchio.
- 7) A letto, Kathleen si contorce tra le lenzuola, gemendo e rivedendo in sogno l’accaduto.
- 8) All’università, il professore di filosofia di Kathleen tiene una lezione sul determinismo.
- 9) Kathleen, uscita precipitosamente dalla classe, si accascia in bagno vomitando sangue.
- 10) Ricoverata in ospedale, Kathleen viene rassicurata da un medico di avere solo un’anemia e che sarà dimessa entro breve.
- 11) Di notte, Kathleen scende dal suo letto d’ospedale e se ne va.
- 12) Una veduta esterna della strada davanti all’appartamento di Kathleen. All’interno, la ragazza è seduta da sola al buio.
- 13) In un bar luminoso all’ora di pranzo, Kathleen non ha fame. Viene raggiunta da Jean e la invita a una mostra.
- 14) Kathleen si aggira per la mostra fotografica sui crimini nazisti, guardando le foto dei cadaveri.
- 15) Kathleen cammina per strada, vede un tossico accasciato al suolo e gli preleva del sangue con la siringa che gli penzola dal braccio.
- 16) Nel bagno di casa Kathleen si inietta il sangue in vena, ha delle visioni di una bambina che corre su un prato e del morso di Casanova, infine nota che la sua immagine non si riflette più nello specchio.
- 17) Kathleen arriva alla fine di una lezione del professore di filosofia, che è anche il relatore della sua tesi di laurea, e si danno appuntamento per cena.
- 18) Il sole tramonta.
- 19) A casa, Kathleen si è vestita e truccata, pronta per l’incontro.
- 20) In un piccolo caffè, Kathleen e il professore si scambiano poche parole, poi Kathleen propone di andare via.

- 21) Fuori dall'appartamento, il professore esita e vorrebbe andarsene, ma Kathleen lo convince a fermarsi per un po'.
- 22) Entrati in casa i due si baciano, il professore nota che Kathleen ha coperto tutti gli specchi e la ragazza gli offre una siringa e della droga.
- 23) Più tardi il professore è riverso esanime con due tagli nel braccio (uno con scritto "In" e l'altro "Out"), con Kathleen seduta lì accanto.
- 24) Per strada Kathleen viene abordata da un ragazzo di colore, al quale dice che ripasserà a trovarlo.
- 25) In biblioteca, Kathleen si siede accanto a una studentessa di antropologia con cui attacca bottone.
- 26) Uscendo dall'edificio, Kathleen invita la ragazza, che sta in un dormitorio, a studiare nel suo appartamento.
- 27) Kathleen vede delle immagini di cadaveri in tv e poi parla con la studentessa di antropologia, che ha appena vampirizzato.
- 28) Kathleen e Jean stanno per uscire dall'università, ma disturbata dalla luce del sole Kathleen ritorna dentro.
- 29) Kathleen entra nel locale affollato che le aveva indicato il ragazzo di colore e lo invita a seguirla.
- 30) Kathleen e il ragazzo passeggiano per strada tenendosi per mano, quindi la ragazza lo blocca e lo vampirizza.
- 31) Il sole sorge.
- 32) Un uomo delle consegne suona alla porta di Kathleen e le dà un vaso di fiori da parte di Jean. Kathleen affonda le mani nella terra del vaso.
- 33) Per strada, in mezzo ad alcuni tossici, Kathleen è seduta in un angolo che si inietta il contenuto di una siringa nel braccio.
- 34) Nei corridoi e poi nel bagno dell'università, Kathleen parla con Jean e quindi la vampirizza.
- 35) Una via affollata di New York. Kathleen, nel suo appartamento, è di nuovo seduta nell'ombra con in mano una piccola scarpa da bambina.
- 36) Per strada, Peina viene abordato da Kathleen ma egli rivela subito la propria natura vampirica, quindi la invita nella sua abitazione.
- 37) Peina e Kathleen salgono in ascensore nell'appartamento del vampiro.
- 38) Nell'appartamento, Peina parla di sé alla ragazza e le dice che le insegnerà cos'è la fame.
- 39) Kathleen, riversa sul letto di Peina e già vampirizza da quest'ultimo, viene di nuovo morsa.
- 40) Kathleen si trascina nel bagno e tenta invano di tagliarsi le vene con un rasoio sotto lo sguardo di Peina.
- 41) Di notte, Kathleen è fuggita dall'appartamento del vampiro e barcolla per strada chiedendo aiuto. Un passante si ferma e la prende in braccio per portarla all'ospedale, ma la ragazza lo vampirizza.
- 42) Kathleen torna alla mostra sul nazismo, quindi completa la sua tesi di laurea e la discute in università davanti alla commissione esaminatrice.
- 43) Dopo il conferimento del titolo, Kathleen invita il rettore e tutti i professori del dipartimento alla sua festa di laurea.
- 44) Kathleen è seduta in un taxi e si dà il rossetto, diretta al party.
- 45) Scesa dal taxi, Kathleen incrocia un giovane missionario che distribuisce volantini su Gesù e lo invita a salire, ma lui rifiuta.

- 46) Kathleen è chiusa in uno sgabuzzino e si strappa rabbiosamente le vesti, in preda a una crisi.
- 47) Alla festa, cui partecipano anche Casanova e tutti coloro che sono stati mutati in vampiro da Kathleen, Jean va in cerca dell'amica; quando la trova, Kathleen le ordina di portarle una ragazza e Jean esegue.
- 48) Kathleen raggiunge gli altri alla festa e, dopo un breve discorso, azzanna il rettore alla gola. Inizia così un'orgia di sangue con i vampiri che si gettano su tutti gli umani presenti.
- 49) Coperta e satolla di sangue, Kathleen scende in strada e si accascia al suolo, richiamando l'attenzione di alcuni passanti.
- 50) In barella, Kathleen viene portata lungo il corridoio dell'ospedale.
- 51) Nel letto d'ospedale, Kathleen chiede a un'infermiera di alzare le veneziane per morire esponendosi alla luce del sole, ma sopraggiunge Casanova che le chiude.
- 52) Un prete cattolico percorre il corridoio dell'ospedale.
- 53) Il sacerdote entra nella camera di Kathleen e la ragazza chiede perdono a Dio per i suoi peccati. L'uomo dà l'assoluzione e la comunione a Kathleen, che chiude gli occhi.
- 54) In un cimitero assolato, Kathleen lascia un fiore davanti alla propria tomba.

4.3

La morale degli uomini, la morale delle donne:

The Funeral

Diegetizzazione

The Funeral si apre su un'inquadratura di Humprey Bogart in *The Petrified Forest* (1936) di Archie Mayo, a tutto schermo, che viene subito diegetizzata nel contesto di una fumosa sala cinematografica dove un giovane (Johnny Tempio) sta guardando avidamente il film. Questo breve prologo, la prima parte di un flashback diviso in tre parti (1a, 1b e 1c della nostra scansione temporale delle sequenze) che una volta completo svelerà com'è morto Johnny e quindi l'antefatto degli eventi che accadono durante la notte della veglia funebre, ricorda quello di *The Addiction*, ma con tre fondamentali differenze: al posto di immagini documentarie proiettate in una saletta universitaria, abbiamo quelle di un film di finzione in un cinema; non c'è continuità logica e temporale fra la scena di Johnny al cinema e poi quella della sua bara che viene portata a casa Tempio, con i titoli di testa nel mezzo, mentre in *The Addiction* la prima sequenza, dopo i titoli di testa, è l'inizio di una narrazione cronologicamente lineare; infine il passaggio dallo schermo agli spettatori non avviene su un primo piano, quello di Kathleen che la definisce subito come protagonista, bensì su un totale della sala in penombra, in cui Johnny, seppur al centro del quadro, si confonde tra gli altri avventori, suggerendoci subito che *The Funeral*, pur ruotando intorno a lui, avrà una dimensione corale.

La scena del film di Mayo fornisce diverse indicazioni. Uno spettatore cinefilo, che riconosce da quale pellicola è tratta, può subito stabilire l'anno esatto (1936) in cui è ambientato *The Funeral*, cioè lo stesso di uscita nelle sale di *The Petrified Forest*, o, anche se non ha mai visto quest'ultimo, l'apparizione di Bogart (qui al suo primo ruolo

importante, e visibilmente più giovane rispetto alla familiare icona dei suoi film girati nei primi anni Quaranta) rimanda comunque agli anni Trenta, oltre che a una commistione di quei generi americani – noir, gangster movie, melodramma – che troveremo esplorati e insieme decostruiti in *The Funeral*. Inoltre, la battuta che il suo personaggio (il gangster Duke Mantee, ispirato alla stessa figura di Dillinger citata nella dinamica dell'omicidio di Johnny) pronuncia nella scena cui assistiamo – “Ricordatevi che vogliamo prenderci e portarci alla forca; perciò il primo di voi che farà una mossa sbagliata, io ucciderò tutti quanti” – anticipa l'atmosfera di brutale violenza che aleggerà lungo tutto il film di Ferrara, così come in *The Addiction* le fotografie dei cadaveri in Vietnam concentrava immediatamente l'attenzione sul tema della malvagità umana e della responsabilità individuale e collettiva in quest'ultima.

Dopo questa introduzione, partono i titoli di testa su sfondo nero, che proseguono con una dissolvenza in apertura su un campo lungo della strada antistante la casa di Ray Tempio. È una delle rare scene in esterni del film, e le numerose auto d'epoca parcheggiate lungo i marciapiedi ci informano, senza più ambiguità, che il film è ambientato negli anni Trenta, indicazione rafforzata dalla canzone *Gloomy Sunday* di Billie Holiday che udiamo in sottofondo – tutta la musica del film, sia diegetica che extradiegetica, sarà poi tratta o ispirata (come il brano jazz composto da Joe Delia per la sequenza della festa) da questo periodo storico, amplificando l'effetto finzionale.

Siamo nel tardo pomeriggio. Un'automobile si avvicina lentamente e si ferma davanti a una casa; mentre i vicini si affacciano alle finestre e scendono in strada per guardare, dall'auto viene estratta una bara, che i conducenti portano dentro l'abitazione e sistemano nel soggiorno, mentre alla musica si sovrappone il rumore del pianto di una ragazza bionda (Helen) e dei lamenti di un'anziana donna (zia Rosa). Capiamo di trovarci all'inizio di una veglia funebre cattolica, quando la bara viene aperta e dentro vediamo il giovane che sedeva nel cinema. Da qui si innesca un primo interrogativo per lo spettatore: come è morto? Subito dopo il cadavere di Johnny, viene inquadrato Ray (secondo interrogativo: in che rapporti è questo personaggio con il morto?) e quindi Jean (terzo interrogativo: che ruolo avrà questa donna?), sul cui primo piano finiscono la canzone e i titoli di testa. Anche se manca ancora la fondamentale entrata in scena di Chez, le principali domande cui dovrà dare risposta il film sono già tutte qui, come anche una prima opposizione diegetica tra le donne piangenti e straziate dal dolore, e gli uomini impassibili, senza una lacrima e chiusi in un gelido mutismo.

Per quanto riguarda le ambientazioni, è interessante il movimento che fa compiere Ferrara allo spettatore, portandolo da una sala cinematografica direttamente alla casa dei Tempio, fino al centro spaziale e narrativo di tutto il film, cioè la bara aperta con dentro il cadavere di Johnny. Attraverso una visione speculare dell'ambiente materiale in cui ci troviamo seduti, come una specie di limbo tra la realtà della sala e la finzione del film, entriamo morbidamente nella finzione: una volta superata questa soglia non siamo più coscienti di stare guardando un film – *The Petrified Forest*, poi un film dove Johnny e gli altri spettatori guardano *The Petrified Forest*, infine schermo, sala e spettatori scompaiono per lasciare posto alla completa immersione nel mondo narrativo di *The Funeral*.

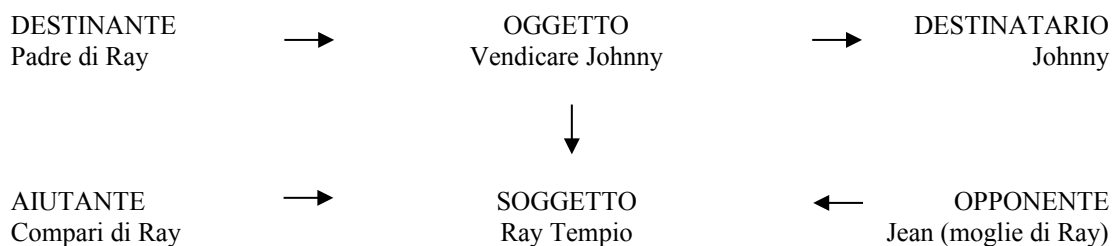
Parimenti significativa è la coincidenza tra questa situazione iniziale (il cadavere di Johnny con intorno donne piangenti) e quella finale (il cadavere di Johnny, cui si aggiungono quelli degli altri due fratelli, sempre circondati da piante femminili): *The Funeral* si apre con l'apertura della bara di Johnny, che all'inizio del film non può ancora essere seppellito, e si chiude con la chiusura del feretro, quando finalmente lui, il suo passato e quello dei suoi fratelli può essere messo sotto terra. In mezzo a questi due estremi, la storia che ora andremo ad esaminare.

Narrazione

A un primo sguardo, la struttura narrativa del film riprende quella del poliziesco investigativo classico, dando grande importanza a quello che in *S/Z* Roland Barthes chiama il *codice ermeneutico* del testo. C'è un morto e, come ci informa Chez quando arriva a casa Tempio, è un morto ammazzato: “Era solo un ragazzo. Solo ventidue anni e l'hanno ucciso”. Ancora prima che venga stabilito l'Enigma fondamentale (chi l'ha ucciso?), Ray rimanda indietro i fiori inviati da un certo Gaspere, nominando così il principale sospettato. Da qui in poi, facendo coincidere la prospettiva cognitiva dello spettatore sull'omicidio con quella di Ray e accumulando una serie di elementi contro Gaspere, il film ci porta a pensare che il colpevole sia lui: Johnny aveva una relazione con sua moglie Bridgette e gli bruciava camion e negozi, e l'antipatia tra il giovane Tempio che stava dalla parte del sindacato e il boss che proteggeva gli industriali era forte (alla festa, poco prima di uccidere Ghoully nel vicolo, Gaspere avverte Johnny a chiare lettere: “Quelli come voi rischiano di fare una brutta fine”).

Rispettando il canovaccio del giallo, il colpevole non è però quello che sembra, e un doppio colpo di scena finale svela prima che l'assassino non è un gangster bensì un giovane meccanico che a malapena conosceva Johnny, e dopo che il movente del delitto, anziché lo stupro della sua ragazza come sembra da un primo momento, è in realtà enormemente più futile: Johnny l'aveva deriso e picchiato davanti agli amici. Vedremo poi come i deragliamenti dai canoni del genere – il meccanico compare all'improvviso soltanto nel finale, quindi né lo spettatore né Ray potevano indovinare che fosse lui il vero colpevole; la motivazione dell'omicidio, poi, è di gran lunga più labile di quelle che avrebbe avuto Gaspare (che pure non sapeva dell'adulterio) – conducono direttamente al vero tema di *The Funeral*.

Per adesso osserviamo che, pur in una corralità di soggetti, quello che segue attivamente questo codice è solo Ray, mentre Chez si disinteressa della faccenda vagando tutta la notte in macchina da solo e venendo informato dal fratello maggiore che l'assassino di Johnny è stato sistemato soltanto la mattina dopo. Possiamo dunque provare a costruire uno schema delle forze in gioco prendendo Ray come soggetto:



Nel 'codice d'onore' criminale che il padre dei Tempio ha provveduto a insegnargli fin da quando era poco più che un bambino (flashback 2a), *vendicare Johnny* per Ray non può che significare trovare e uccidere l'assassino di Johnny, reificando in tal modo tale legge. Ad aiutarlo nel compito ci sono Julius, Sali e i suoi altri affiliati: non solo uccidono Gaspare al posto suo (anche questo un omicidio commesso in nome del codice mafioso, per evitare ritorsioni future da parte sua per l'immotivato sequestro notturno e il fatto che Ray sapeva degli atti di Johnny contro Gaspare), ma uno di loro trova e imprigiona anche il vero assassino.

Chi si oppone in modo deciso a questo piano d'azione è Jean, la moglie di Ray: all'inizio dalla nottata, raggiungendolo in macchina dopo che lui ha appena ricordato gli 'insegnamenti' paterni, cerca di convincere il marito "a seppellire Johnny, che porti i suoi guai con sé", altrimenti "uccideranno te e Chez, possono prendersela con i bambini". Ray promette di farlo, ma la moglie ovviamente non gli crede. Più tardi, dopo che

Ray ha ordinato ai compari di andare a prelevare Gaspare, Jean gli ripete di nuovo che “del tizio che ha ucciso Johnny se ne deve fregare”: questa volta il marito le dice che non ha scelta, usando una giustificazione teologica (“Se questo mondo fa schifo è colpa sua [di Dio], io posso lavorare con quello che mi ha dato lui [ovvero, pur avendo il libero arbitrio, senza la grazia di Dio non può fare la cosa giusta) e Jean si arrende, chiedendogli se non si vergogna e minacciando di andarsene via con i bambini.

Prima di precisare meglio le conseguenze di questa opposizione di forze, vediamo come le azioni di Ray si inseriscono nella struttura sintagmatica complessiva del film, che in questo caso, non avendo qui una narrazione cronologicamente lineare come in *Ms. 45* e in *The Addiction*, si può ricostruire soltanto a posteriori:

- o) *Situazione iniziale*: i tre fratelli Tempio sono una famiglia mafiosa nella New York degli anni Trenta. Il più vecchio, Ray, dirige gli affari; Chez manda avanti un club e il più giovane, Johnny, è vicino al sindacato, che si oppone agli industriali protetti dalla polizia.
- p) *Elemento scatenante*: Johnny viene freddato a colpi di pistola all’uscita da un cinema e poco dopo muore.
- q) *Risposta al cambiamento*: Ray intende vendicare la morte di Johnny uccidendo il colpevole, e sospetta di Gaspare Spoglia. Contemporaneamente, la scomparsa del fratello mina il già fragile equilibrio psichico di Chez, che fra l’altro si sente in colpa per averlo picchiato (ultima parte del flashback 3a).
- r) *Mezzi*: con l’aiuto dei suoi compari, Ray fa sequestrare Gaspare nel cuore della notte.
- s) *Complicazioni*: Gaspare nega con forza di aver ucciso Johnny, benché tutte le circostanze siano contro di lui; Ray sembra credergli ma, ormai, dopo averlo offeso con il sequestro e il fatto che sapeva dell’adulterio e dei negozi bruciati da Johnny, non può più lasciarlo andare.
- t) *Risoluzione*: Ray fa uccidere Gaspare ed elimina anche il vero assassino di Johnny, un giovane meccanico. La spirale di sangue e di vendette incrociate, con l’omicidio del boss rivale, non sarebbe però destinata a chiudersi qui, se Chez non la spezzasse definitivamente sparando a Ray, ai suoi compari e infine togliendosi la vita.
- u) *Situazione finale*: i Tempio sono morti, e Johnny può essere finalmente sepolto in pace con i due fratelli maggiori.

Tutto il racconto è basato su una catena di violenza sempre più parossistica, alla quale nessun personaggio maschile può sfuggire per non tradire il codice di comportamento criminale in cui tale violenza trova giustificazione: il meccanico uccide Johnny perché quest'ultimo ha offeso il suo 'onore' picchiandolo davanti agli amici, Gaspare uccide Ghoully perché è stato irritato dalle sue parole "tu non mi fai paura", Ray uccide Gaspare perché teme delle ritorsioni per avergli mancato di rispetto, e così via. Paradossalmente, gli atti di brutalità del fratello psicopatico Chez, proprio perché slegati dai dettami di questa legge paranoica (pur vivendo egli stesso in tale contesto), appaiono come quelli che nascondono un motivo più solido: egli picchia il fratello Johnny non tanto perché questi l'ha pesantemente insultato, ma soprattutto per 'raddrizzarlo' dato che si mette nei guai frequentando Bridgette e il sindacato (fa esattamente quello che dice Gaspare a Ray durante il sequestro al club, cioè che Johnny "avrebbe avuto bisogno di una lezione"), violenta l'adolescente in cantina per punirla del fatto che si abbandoni in così tenera età alla prostituzione, compie il massacro finale per spezzare la catena di sangue che si portano dietro le vendette incrociate.

In questo senso la figura più tragica del film è quella di Ray, incapace di ribellarsi alla Legge del Padre che domina l'ambiente in cui vive, ma anche lucidamente consapevole delle drammatiche contraddizioni che si porta dietro. Al club, quando non riesce ad estorcere la confessione dell'omicidio di Johnny a Gaspare, gli rimprovera la stessa incoerenza che abita dentro di lui ("Tu non sei mai onesto, non sei mai degno di fiducia... è il difetto del carattere criminale"): poco prima, nella notte, Ray aveva promesso a Jean che avrebbe lasciato perdere i propositi di vendetta, e ora pronuncia queste parole proprio mentre è intento a infrangere questo impegno.

L'elemento più ridondante del film, che ci conduce al suo tema, è quello del libero arbitrio. In ognuna delle sequenze cruciali, i personaggi hanno la possibilità di scegliere se rifuggire o seguire questa Legge della violenza: il piccolo Ray potrebbe rifiutarsi di ubbidire al padre uccidendo il traditore, la ragazzina nella cantina potrebbe accettare i dieci dollari di Chez e andarsene, Ray potrebbe seguire l'esortazione di Jean e lasciare vivi Gaspare e il meccanico. La tragedia risiede ovviamente nel fatto che per tutti la possibilità di compiere tale scelta, di 'fare la cosa giusta', è così stretta e difficile da prendere da apparire *quasi* inesistente. Per il resto, è davvero mirabile come la sceneggiatura di St. John riesca a tradurre quello che a prima vista sembra un problema teologico molto astratto, il conflitto tra predestinazione (nell'etica calvinista, non tutti pos-

siedono la grazia di Dio e non tutti potranno quindi essere salvati) e libero arbitrio, nel contesto di situazioni molto concrete, quasi quotidiane nel mondo criminale della mafia.

È proprio in questo snodo che emerge la grandissima rilevanza del personaggio di Jean, le cui parole rivolte a Ray sono un continuo e pressante invito a sottrarsi a questo destino di (auto)distruzione cui lo condanna la Legge del Padre. L'unica figura maschile che condivide il suo ammonimento è quella del sacerdote ("L'unica possibilità di salvezza per questa famiglia [Tempio] è quella di abbandonare l'ateismo pratico che vive ogni giorno"), non a caso il solo uomo estraneo al codice criminale e l'unico che riesce a parlare a una donna da pari a pari (quando discute con Clara dei pinoli seduto in cucina), senza farla oggetto di soprusi, menzogne, angherie e sfruttamento come fanno gli altri personaggi maschili con quelli femminili.

Emerge dunque che il *discorso morale* del film, cristallizzato nell'amara constatazione di Jean con Helen, dopo che si è resa definitivamente conto che Ray non le darà ascolto, che "I Tempio sono criminali, perché non si sono mai tirati fuori dall'ignoranza e dalla ferocia del loro ambiente, e non c'è niente, assolutamente niente di romantico in questo", è affidato proprio alla figura della moglie di Ray. Cerchiamo ora di capire come Ferrara cerchi di allineare la posizione dello spettatore con quella di Jean.

Messa in fase

Il compito non è semplice, anche perché, ricordando le osservazioni di Laura Mulvey citate a proposito dell'analisi di *Ms. 45*, Jean tenta di bloccare l'azione del protagonista maschile e con esso la macchina narrativa di cui si fa carico (scovare l'assassino di Johnny), rischiando di suscitare ostilità nello spettatore che desidera conoscere la risposta all'Enigma posto all'inizio del testo, e quindi il successo del programma d'azione di Ray.

Il film ci riesce, come abbiamo detto, da un lato rispettando le premesse iniziali del genere e seguendo Ray nella risoluzione e nella sanzione dell'omicidio del fratello minore, ma dall'altro presentando come negativi, e perciò facendo collimare il giudizio dello spettatore con quello di Jean, tanto la violenza del mondo criminale, quanto le figure maschili che si muovono dentro i suoi schemi.

Così emerge la duplice funzione dei numerosi flashback: a un livello superficiale, in accordo con le regole del giallo classico, servono a indirizzare Ray e lo spettatore verso

un falso colpevole accumulando indizi contro di lui e ritardando la risoluzione dell'omicidio, ma, a un livello più profondo, svelano "l'ignoranza e la ferocia" dell'ambiente dei gangster, mostrandone lati sempre più abietti e grotteschi, anche con punte di amara ironia. Ad esempio, Gaspare uccide Ghoully per un banalissimo battibecco, ignorando che in realtà quest'ultimo andava a letto, come Johnny, con sua moglie Bridgette: è del tutto palese come, in questa logica criminale, la consistenza dei moventi delle azioni sia ininfluyente rispetto all'ottusa reificazione della violenza per la violenza. In tal modo, Ray uccide Gaspare per non dover pagare il giustificato sbaglio di averlo scambiato per l'assassino, il meccanico uccide Johnny in una sproporzionata vendetta per un pestaggio, Johnny (supponiamo) picchia il meccanico senza motivo, e così via. Ecco la demitizzazione del genere compiuta da Ferrara: trovare l'assassino non serve a ristabilire una giustizia incrinata dall'omicidio, dando una 'giusta' punizione al vero colpevole come nella tradizione del poliziesco, ma l'unica verità che viene a galla, nel finale, è che nella logica criminale non esiste nessuna giustizia da riparare, ma solo una spirale di sangue che si autoalimenta e riproduce all'infinito.

Concentriamoci ora sul nucleo della famiglia Tempio. Dall'esame della struttura temporale delle sequenze riportata in fondo a questa analisi, si desume con molta chiarezza che la demarcazione tra figure maschili (Ray, Chez, Johnny) e femminili (Jean, Clara, Helen) si gioca nel loro diverso rapporto con il passato. Innanzi tutto, soltanto agli uomini è concesso il potere di evocazione del flashback, presentato ora come un ricordo di Ray (2), di Chez (ultima parte del 3, 4, 5) o focalizzato su Johnny, come se 'ricordasse' da morto (1, prima parte del 3): il passaggio al terzo flashback avviene proprio da un primo piano del volto cadaverico di Johnny, così come gli altri dai volti di Ray e Chez. I due fratelli maggiori, inoltre, rispetto al minore hanno accesso a una temporalità più remota rispetto a quella dei giorni immediatamente antecedenti la veglia funebre, cioè al tempo dell'infanzia in cui la Legge del Padre viene inculcata nei due figli più grandi, e determina il loro agire in età adulta (Ray uccide Gaspare come il padre gli aveva intimato di fare da adolescente con il traditore, Chez si suicida emulando la medesima fine del padre).

Se dunque gli uomini sono schiacciati dal loro *passato*, le donne rinnegano questo orientamento stabilendo all'opposto una relazione con il *futuro*. Ciò risulta evidente non solo in Jean che invita Ray a "seppellire Johnny con i suoi guai", guardando avanti per il bene dei loro figli (cosa che avrebbe potuto evitare la morte di Gaspare e del meccanico), ma anche in Clara che suggerisce a Chez di andare a farsi curare in una clinica

in Belgio (cosa che avrebbe – forse – potuto evitare il massacro finale dei Tempio). La stessa Jean, quando si confida con Helen ricordando (non in flashback) che prima di sposare Ray era andata al college, non lo fa per indulgiare sul passato, ma per proiettarsi verso il futuro (del resto vediamo bene che non solo “aveva delle idee”, come dice, ma le ha tuttora), e dire alla ex-fidanzata ufficiale di Johnny che è stata fortunata a non diventare la moglie di un Tempio, cioè una futura vedova. Da parte sua, Helen è completamente assente dalle immagini sulla vita di Johnny, popolati invece da Bridgette e dalle prostitute del bordello, segno che al fianco del giovane il suo sarebbe veramente stato un destino già scritto.

Un interessante meccanismo usato da St. John e Ferrara nei flashback, per dissuadere lo spettatore dal covare un atteggiamento positivo nei confronti del passato e frustrare le sue aspettative in questo senso, è quello di far seguire a momenti di vitalismo, *euforici*, degli accadimenti mortiferi, *disforici*. Nella prima parte del terzo, all’energia dell’oratore applaudito alla riunione del sindacato segue la spietata gambizzazione degli autisti del camion; nella seconda parte del terzo, alla scena di Chez che canta con trasporto *Tonight will be the night* alla festa, si oppone subito dopo l’accoltellamento a sangue freddo nel vicolo di Ghouly; nel quarto, l’allegria dei tre fratelli nel bordello, mentre assistono a un filmino pornografico d’epoca, viene immediatamente dissipata dalla drammatica violenza di Chez all’adolescente in cantina. E, sempre in applicazione di questo espediente, non è un caso che il terribile massacro finale, nel presente, sia anticipato dal momento del passato più radioso di tutto il film, cioè i tre fratelli che scherzano insieme facendosi fotografare alla festa.

Possiamo a questo punto affermare che il rapporto che il film costruisce tra lo spettatore e il passato è quindi omologo a quello diegetico tra le donne dei Tempio, in primo luogo Jean, e quest’ultimo. Il legame con una tradizione immutabile è esattamente ciò che perpetua l’autistica logica di sopraffazione di cui si nutre il mondo criminale (nelle parole di Ray a Gaspare: “Noi siamo i soliti banditi da strada. Nessuno ci sta guardando. Possiamo agire secondo le nostre regole. Siamo liberi di fare quello che ci pare”), e in questo contesto il passato viene dipinto come qualcosa di assolutamente negativo, un cadavere che “andrebbe seppellito con i suoi guai” come quello di Johnny, dal momento che quando viene rievocato, anziché spingere a una scelta di cambiamento, non se ne trae alcun insegnamento, se non quello della riproposizione delle stesse aberrazioni. C’è una forte coerenza ideologica tra questa posizione e quella espressa in *The Addiction*, se pensiamo alla scena in cui Kathleen, riflettendo su Santayana mentre

osserva le fotografie dei crimini nazisti, si chiede “Che cosa potrà salvarci dalla nostra folle propensione a propagare il male in cerchi sempre più ampi?” – se, come sostiene appunto il filosofo spagnolo, l’uomo non impara nulla dalla storia.

Comunque sia, per compensare la negatività della loro posizione morale e creare per loro un sentimento di empatia con lo spettatore, che altrimenti potrebbe costruire il film come cattivo oggetto, i fratelli Tempio sono dotati di una forte carica di carisma, e suscitano quella simpatia involontaria tipica dei personaggi mafiosi ritratti sul grande schermo (però mai, allo stesso tempo, sanzionati così nettamente per la crudeltà delle loro azioni). E, anche qui, a prevenire la tentazione che dalla semplice empatia si passi a un’adesione morale ci pensa ancora Jean nella scena delle confidenze a Helen, vero punto cardinale del film, quando ammonisce la ragazza che, anche se i Tempio sembrano “dei personaggi”, in realtà sono appunto dei criminali, “nessuno di loro ha un pensiero d’amore per il fratello”, solo “Chez soffre, ma perché è pazzo”, sottintendendo che, se invece fosse ‘sano’ come Ray, avrebbe lo stesso gelido contegno e non verserebbe neanche un lacrima per Johnny.

Così funziona anche il lucido micro-discorso sul cinema rappresentato dal flashback in tre parti dell’omicidio di Johnny. Sul grande schermo i gangster possono sembrare affascinanti e assumere una statura quasi mitica (oltre e più che a quello di *The Petrified Forest*, la figura di Bogart richiama anche un altro personaggio direttamente ispirato a John Dillinger, cioè il Roy Earle protagonista di *High Sierra* di Raoul Walsh, 1941), ma *usciti dal cinema* il loro ambiente si presenta in tutta la sua squallida brutalità, che non ha veramente nulla di mitico o romantico: all’inizio di *The Funeral* i compari di Ray, discutendo sulla veranda, ci raccontano che Johnny, nella disperata corsa all’ospedale prima di entrare in coma e poi morire, piangeva come un bambino e temeva di essersi defecato nei pantaloni. E, come già ricordato, la sua stessa fine ricalca la vera morte di Dillinger, freddato all’uscita di un cinema in pieno giorno.

Fittizzazione

Abbiamo dunque stabilito che il giudizio dell’Enunciatore sui protagonisti maschili di *The Funeral* emerge con chiarezza nelle parole di Jean: i fratelli Tempio, come anche Gaspare e in generale le figure dei gangster, appaiono come “dei personaggi” con un certo magnetismo, ma nel profondo sono dei criminali e tale fascino non deve trasferirsi in forme di compiacimento, bensì di condanna, sul piano morale. Ancora, è sempre at-

traverso ciò che affermano Jean e Clara che viene marcata la differenza tra Chez e gli altri: gli eccessi di violenza di cui si macchia derivano dalla sua pazzia, che però d'altro canto gli permette di "soffrire" umanamente per il fratello deceduto e, forse, potrebbe anche essere guarita (al contrario della 'normale' follia degli altri mafiosi, nutrita da manie di grandezza e di persecuzione che si alimentano a vicenda).

Per il resto, il film si presenta come un testo integralmente fittizio, dove tutto si mobilita in funzione della narrazione: dall'accurata ricostruzione storica non solo del clima del periodo post-depressione, con gli scontri fra i cartelli sindacali e gli industriali protetti dalla polizia e il proliferare della criminalità organizzata sullo sfondo del più alto tasso di disoccupazione della storia americana, ma anche del risvolto godereccio della crisi, tra feste nei club e nei bordelli, alla recitazione sopra le righe di Chris Penn (richiesta dalla particolarità del suo personaggio e che rimarrà come la sua più memorabile interpretazione) fino alla colonna sonora d'epoca e, soprattutto, al rilievo dato a ogni singola scena nel far avanzare il racconto verso il suo tragico epilogo. Consideriamo, ad esempio, la falsa confessione del giovane meccanico a Ray, il quale in un primo momento sostiene che Johnny ha violentato la sua ragazza ("Emilia di Pietro"). Poco prima, in flashback, abbiamo visto Chez sodomizzare davvero un'adolescente: è chiaro che questa sequenza, oltre a riproporre una drammatica variante del tema del libero arbitrio e anticipare la brutale manifestazione della psicosi che esploderà nel finale, serve a farci credere che il meccanico stia dicendo la verità (forse la ragazzina violentata da Chez è proprio quella del meccanico, e lui ha solo scambiato fratello o, comunque, se uno dei Tempio ha commesso un atto del genere, è plausibile che possa averlo fatto anche il Johnny "anarchico e puttaniere", come lo dipinge Gaspare a Ray), aumentando così la nostra sorpresa e il nostro sconcerto per la rivelazione finale.

Anche il massiccio ricorso al flashback, come abbiamo già accennato, oltre a stabilire delle relazioni diegetiche fra le diverse temporalità e i personaggi, spinge lo spettatore a una visione attiva e partecipe della pellicola, dato che solo assimilando con attenzione le informazioni contenute in ogni sequenza retrospettiva e connettendole al presente, è possibile avere un quadro chiaro di ciò che accade (e potrebbe accadere) e costruire perciò su questa prima base cognitiva i successivi investimenti patemici e morali sui personaggi e gli eventi. Allo stesso modo, lo studiato accumulo di atti sempre più efferati (omicidi, gambizzazioni, pestaggi, stupri, sequestri...) crea una tensione il cui scioglimento è sempre più ritardato e atteso con crescente desiderio, mediante un procedimento ancora una volta comune al thriller.

L'operazione compiuta da *The Funeral*, per concludere, è insomma quella di portare lo spettatore su terreni familiari (il meccanismo del poliziesco investigativo, la costruzione della suspense nel thriller), per poi, una volta immerso nella narrazione, aprirgli un'inedita prospettiva femminile sul mafia-movie e condurlo, senza alcuna forzatura, a un riflessione morale su ciò cui ha assistito, facendo convivere in grande equilibrio impegno politico e riflessione universale sui grandi temi del libero arbitrio e della responsabilità umana e divina nei confronti del male: un'operazione, come abbiamo visto, che nel corpus dell'opera ferrariana non si limita certamente soltanto a questo film.

Struttura temporale delle sequenze

LA NOTTE DELLA VEGLIA FUNEBRE <i>Presente</i>	I GIORNI CHE PRECEDONO LA MORTE DI JOHNNY <i>Passato prossimo</i>	L'INFANZIA DEI FRATELLI TEMPIO <i>Passato remoto</i>
	Johnny Tempio guarda <i>The Petrified Forest</i> al cinema (1a).	
La bara di Johnny viene portata a casa di Ray Tempio , che rimanda indietro una corona di fiori mandata da Gaspore Spoglia .		
All'ora di cena Chez Tempio raggiunge la veglia con sua moglie Clara .		
Quando arriva il sacerdote, Ray si chiude in macchina e ricorda...		... quando, appena adolescente, il padre lo spronò a sparare a un traditore della famiglia, davanti ai due fratellini (2a).
Jean cerca di convincere il marito Ray a non vendicarsi, poi congeda il sacerdote.		
	Johnny va a una riunione del sindacato comunista, poi brucia un camion con l'aiuto dell'amico Ghouly e di un socio (3a).	
	Al club dei Tempio, Gaspore si accorda con Ray e Chez per la protezione di un industriale, anche se Johnny non è d'accordo (3a).	
	Johnny guarda Ghouly che fa sesso con Bridgette (la moglie di Gaspore) in una camera d'albergo (3a).	
	Durante una festa al club dei Tempio, scoppia un alterco tra Ghouly e Gaspore , che lo pugnala in un vicolo (3a).	
Chez gira in automobile da solo, passando davanti al cinema e ricordando...	Nel cuore della notte Johnny porta Bridgette a casa di Chez , che riempie il fratello di botte dopo uno scambio di insulti (3a).	
A casa, Clara è preoccupata per Chez , Jean parla con Helen (l'ex fidanzata di Johnny), Ray parla al cadavere di Johnny .		
	Johnny esce dal cinema in pieno giorno, mentre un'automobile si accosta al marciapiede (1b).	

Chez continua a ripassare in auto davanti al cinema, continuando a ricordare...	Johnny, Ray e Chez se la spassano in un bordello, guardando un filmino pornografico muto (4).	
	Chez si apparta in cantina con una adolescente e, dopo aver tentato di dissuaderla dal prostituirsi, la sodomizza (4).	
	Chez torna a casa dalla moglie Clara , che gli chiede di farsi curare in una clinica psichiatrica in Belgio, ma lui rifiuta (4).	
LA NOTTE DELLA VEGLIA FUNEBRE <i>Presente</i>	I GIORNI CHE PRECEDONO LA MORTE DI JOHNNY <i>Passato prossimo</i>	L'INFANZIA DEI FRATELLI TEMPIO <i>Passato remoto</i>
	Chez , immerso nella vasca da bagno, osserva un rasoio appoggiato sul bordo e ricorda (4)...	... quando, da piccolo, si trovava alla veglia funebre del padre , morto suicida (5).
A casa, Ray ordina ai suoi compari di far prelevare Gaspere e di portarlo al club, poi litiga con Jean .		
Jean , piangendo, si confida con Helen in cucina.		
Al club, Ray accusa Gaspere dell'omicidio di Johnny , col movente della tresca con la moglie e dei suoi negozi bruciati dal giovane, ma Gaspere , ignaro di tutto ciò, nega.		
Ray porta Gaspere davanti alla bara di Johnny e, credendogli, davanti a lui dice ai compari di riportarlo a casa vivo; uno di loro informa Ray che hanno preso il vero assassino; Ray ordina di far uccidere Gaspere nel prato di casa sua, per evitare una futura ritorsione.		
Al negozio dove è tenuto prigioniero, Ray interroga l'assassino, un giovane meccanico, sul movente: sostiene che Johnny ha violentato la sua ragazza. Ray dice ai compari di mettere il meccanico nella sua auto, legato.		
Chez torna a casa e si mette a letto con Clara		
Ray ferma l'auto in un posto isolato e fa confessare la verità al giovane: ha ucciso Johnny perché lo aveva picchiato e deriso davanti agli amici. Ray spara al meccanico.		
	Fuori dal cinema, il conducente dell'automobile chiama Johnny e lo fredda a colpi di pistola(1c).	
Tornato a casa, Ray depone nella tasca dal cadavere di Johnny un bossolo di pistola.		Dopo che ha sparato al traditore, il padre mette nella mano di Ray il bossolo della pistola (2b).
Mattina. Ray , mentre si fa la barba, dice a Chez che ha trovato l'assassino.		

Chez va al club e si versa un whisky, ricordando...	... quando, alla festa, si faceva fotografare con Ray e Johnny , i loro ultimi momenti felici insieme (3b).	
Chez seppellisce il cadavere del meccanico nel luogo dove è stato ucciso.		
Chez torna a casa, entra in cucina, spara a due compari, al cadavere di Johnny , a Ray (che muore) e infine si uccide, tra la disperazione di Clara e Jean .		

5.

Figure femminili e lettura secondo l'autenticità in *Snake Eyes*, *The Blackout* e *Mary*

Nelle conclusioni del suo libro, Roger Odin sostiene che il modo di lettura finzionalizzante, pur avendo ancora un discreto peso nelle produzioni che circolano nella nostra società, negli ultimi anni è sempre più minacciato dalla proliferazione di testi audiovisivi che richiedono allo spettatore approcci di lettura differenti, rispetto ai processi mobilitati dal film di finzione: la *lettura energetica* e la *lettura in termini di autenticità*.

Lo studioso francese sintetizza efficacemente così il divario fondamentale che separa il modo di lettura finzionalizzante da questi ultimi due:

Mentre lo spazio della 'comunicazione finzionale' funziona su una *relazione ternaria* che mette in opera un *sapere condiviso* e un *contratto* tra gli attanti dello spazio pubblico (un terzo simbolico) – nella mia analisi del modo finzionalizzante ho tentato di descrivere in termini di processo e di operazioni da realizzare proprio le coordinate di questo contratto –, le nuove produzioni, invece, cercano di promuovere una *relazione duale*: esse funzionano in base al *contatto diretto* tra le immagini, i suoni e lo spettatore per il modo energetico, tra gli attori della comunicazione per il modo autentico, e sull'iscrizione degli individui nello stesso *bagno affettivo*: la comunicazione fa posto alla *fusione*²⁴¹.

Sebbene le produzioni interessate da questi modi di lettura siano in gran parte televisive – rispettivamente i videoclip per quella energetica e i reality-show per quella in termini di autenticità – anche il cinema contemporaneo, secondo Odin, ne viene intaccato. Nel primo caso l'autore cita film postmoderni come *Star Wars* di George Lucas (1977), *Natural Born Killers* di Oliver Stone (1994), *Nikita* di Luc Besson (1990), *The Terminator* (1985), *Aliens* (1986) e *Terminator 2* (1991) di James Cameron; nel secondo, fra gli altri, i film semi-autobiografici di Nanni Moretti *Caro Diario* (1996) e *Aprile*

²⁴¹ R. Odin, *De la fiction*, op. cit., pag. 253 ed. it., trad. di A. Masecchia.

(1998) e quelli del movimento Dogma 95 fondato dai registi Lars von Trier e Thomas Vinterberg (nell'ambito del quale hanno diretto, rispettivamente, *The Idiots* e *Festen*, entrambi del 1998).

Ma, e qui arriviamo al punto che ci interessa, parlando di lettura in termini di autenticità Odin nomina anche *The Blackout* di Abel Ferrara:

In *Blackout* (Abel Ferrara, 1997), Matty, un attore di cinema, si confessa dinanzi allo schermo, raccontando la sua dipendenza dalla droga e i suoi problemi personali; il trattamento mette in moto le figure dell'autenticità: macchina da presa a mano, sguardi alla macchina da presa e allocuzioni frequenti, immagine a grana spessa... «Noi registriamo proprio la nostra vita» dice il produttore dei film di Matty che, videocamera alla mano, lo braccia mentre va in giro in auto, raccontando i suoi problemi personali²⁴².

Ora, l'autore precisa che la lettura secondo l'autenticità interessa quelle produzioni che “sono a metà strada tra la finzione e il documentario. Dalla lettura documentarizzante ereditano l'istruzione di costruire l'enunciatore come reale; della finzionalizzazione conservano l'impossibilità nella quale mi trovo di interrogare l'enunciatore in termini di verità²⁴³”. L'idea, quindi, è che non è possibile – o meglio è arduo – accostarsi al film come se fosse integralmente un'opera di finzione, ma nemmeno, a maggior ragione, come se fosse un documentario: semplificando, non sono in grado di capire dove finisce la finzione e dove comincia la realtà e viceversa.

Abbiamo visto come questa suggestione, in rapporto al cinema di Ferrara, non solo sia emersa molto spesso negli interventi della critica, ma costituisca anche parte integrante della sua poetica autoriale, quella di cogliere appunto l'*autenticità* della vita sul set e della recitazione degli attori oltre la barriera (allo stesso tempo protezione e ostacolo) della sceneggiatura, della storia da raccontare, delle regole di genere e di costruzione del film di finzione, costantemente forzate e messe in pericolo senza però mai essere del tutto abbandonate.

In relazione al tema di questo lavoro, proveremo dunque a capire se, come e quando si attiva il modo di lettura secondo l'autenticità non solo in *The Blackout* ma anche negli altri due lungometraggi di Ferrara che parlano direttamente del lavoro sul set e della commistione tra vita e film-making, tra attore e personaggi (mi riferisco, come anticipato, a *Snake Eyes* e al recente *Mary*), concentrandoci sulle figure femminili cui danno

²⁴² *Ibidem*, pp. 249-250.

²⁴³ *Ibidem*, pag. 248.

vita Madonna in *Snake Eyes*, Beatrice Dalle in *The Blackout* e Juliette Binoche in *Mary*.

Una doverosa premessa: con un po' di fatica, su ognuno di questi tre film sarebbe comunque possibile attivare il modo di lettura finzionalizzante (del resto, come tutti i lungometraggi di Ferrara, sono e rimangono per la maggior parte film di finzione pensati per una diffusione commerciale in sala) e condurre quindi un'analisi del tipo che abbiamo già affrontato. Ci occuperemo perciò di rintracciare gli *sfasamenti* che, bloccando in vari punti i processi della lettura finzionalizzante – in particolare, in accordo con la formulazione di Odin, quello riguardante lo statuto dell'enunciatore – orientano più o meno temporaneamente lo spettatore verso quella in termini di autenticità.

Snake Eyes

Il prologo ci porta dentro un mondo finzionale (Eddie è a tavola con sua moglie e con suo figlio, che poi saluta prima di andarsene), ma già la colonna sonora che accompagna i successivi titoli di testa bianchi su sfondo nero crea un piccolo disorientamento: sentiamo la voce di Eddie/Keitel che chiede a un certo Romolo di “cantare una canzone per l'inizio del film”, e quest'ultimo inizia ad intonare *Blue moon* senza accompagnamento musicale, e dopo un po' la voce dell'attore prende a cantare insieme alla sua. Invece della familiare canzone musicata, arrangiata e registrata (che sentiamo durante i titoli di coda), ne udiamo dunque una versione vocale improvvisata, che da un lato pone l'accento più sulla spontaneità dell'interpretazione che sulla canzone in sé (Keitel comincia a canticchiare con quello che sembra un moto naturale, non prestabilito), dall'altro è diegeticamente ambigua (ovviamente “l'inizio del film”, per il regista Eddie, dovrebbe essere quello del “suo” film-nel-film *Mother of Mirrors*, non quello di *Snake Eyes*).

Il film continua mostrandoci Eddie in primo piano che parla del film che intende girare, durante le prove (“L. A. Rehearsals”, dice la scritta che compare in sovrimpressione) con gli attori che però rimangono sempre fuori campo, e poi mentre si muove all'interno del set-appartamento. Queste sequenze ci forniscono le informazioni base sul suo personaggio (è un regista che sta per girare un film sulla crisi di un rapporto di coppia), ma non solo: nel primo caso la camera è fissa e Keitel parla guardando un punto a sinistra dello schermo, come se si rivolgesse a un intervistatore che gli ha chiesto del suo lavoro, mentre nel secondo viene seguito dalla camera a mano nella confusione del set.

Si mobilitano cioè delle figure tipiche del documentario, e in effetti per buona parte *Snake Eyes* è uno pseudo-documentario sulla realizzazione di *Mother of Mirrors*, o meglio un debordante backstage che oltre al making del film ritrae anche la vita privata di chi lo realizza.

Madonna compare per la prima volta sullo schermo in una scena di *Mother of Mirrors*, nei panni della moglie 'redenta'. Nelle sequenze successive assistiamo a un graduale movimento di 'uscita dal personaggio': la vediamo durante le prove che parla del ruolo che deve interpretare (posizione intermedia tra quest'ultimo e la sua vita fuori dal set), e poi mentre cena in un ristorante con Eddie e i produttori (qui diventa semplicemente Sarah Jennings, l'attrice televisiva che è stata ingaggiata per *Mother of Mirrors*). Nella scena successiva, in cui Sarah si trova a letto con Frank, la tentazione di prolungare questo movimento rompendo la cornice finzionale, fino a far uscire Madonna anche dal personaggio di *Snake Eyes*, oltre che da quello di *Mother of Mirrors*, è forte: Frank, al telefono con Eddie mentre Sarah è lì accanto a lui, gli dice testualmente "La troia non sa recitare"; finita la telefonata i due hanno un breve alterco sulla validità del metodo Stanislavskij e infine Sarah lo lascia con l'affermazione "Tu non hai scopato me, hai scopato la ragazza del copione".

Queste oscillazioni continuano quando, all'inizio di una scena di *Mother of Mirrors* in cui la moglie deve piangere davanti a uno specchio, compare il ciak di *Snake Eyes*: a parte la programmatica *mise en abyme* per cui ogni sequenza del primo fa parte e 'riflette' anche il secondo, in effetti quella a cui assistiamo sembra davvero una scena preparatoria, non da copione, di *Snake Eyes*: "Non mi sto mica facendo fare delle foto di moda", sbotta Madonna mentre cerca di concentrarsi, dopo che Eddie/Keitel le ha detto di partire quando vuole (a recitare il film-nel-film ma anche, evidentemente, il film).

Più tardi, sempre all'interno di una scena di *Mother of Mirrors*, il marito fa partire una videocassetta per mostrare alla moglie che cosa faceva prima di convertirsi al cristianesimo: piuttosto perversamente, questo video che è la più interna delle scatole cinesi dei molteplici livelli di finzione (qui Madonna interpreta Sarah Jennings che interpreta la moglie di *Mother of Mirrors* che interpreta la sua vita passata), se nel contenuto si giustifica narrativamente perché testimonia la dissolutezza del passato della moglie, nella forma, montato come un rozzo videoclip 'familiare' con sotto una canzone heavy-metal, ricorda neanche troppo da lontano certi videoclip della vera Madonna (specie quelli tratti dal suo più recente album dell'epoca, *Erotica*), come se Ferrara volesse suggerire che più si scava dentro la finzione, più si arriva a trovare la realtà.

La sequenza dove si verificano gli sfasamenti più destabilizzanti è però quella di Eddie che gira la scena di *Mother of Mirrors* in cui Frank deve violentare Sarah sul pavimento del salotto. Una scena quasi identica, interpretata da Madonna e Willem Dafoe, la si ritrova in *Body of Evidence* (1993) di Uli Edel: rispetto a quest'ultima qui ci sono addirittura due livelli di apparente protezione finzializzante (si finge di fare sesso non solo nel film ma anche nel film-nel-film), ma a dispetto di ciò vengono infranti entrambi, e gli esiti sono dunque totalmente differenti.

A figura intera, vediamo Frank che sodomizza Sarah sul pavimento, che piange e si lamenta. A rassicurarci che si tratti di finzione, udiamo la voce fuori campo di Eddie che dà indicazioni di regia a Sarah (le chiede di alzare la testa), e per qualche istante lo stesso Eddie accanto al suo direttore della fotografia (interpretato da Victor Argo) che osserva soddisfatto l'interpretazione degli attori. Mentre la violenza si consuma in modo sempre più spasmodico, la mdp si sposta sui volti della troupe di Eddie e infine su quest'ultimo. A questo punto interviene lo sfasamento: Eddie/Keitel guarda fuori campo alla sua sinistra e, a gesti, lo vediamo chiedere a *qualcuno* se è il momento di fermare la scena. A livello diegetico è una rottura fortissima, dato che nel mondo del film, essendo il regista, la decisione di interrompere spetta soltanto a lui (poco prima, quando Frank aveva interrotto una scena, Eddie l'aveva esplicitato sbottando: "Solo io decido quando bisogna dare lo stop"). Per spiegarci che cos'è accaduto, siamo costretti a inscrivere lo stesso Ferrara nello spazio del film: Keitel ha notato che la scena si è spinta troppo oltre, e ha chiesto al *vero* regista del film se non era il caso di interromperla.

Rintracciamo in questo passaggio esattamente la *lettura secondo l'autenticità* di cui parla Odin, dato che non possiamo sapere quanto di tutto ciò sia stato calcolato nella finzione scenica, o sia effettivamente sfuggito dalle sue maglie: in ogni caso la finzione qui si rompe bruscamente, lasciando però lo spettatore nell'incertezza sulla veridicità di quanto ha visto (può soltanto prendere atto, appunto, che si è aperta questa smagliatura). Ciò che segue, il litigio tra Frank e Sarah perché quest'ultimo anziché mimare la scena l'ha presa sul serio, riporta il film dentro i binari del conflitto fittizio tra la coppia di attori, ma un altro piccolo sfasamento si verifica alla fine della sequenza. Sarah/Madonna, mentre Eddie e Frank sono usciti, è seduta su una poltrona e comincia a piangere; prima dello stacco di inquadratura, in modo vistoso, un microfono entra in campo dall'alto: in modo *troppo* vistoso e prolungato perché si tratti di una svista (un *blooper*, come si dice in gergo), e di nuovo ingiustificabile rimanendo all'interno del tessuto finzializzante (qui la mdp è ferma, Sarah non sta recitando in *Mother of Mir-*

rors, non ci dovrebbe essere nessuno a riprenderla e tanto meno a registrare i suoni che produce).

Prima di uscire di scena e di riapparire soltanto alla fine del film (in cui il marito uccide con un colpo di pistola la moglie in *Mother of Mirrors*, o forse è Frank che uccide Sarah in *Snake Eyes*), vediamo di nuovo Sarah che, a una piccola festa tra amici in cui è presente anche Frank, pone a sé e agli altri alcuni dei quesiti sulla recitazione che si rincorrono lungo tutta la pellicola:

Come fai a recitare una scena se non la senti? Qual è la differenza tra recitare e sentire davvero? Come fai a sentire una cosa se non la fai? Non puoi fare bene l'ubriaco se non bevi, no? Ti devi innamorare di qualcuno per recitare l'amore?

Anche qui, è impossibile definire la misura in cui questi dubbi siano espressione dell'attrice Sarah o dell'attrice Madonna: come vedremo anche in *The Blackout* e *Mary*, le vite private delle interpreti di questi tre film non invadono mai esplicitamente lo schermo, però in qualche misura e con modalità diverse *nel film* raccontano tutte la loro esperienza *autentica* di stare girando la pellicola, di essere attrici *qui e ora*, lasciando trapelare allo spettatore che cosa significhi questo per loro.

Per terminare con *Snake Eyes*, registriamo ancora un paio di interessanti sfasamenti che riguardano la figura di Eddie. Nel primo, quando è sull'aereo che lo riporta a New York per il funerale del padre della moglie (interpretata dalla *vera* moglie di Abel Ferrara in quel periodo: nello spettatore informato di ciò si produce evidentemente una crepa nella finzione in termini di interrogativi sulla sua identità personale posti all'enunciatore reale, se comincia a chiedersi perché il regista abbia scelto proprio lei, se la crisi tra lei e Eddie nel film ne rispecchia una reale tra lei e Ferrara nella vita, eccetera), Eddie guarda su un monitor portatile se stesso che litiga con Sarah chiedendole di gettare via il copione e di darle qualcosa di suo: non sta quindi guardando il girato quotidiano di *Mother of Mirrors*, ma quello di *Snake Eyes*, come se avesse iniziato a dirigere effettivamente entrambi i film.

Nel secondo, ancora più rilevante, Eddie è tornato a Los Angeles e nella camera d'albergo vede se stesso, in video, che parla della propria esperienza nei Marines, vissuta come "un fatto spirituale". Che cosa sta guardando, ora? Eddie/Keitel guarda evidentemente Harvey Keitel che parla di se stesso a Ferrara, durante le prove per *Snake Eyes*. In questo caso, di nuovo, se lo spettatore fosse informato che Keitel è realmente stato nei Marines, a questa confessione oltre che una valenza di *autenticità* potrebbe as-

segnarne addirittura una di *verità*, spostandosi per un attimo nella *lettura documentarizzante* della vita vissuta dell'attore.

The Blackout

Come ha notato lo stesso Odin, in *The Blackout* gli sfasamenti si concentrano in gran parte sulla figura di Matty, che ha lo stesso nome ed è un attore hollywoodiano come Matthew Modine. All'inizio della pellicola Matty ha appena terminato di girare un film a Los Angeles e raggiunge la fidanzata Annie e gli amici a Miami: su una rivista che stanno sfogliando appare in una foto accanto a Bruce Willis, Demi Moore e Geena Davis. Lo spunto di partenza dell'identità reale dell'attore trasposta nel personaggio del racconto finzionale coinvolge anche Annie, che si presenta come un'attrice-modella di origine francese, che parla inglese con un forte accento della lingua madre. Così, a sua volta, anche Mickey è un cineasta indipendente come Dennis Hopper, e la sua ossessione per lo sperimentalismo e la ricerca di forme di rottura con la tradizione, in primo luogo usando il video anziché la pellicola, ricordano da vicino in molti punti il regista di *Easy Rider*.

Proprio il video, in *The Blackout*, ha uno statuto molto ambiguo. Da una parte è vero, come afferma Odin, che viene usato, con un trattamento che riprende le "figure dell'autenticità: macchina da presa a mano, sguardi alla macchina da presa e allocuzioni frequenti, immagine a grana spessa..." prima da Mickey e poi dallo psicanalista (interpretato dal vero psichiatra-sceneggiatore Christ Zois) per riprendere le 'pseudo-confessioni' di Matty, nelle quali comunque sono molto forti gli elementi fittizi che fanno avanzare la storia – Matty parla come personaggio del suo amore per Annie, della sua indifferenza a Susan, dei suoi incubi legati all'omicidio che ha rimosso, ecc... – ma dall'altra, appunto, all'occhio della videocamera di Mickey è affidata la registrazione (e la ri-visione) della sequenza più inequivocabilmente finzionale di *The Blackout*, cioè quella in cui Matty strangola la cameriera, scambiandola per Annie.

In tal senso, Mickey si riferisce spesso al video come a uno strumento per fare del cinema-verità: "questa è realtà, realtà, realtà" dice guardando su due monitor paralleli il film francese di *Nanà* e i 'giornalieri' del suo remake nel quale, senza copione e dapprima scacciando l'operatore di Mickey che lo riprendeva, Matty recita 'spontaneamente' facendosi ritrarre mentre bacia Annie. Però, come e più della pellicola, può anche essere facilmente oggetto di manipolazione, in primo luogo suscitando le reazioni che si de-

siderano ottenere da chi sta davanti alla videocamera: così lo psicanalista fa le domande ‘giuste’ a Matty, quelle previste dal copione, per spingerlo a (desiderare di) tornare a Miami per concludere il racconto. Nello stesso locale di spogliarelli di Mickey, il set “aperto 24 ore su 24” del suo remake hard di *Nanà (Nanà Miami)*, tutto viene in apparenza ripreso così come accade in modo non predeterminato, ma alla base c’è una rigida organizzazione (il sistema delle varie carte che danno accesso a diverse zone) che incanala la ‘vita vera’ in vista della realizzazione tutt’altro che spontanea di un prodotto ben preciso, un film pornografico appunto (ed è proprio in quest’ultimo che gli atti sessuali non simulati, come quelli delle due ragazze che osservano Mickey e Matty nel loro appartamento, vengono convogliati, seppur con un filo molto esile, in una struttura fittizia ben determinata, in questo caso quella del film in costume tratto da un romanzo ottocentesco).

Gli sfasamenti che riguardano Matty, più che dall’alternanza tra video e pellicola, derivano in gran parte dalle sue continue riflessioni sulla recitazione, come quelle di Madonna in *Snake Eyes* difficilmente riconducibili solo alla persona o solo al personaggio dell’attore: “Non sto recitando... e poi che cosa significa recitare... non sono più capace di distinguere tra la vita e la recita... tutto ha iniziato a confondersi” ricorda di aver detto a Annie 2 mentre vaga per le strade di Miami sul sedile posteriore dell’auto di Mickey; più avanti, alla riunione degli alcolisti anonimi a New York, confessa davanti ai presenti: “La cosa meravigliosa nel fare l’attore è che ti danno un copione e tu sai cos’è che dovresti dire... ci sono un sacco di occasioni per fare uso di sostanze proibite sui set cinematografici”. In queste occasioni, è impossibile dire quanto queste battute rispecchino la reale esperienza di attore di Matthew Modine e quanto quella, da copione, del personaggio che interpreta.

Passiamo ora ad esaminare la figura di Annie, che rispetto a quella di Sarah in *Snake Eyes* è molto più ancorata alla sua funzione narrativa e meno coinvolta nel gioco di specchi del film-nel-film. Sebbene Mickey sostenga che lei è la star del suo film, viene ripresa soltanto quando va a trovare quest’ultimo insieme a Matty, quasi per caso, e non vediamo nessuna altra scena di *Nanà Miami* in cui lei sia presente (del resto, quando Matty informa Mickey della sua scomparsa, quest’ultimo non sa dov’è né si dà eccessiva preoccupazione per questo). Come personaggio, all’inizio di *The Blackout* deve informare Matty che ha praticato un aborto, sollecitata da lui stesso tempo prima per telefono, e titubante a dargli la notizia perché egli sembra averlo dimenticato (le chiede infatti di sposarsi e di avere il figlio insieme), di modo che da questa rivelazione possa

scaturire il futuro intreccio del racconto: la disperazione di Matty per l'abbandono, l'omicidio della cameriera scambiata per lei, la fuga-ritiro a New York, la scoperta di ciò che ha commesso, il suicidio finale. Anche quando ricompare in una delle ultime sequenze del film, richiamata a Miami da Mickey su preghiera di Matty che vuole rivederla per accertarsi che sia viva, il suo ruolo è sempre fortemente legato alla risoluzione della storia finzionale: informare noi e il protagonista che non è lei ad essere stata uccisa, e negare a Matty un'ultima, impossibile opportunità di perdono e riconciliazione (che rischierebbe di evitargli di mettersi di fronte alla responsabilità dell'assassinio).

Nel caso di Annie, quindi, l'unico vero sfasamento si verifica nella sequenza in cui, tornati nella camera d'albergo al mattino, confessa a Matty di aver abortito. Questa scena comincia con delle battute da copione, Matty che racconta una storiella su Mickey e Annie che lo interrompe con la frase rivelatrice ("Volevi sposarmi perché *aspettavo* un bambino?"), ma prosegue poi con quello che appare come un *eccesso di realismo* nella recitazione di entrambi: nella furia del litigio, Beatrice Dalle si abbandona ad alcune imprecazioni in francese contro Matthew Modine (che sembra veramente sconvolto e fuori controllo, un po' come Harvey Keitel in *Bad Lieutenant*), prima di tornare sui binari della sceneggiatura accendendo il registratore incisa la telefonata di Matty e poi lasciando l'appartamento. Come abbiamo detto l'origine francese e dunque le uscite in questa lingua sono previste anche dal personaggio, ma l'interpretazione sopra le righe si stacca nettamente da quella delle altre sequenze in cui compare, tradendo in qualche modo la frustrazione per le interminabili prove e improvvisazioni durate tre giorni di seguito che ha richiesto girare questa scena (ci informa di ciò la stessa attrice nell'intervista rilasciata ai *Cahiers du Cinéma* 513 del 1997).

È, in qualche misura, un tipo di sfasamento esattamente opposto e speculare a quello che potrebbe suggerire l'interpretazione di Claudia Schiffer nei panni di Susan: al contrario di Beatrice Dalle che recita con troppa foga e partecipazione il litigio con Matty, la modella tedesca nei suoi brevi dialoghi con Modine appare disorientata e stentorea, dando l'impressione di ripetere a fatica battute imparare a memoria. In questo caso lo scollamento dalla finzione è evidente perché una tale recitazione sbiadita non è richiesta dal suo personaggio in quel momento della narrazione, come invece lo sono gli eccessi della Dalle, di Modine e di Hopper in alcune parti del film: si potrebbe perciò parlare di sfasamento per *difetto di realismo*.

Mary

L'ultimo film di Ferrara è probabilmente quello dove, più che in ogni altro, la *finzione* e l'*autenticità* di ciò che viene mostrato sullo schermo sono legati in maniera quasi inscindibile, con oscillazioni continue da una consegna di lettura all'altra. Dopo i consueti titoli di testa bianchi su sfondo nero, entriamo nel mondo finzionale di *This is my blood*, il film-nel-film dove attori in costume interpretano la storia di Maria Maddalena narrata nei Vangeli apocrifi: in questa prima scena Maria entra nel Sepolcro e, anziché trovare il cadavere di Gesù, vede un angelo che le indica il Cristo apparso fuori dalla grotta, il quale le chiede di annunciare la sua risurrezione agli altri apostoli. Rispetto alle altre sequenze di *This is my blood* che vedremo nel corso di *Mary*, un particolare interessante di questa iniziale è la fotografia imperfetta, con ostentati riflessi di luce sulla lente della mdp (nelle altre la fotografia è omogenea e invisibile), e l'estrema frammentazione dei corpi e dello spazio (nei dialoghi successivi tra Maria e gli apostoli, sebbene venga quasi sempre usata la cinepresa a mano, i personaggi e gli ambienti sono inquadrati in modo più stabile e chiaro): l'assenza di un trattamento cinematografico 'trasparente', in questo primo spezzone, non serve solo a svelare che si tratta di un film di finzione (cosa già chiara dai costumi, dall'angelo con le ali e dalla figura di Gesù), ma anche a preparare lo spettatore all'imminente uscita da questo universo diegetico.

Come l'apparizione di Madonna in *Snake Eyes*, infatti, anche quella di Juliette Binoche in *Mary* segue inizialmente un percorso di 'uscita dal personaggio'. Dopo averla vista nei panni di Maria Maddalena, assistiamo al suo risveglio nel cuore della notte e all'invocazione del nome di Gesù, brevissima scena che potremmo interpretare come diaframma fra il suo ruolo nel film-nel-film e quello nel film (sogna di essere Maria Maddalena e si risveglia come Marie Palesi). La mattina, infine, è diventata semplicemente l'attrice di *This is my blood*, mentre si aggira con un vestito bianco e gli anfibii sul set in via di smobilitazione, brulicante di operai che portano via gli oggetti di scena.

Anche qui, come in *Snake Eyes*, possiamo avere a questo punto la tentazione di prolungare ancora questo movimento. Il regista del film Tony Childress arriva sul set e chiede all'attrice di tornare a New York con lui, dato che le riprese sono finite e bisogna iniziare il montaggio, però Marie rifiuta e gli dice che andrà a Gerusalemme. Da questo momento in poi, a parte il suo ruolo nella cornice finzionale degli estratti di *This is my blood*, è come se Juliette Binoche 'uscisse' anche da *Mary*, relegandosi ai margini del racconto finzionale stesso del film – focalizzato sulla crisi del giornalista Ted Youn-

ger con sua moglie a New York e sulla sua scoperta della fede in seguito al parto difficile di quest'ultima. Fino alla fine della pellicola, interpretando un'attrice che ha smesso di recitare, la seguiremo in brevi inserti mentre vaga per le vie di Gerusalemme, silenziosa e dimessa, osserva i monumenti, prega in una chiesa, partecipa a una cena con una famiglia ebrea che viene interrotta da un attentato (fittizio, anche se in precedenza sul portatile di Ted Younger avevamo visto delle reali scene di violenza in Palestina), il quale però non interrompe il suo pellegrinaggio nella Città Santa.

Pellegrinaggio che non ha uno scopo narrativo: quando Marie interviene telefonicamente nello show televisivo di Ted, confessando che dopo aver recitato in *This is my blood* non poteva più fare l'attrice, e Tony le chiede sarcastico "E ora che fai, curi i lebbrosi?", il significato di questa battuta è palese. Il personaggio di Marie non sta facendo niente del genere, non innesca nessun tipo di racconto, è immobilizzato nella propria scoperta interiore della spiritualità, al contrario di quello di Ted che alla conversione fa seguire parole e atti. A parte le telefonate a quest'ultimo in cui lo invita a pregare Dio per la sorte di sua moglie e del suo bambino (ricordando comunque che Ted è stato toccato dalla fede – attraverso una vera e propria lettura secondo l'autenticità, appunto – dopo averla vista in *This is my blood*, non nella sua quotidianità), Marie è una figura femminile che addirittura rischia di bloccare il flusso dell'azione principale, e l'atteggiamento sprezzante di Tony assume anche la funzione di esorcizzare questo pericolo, svilendo il significato del suo percorso (di abbandono del regista – e del film – come attrice per farsi guidare da Dio come persona, potremmo dire).

Il contrasto fra Tony Childress e Marie Palesi è marcato ad ogni livello: il regista di *This is my blood* è sfrontato e pretenzioso, quasi agli antipodi rispetto al personaggio di Gesù che interpreta nel suo film, così come Matthew Modine è distante da Tony, mentre Marie al contrario si sente così vicina al suo ruolo di Maria Maddalena da confondersi con lei anche nella vita reale, e la stessa Juliette Binoche è un'attrice francese come quella del suo personaggio. Questa spirale è ovviamente funzionale all'esperienza religiosa femminile di Marie/Mary che sta al centro della pellicola, e non contagia solo il primo livello finzionale della vicenda di Ted (che tramite la figura della Maddalena, mediata dall'interpretazione di Marie e dalle sue parole per telefono, si avvicina a quella di Gesù e quindi alla fede), ma nel finale anche quello più interno di *This is my blood*, nell'ultima sequenza del quale vediamo gli apostoli maschi rimpiazzati da discepoli, suggerendo un'uscita anche dal regime diegetico dei Vangeli apocrifi dove quest'ultima prende il posto di Pietro, ma gli apostoli rimangono al loro posto.

Gli sfasamenti più evidenti riguardano poi il talk show di Ted Younger, personaggio fittizio che però invita ospiti che sono veri esperti di religione, costringendoci a passare in modo netto a una lettura documentarizzante di ciò che affermano: nel caso della storica Elaine Pagels vediamo anche delle fotografie d'epoca dei ritrovamenti dei Vangeli apocrifi in Egitto. In queste interviste sono immediatamente enunciatori reali che lo spettatore interroga in termini di verità, dato che non sono attori che seguono la sceneggiatura ma studiosi che esprimono le loro reali posizioni sui temi richiesti.

Più complesso è il caso della valore di *autenticità* che lo spettatore potrebbe assegnare alle affermazioni di Juliette Binoche/Marie (“L’unica cosa che vorrei dire è che il mio desiderio è che tutte le persone del mondo raggiungessero la pace nel proprio animo”) o alle preghiere di Forest Whitaker/Ted: già inseriti in un telaio finzionale ambiguo – l’una interpreta un’attrice fittizia che ha una ‘vera’ crisi mistica, l’altro un giornalista anch’esso fittizio ma che conduce un ‘vero’ documentario su Gesù e la Maddalena – è difficile stabilire quanta convinzione *reale* ci sia nelle loro interpretazioni, specie in quella di Whitaker che nelle scene davanti al crocifisso fa trasparire una disperazione palpabile. Parafrasando le parole di Sarah/ Madonna in *Snake Eyes*, è possibile recitare bene una preghiera senza sentire veramente la fede? In ogni caso, è chiaro che il solo dubbio basta a distogliere l’attenzione della finzionalità del racconto cinematografico.

A livello di ambienti, infine, c’è una ricercata indeterminatezza tra set e situazioni ‘artificiali’, come le contestazioni fuori dalla prima di *This is my blood*, tra l’altro mostrate per lo più in video – attraverso le telecamere della produttrice dello show di Ted che è lì per intervistarli – di modo che ci si dimentichi che sono fittizie, e riprese in esterni ‘naturali’, come quando Marie parla al cellulare mentre gira per le vie di Gerusalemme, ripresa in piano sequenza con le persone che guardano incuriosite in macchina, o tramite sue soggettive, come fosse una turista che avanza con una videocamera in mano. Il passaggio più destabilizzante è forse quello nel sepolcro (che sembra vero, anche se poi vediamo gli operai portarne via la porta di polistirolo) quando, evidentemente subito dopo che è stata girata la scena di *This is my blood* dell’annunciazione, vediamo Marie vestita da Maddalena abbracciare soddisfatta Tony/Gesù mentre viene applaudita dalla troupe: a lato dello schermo, in un breve flash, compare lo stesso Ferrara, segno che anziché a un fuori scena del film-nel-film, stiamo assistendo direttamente a uno di *Mary*.

Conclusioni

Nella prima parte di questo lavoro, attraverso le schede critiche dei suoi film, abbiamo visto come nel cinema di Abel Ferrara la preminenza delle figure femminili si mantenga sempre costante, non solo nelle pellicole che vedono una donna come unica o quasi unica protagonista (*Ms. 45*, *Body Snatchers*, *The Addiction*, *'R Xmas*, *Mary*), ma anche in tutte le altre.

Seguendo in particolare, fra i molti contributi proposti, le osservazioni del critico inglese Brad Stevens nella sua fondamentale monografia *The moral vision*, abbiamo compreso come questa predilezione del regista per il mondo femminile si leghi a un progetto etico ed estetico ben definito, che coinvolge tanto un attacco al sistema di potere patriarcale della coppia eterosessuale tradizionale, quanto una lucida condanna morale della violenza – come espressione di un principio di sopraffazione ‘maschile’ – in ogni sua forma, nonché una decostruzione dall’interno di quei generi cinematografici che tendono ad esaltarla (in primo luogo il thriller e il gangster-movie), fino a coinvolgere la pratica stessa del film-making, vissuto come un processo ‘democratico’ in cui la recitazione degli attori e i contributi delle altre componenti artistiche della troupe vengono esaltati e orchestrati in un risultato coeso, nel pieno rispetto della reciproca libertà e indipendenza.

Le analisi filmiche nella seconda parte ci hanno quindi portato a verificare, con gli strumenti più recenti della semiotica contemporanea, come a questo progetto siano informati tutti gli elementi testuali di alcune tra le sue opere più personali e incentrate sul ruolo delle figure femminili.

Così, in quella di *Ms. 45*, abbiamo suggerito la stretta connessione tra lo sviluppo del racconto, il trattamento cinematografico del significante e il discorso morale alla base del film con le teorie femministe dell’epoca sul cinema, non solo sottosuolo teorico e programmatico di Ferrara e St. John, ma vero e proprio tema centrale della pellico-

la. *The Addiction*, in questo senso, è stato letto da un lato come un aggiornamento di queste posizioni, attraverso l'elemento del travestitismo che risolve in parte i problemi posti dalla prevaricazione dello sguardo voyeuristico in *Ms. 45*, dall'altro nei termini di una rielaborazione radicale del genere ultracodificato del film di vampiri, nel contesto di una riflessione universalistica sulla propensione umana al male e sul ruolo della responsabilità individuale in quest'ultima. Questione che ritorna nell'analisi di *The Funeral*, dove la condanna morale della violenza passa attraverso l'allineamento dello spettatore con la posizione dimessa e sofferta delle donne nel film, anche qui in una ridefinizione e demitizzazione consapevole dei canoni 'maschilisti' del mafia e del gangster-movie.

Nell'ultimo capitolo abbiamo quindi provato ad osservare in quale misura l'attenzione di Ferrara per le figure femminili sia da mettersi in relazione anche con la sua tendenza, specie nelle opere più recenti dopo la rottura della collaborazione con St. John, ad oltrepassare il livello finzionale per mettere in scena il vissuto autentico delle sue e dei suoi interpreti, in una ricerca, del resto perseguita in modo ininterrotto fin dai reali amplessi di *Nine lives* e dalle parti semi-documentaristiche presenti in *The Driller Killer*, dell'autenticità del *qui e ora* sul set mentre il film viene girato. Da una parte abbiamo visto che questa volontà non si traduce mai in una frantumazione totale delle forme del film di finzione, cui è stato sempre fedele, per transitare verso quelle del documentario o del film esplicitamente autobiografico, ma dall'altra gli sfasamenti della struttura finzionale presenti in *Snake Eyes*, *The Blackout* e *Mary* che abbiamo messo in luce indicano, oltre a un inesausto percorso di sperimentalismo di forme e linguaggi pur dentro le maglie del circuito commerciale, un reale interesse per il senso esistenziale del proprio mestiere, di quello dei propri attori e collaboratori e naturalmente delle proprie opere.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ABEL FERRARA

MONOGRAFIE

- P. BAJ (a cura di), *Abel Ferrara*, Dino Audino Editore, Roma 1997
- S. DANESE, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, Le Mani, Recco 1998
- E. HERGOTT, *Le destin d'Abel ou "An outburst of love"*, K-Films Editions, Paris 1999
- N. JOHNSTONE, *Abel Ferrara. The King of New York*, Omnibus Press, London – New York 1999
- B. KIEFER - M. STIGLEGGER (a cura di), *Die bizarre Schönheit der Verdammten - die Filme von Abel Ferrara*, Schüren, Marburg 2000
- G. A. NAZZARO (a cura di), *Abel Ferrara, la tragedia oltre il noir*, Stefano Sorbini Editore, Roma 1997
- A. PEZZOTTA, *Abel Ferrara*, Editrice Il Castoro, Milano 1998
- F. PONTIGGIA, *Abel Ferrara, il cattivo tenente. Sacra profanaque omnia*, Effatà Editrice, Torino 2004
- B. STEVENS, *Abel Ferrara: the moral vision*, FAB Press, Guildford 2004

ALTRI LIBRI DI CINEMA

- AA.VV., *B-Movie, Cinema americano di serie B e dintorni*, La Casa Usher, Firenze 1989
- AA.VV., *Cult! 50 anni di cinema americano raccontato dai suoi registi*, Olivares, Milano 1997
- AA.VV., *Hollywood*, Marsilio, Venezia 1991
- AA.VV., *Indipendenti Usa*, Edizioni Filmfestival, Pesaro 1991
- I. BIGNARDI, *Il declino dell'impero americano. 50 registi e 101 film*, Feltrinelli, Milano 1996

- N. BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier l'invention figurative au cinéma*, De Boeck & Larcier, Paris-Bruxelles 1998
- E. BRUNO, *Il colore del nero*, in F. LA POLLA (a cura di), *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, Lindau, Torino 1997
- A. CAMON, *Il killer dentro di noi*, Bertani, Padova 1990
- A. CAPPABIANCA, *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Recco 1998
- S. CARACCILO – S. MOLINARI, *La resistibile discesa della sessuofobia nel cinema americano*, in F. LA POLLA (a cura di), *The Body Vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*, Lindau, Torino 2000
- G. CARLUCCIO, *Martin Scorsese. Le luci spente dell'Empire State Building*, in AA.VV., *New York, New York. La città, il mito, il cinema*, Aiace, Torino 1986
- P. CASELLA, *Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloidi*, Baldini & Castoldi, Milano 1998
- G. C. – G. CASTOLDI, *Guida al cinema splatter*, Arnaud, Firenze 1993
- C. CLARENS, *Giungle americane. Il cinema del crimine*, Arsenale Coop, Venezia 1981
- B. CROWTHER, *Film noir*, Virgin Books, London 1990
- R. CURTI – T. LA SELVA, *Sex and violence : percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2003
- S. DANAY, *Il cinema e oltre: diari 1988-1991*, Editrice Il Castoro, Milano 1997
- B. FORNAIA, *Dello smarrimento del soggetto alla trasformazione dei corpi. Dieci ipotesi*, in F. LA POLLA (a cura di), *The Body Vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*, Lindau, Torino 2000
- L. GANDINI – R. MENARINI (a cura di), *Hollywood oggi. Gli autori*, Le Mani, Recco 2001
- IDD. (a cura di), *Hollywood oggi. I generi*, Le Mani, Recco 2001
- C. HOLMLUND – J. WYATT (ed.), *Contemporary american independent film: from the margins to the mainstream*, Routledge, London – New York 2005
- S. M. KAMINSKY, *American Film Genres* (1985), Pflaum, Dayton 1974-1984; tr. it. *Generi cinematografici americani*, Pratiche, Parma 1997
- E. LEVY, *Cinema of outsiders : the rise of American independent film*, New York University Press, New York 1999
- A. MORSIANI, *Scene americane*, Pratiche, Parma 1994

- R. NEPOTI, *Genere e supergenere: le mappe che cambiano*, in F. LA POLLA (a cura di), *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, Lindau, Torino 1997
- P. SCHRADER, *Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, New York 1988
- D. TOMASI, *Alla conquista di Manhattan. Ambiente, personaggio, intreccio nel racconto urbano*, in AA.VV., *New York, New York. La città, il mito, il cinema*, Aiace, Torino 1986
- R. VENTURELLI, *Horror in cento film*, Le Mani, Recco 1994
- ID., *Poliziesco americano in cento film*, Le Mani, Recco 1995
- M. VIANO, *A certain realism: making use of Pasolini's film theory and practice*, University of California Press, Berkeley 1993
- R. WEST, *La terra dell'oblio: anima e corpo nel cinema della trasgressione di Abel Ferrara*, in A. CAMALTI HOSTECT – A. J. TAMBURRI (a cura di), *Scene italoamericane*, Sasselle Editore, Roma 2002

ARTICOLI SU RIVISTE E QUOTIDIANI

- AA.VV., *Caino e Abele*, «Cineforum», 358 (1996)
- AA.VV., *Speciale Ferrara*, «Filmcritica», 468/469 (1996)
- E. ALBERIONE, *The Blackout*, «Duel», 58 (1998)
- V. AMIEL, *The Funeral*, «Positif», 430 (1996)
- M. AMSALLEM, *Aire de Jeu*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- C. ANGERS, *The Addiction*, «Cahiers du Cinéma», 501 (1996)
- ID., *L'esprit d'Abel*, «Cahiers du Cinéma», 508 (1996)
- M. ANSELMI, *Paura su Manhattan*, «L'Unità», 11 settembre 1984
- ID., *China Girl*, «L'Unità», 13 maggio 1988
- S. ARECCO, *Ferrara e l'ordalia del cinema*, «Filmcritica», 475 (1997)
- N. ASPESI, *Mary*, «La Repubblica», 7 settembre 2005
- J. AUMONT, *Leçons de ténèbres: Body Snatchers d'Abel Ferrara*, «Cinémathèque», 10 (1996)
- L. BARISONE, *Occhi di serpente*, «Duel», 7 (1993)

- S. BD, *The Blackout*, «Le Monde», 11 maggio 1997
- C. BÉGHIN, *La voie Ferrara*, «Cahiers du Cinéma», 607 (2005)
- I. BIGNARDI, *The Addiction*, «La Repubblica», 24 gennaio 1995
- ID., *New Rose Hotel*, «La Repubblica», 20 marzo 1999
- F. BO, *China girl*, «Il Messaggero», 30 maggio 1988
- ID., *Il cattivo tenente*, «Il Messaggero», 29 maggio 1993
- G. BOCHICCHIO, *Strade metropolitane*, «Filmcritica», 435 (1993)
- TH. BOIDELEST, *In cars*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- N. BRENEZ, *Le bigorneau*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- ID., *Diaphragme*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- E. BRUNO, *Occhi di serpente*, «Filmcritica», 439 (1993)
- V. BUCCHERI, *The Addiction*, «Segnocinema», 85 (1997)
- ID., *Mary*, «Segnocinema», 137 (2006)
- M. BUFFA, *L'autore ibrido*, «Panoramiche-Panoramiques», 8 (1994)
- E. BURDEAU, *Ferrara dans l'interrègne. Mary*, «Cahiers du Cinéma», 607 (2005)
- A. CAMON (a cura di), *Abel Ferrara*, in *Catalogo del XII Mystfest*, Cattolica 1991
- G. CANOVA, *Il male oscuro della visione*, «bianco&nero», 1-2 (1997)
- ID., *Love on the A Train*, «Duel», 58 (1998)
- A. CANTELLI, *Occhi di serpente*, «Il Giornale», 28 novembre 1993
- V. CAPRARA, *Mary*, «Il Mattino», 7 settembre 2005
- D. CATELLI, *L'East Coast del mistero*, «Segnocinema», 57 (1992)
- M. CAUSO, *L'angelo della vendetta*, «Cineforum», 347 (1996)
- ID., *Fratelli*, «Film», 24 (1996)
- R. CENSI, *The Addiction*, «Rumore», 61 (1997)
- P. CHERCHI USAI, *China Girl*, «Segnocinema», 33 (1988)
- ID., *Ultracorpi – L'invasione continua*, «Segnocinema», 63 (1993)

- F. CHIACCHIARI, *Morte di una morale*, «Cineforum», 358 (1996)
- D. CHUTE, *Fear City*, «Film Comment», 6 (1983)
- M. CIOTTA, *The Blackout*, «il manifesto», 9 maggio 1997
- ID., *Mary*, «il manifesto», 7 settembre 2005
- L. COHN, *Body Snatchers*, «Variety», 4 maggio 1993
- S. COLOMBO, *Il nostro Natale*, «Itinerari Mediali», 1 (2002)
- E. COMUZIO, *Occhi di serpente*, «Bergamo Oggi», 10 dicembre 1993
- C. COSULICH, *China Girl*, «Paese Sera», 2 giugno 1988
- A. CRESPI, *Occhi di serpente*, «L'Unità», 16 novembre 1993
- ID., *The Blackout*, «L'Unità», 10 maggio 1997
- ID., *Il complesso sacro di Abel*, «L'Unità», 7 settembre 2005
- ID., *Mary*, «L'Unità», 18 novembre 2005
- G. D'AGNOLO VALLAN, *The Addiction*, «il manifesto», 22 gennaio 1995
- P. D'AGOSTINI, *Ma Gesù assolverà il cattivo tenente?*, «La Repubblica», 27 maggio 1993
- S. DANESE, *L'angelo della vendetta*, «Duel», 23 (1996)
- ID., *Le cupe perversioni del delitto*, «Duel», 43 (1996)
- ID., *Il nostro Natale*, «Il Giorno», 21 dicembre 2001
- F. DEGL'INNOCENTI, *Il cattivo tenente*, «Letture», 503 (1994)
- G. DE MARINIS, *King of New York*, «Cineforum», 308 (1991)
- ID., *Il cattivo tenente*, «Cineforum», 324 (1993)
- ID., *Ultracorpi – L'invasione continua*, «Cineforum», 326 (1993)
- M. DE MIERI, *Bravi ragazzi*, «Duel», 43 (1996)
- G. OLIVIER DE SARDAN, *Qu'est-ce que le Signifying?*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- P. DETASSIS, *King of New York*, «Ciak», 11 (1991)

- A. DI LUZIO, *The Addiction*, «Cineforum», 369 (1997)
- R. DUIZ, *Marcia funebre*, «Duel», 43 (1996)
- S. DU MESNILDOT, *La défroque*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- ID., *Les communiantes*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- D. ELLEY, *Cat Chaser*, «Variety», marzo 1994
- R. ESCOBAR, *Occhi di serpente*, «Il Sole 24 Ore», 5 dicembre 1993
- ID., *Fratelli*, «Il Sole 24 Ore», 27 ottobre 1996
- L. ESPOSITO, *Abel Ferrara: il luogo della notte*, «Filmcritica», 478 (1997)
- ID., *The Blackout*, «Sentieri Selvaggi», 3 (1998)
- R. FEGATELLI, *Paura su Manhattan*, «La Repubblica», 1 settembre 1984
- L. FELPERIN, *Mary*, «Variety», 12 settembre 2005
- H. FENTON, *Ms. 45*, «Flesh and Blood», 10 (1997)
- F. FERZETTI, *Occhi di serpente*, «Il Messaggero», 13 novembre 1993
- ID., *Il nostro Natale*, «Il Messaggero», 14 dicembre 2001
- ID., *Mary*, «Il Messaggero», 18 novembre 2005
- A. FITTANTE, *Ferrara ai nastri di... appartenenza*, «Duel», 43 (1996)
- ID., *Fratello Walken, compagno Chris*, «Duel», 43 (1996)
- M. P. FUSCO, *Mary*, «La Repubblica», 30 agosto 2005
- L. GANDINI, *Ultracorpi – L'invasione continua*, «Panoramiche/Panoramiques», 7 (1994)
- A. GAREL, *Fear City*, «La Revue du Cinéma», 436 (1988)
- G. GARIAZZO, *Il cattivo tenente*, «Panoramiche/Panoramiques», 7 (1994)
- ID., *Occhi di serpente*, «Panoramiche/Panoramiques», 7 (1994)
- PH. GARNIER, *Bad Lieutenant*, «Libération», 16 maggio 1992
- M. GERVASINI, *Escono in noleggio Il cattivo tenente e Ultracorpi*, «Duel», 14-15 (1994)
- ID., *Ritratto di famiglia in nero*, «Duel», 43 (1996)

- G. GRAZZINI, *China Girl*, «Corriere della Sera», 1 giugno 1988
- G. C. GUIDUCCI, *Abel's New York*, «La Cosa Vista», 16-17 (1991)
- J. HOBERMAN, *Paranoia and the Pods. Body Snatchers*, «Sight and Sound», 5 (1994)
- C. JANDELLI, *Occhi di serpente*, «Vivilcinema», 55 (1993)
- L. JATTARELLI, *Mary*, «Il Messaggero», 18 agosto 2005
- K. JONES, *Désordre et contemplation. Les films d'Abel Ferrara*, «Trafic», 19 (1996)
- T. JOUSSE, *Abel Ferrara: New York – Miami*, «Cahiers du Cinéma», 513 (1997)
- P. KALFON, *Blackout*, «Le film français», 9 maggio 1997
- M. KERMODE, *Bad Lieutenant*, «Sight and Sound», 2 (1993)
- T. KEZICH, *Ultracorpi – L'invasione continua*, «Corriere della Sera», 20 agosto 1993
- ID., *Occhi di serpente*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1993
- M. L., *Il cattivo tenente*, «Ciak», 7 (1993)
- S. LACAVALLA, *Fratelli*, «Set», 4 (1996)
- J. M. LALANNE, *Veillée funèbre*, «Cahiers du Cinéma», 508 (1996)
- P. LEHMAN, *The Male Body within Excess of Exploitation and Art. Abel Ferrara's «Ms. 45», «Cat Chaser» and «Bad Lieutenant», «The Velvet Light Trap», 32 (1993)*
- A. LEVANTESI, *Il nostro Natale*, «La Stampa», 14 dicembre 2001
- A. LIPMAN, *Snake Eyes*, «Sight and Sound», 6 (1994)
- M. LODOLI, *Fratelli*, «Diario della settimana», 13 novembre 1996
- P. LOFFREDA, *Occhi di serpente*, «Cineforum», 330 (1993)
- ID., *Nutrito di vita*, «Cineforum», 358 (1996)
- D. LYONS, *Scumbags*, «Film Comment», novembre-dicembre 1992
- C. MANGANO, *Mary*, «Il Mucchio Selvaggio», 617 (2005)
- P. MAROCCO, *La bestia e l'angelo*, «Filmcritica», 435 (1993)
- E. MARTINI, *L'inferno dentro di noi*, «Cineforum», 358 (1996)
- ID., *Fratelli*, «Film Tv», 27 ottobre 1996

- ID., *Mary*, «Film Tv», 8 novembre 2005
- S. MARZORATI, *Ultracorpi – L'invasione continua*, «Duel», 6 (1993)
- P. MEREGHETTI, *Ultracorpi – L'invasione continua*, «Sette» (supplemento al «Corriere della Sera»), 2 settembre 1993
- PH.- A. MICHAUD, *Police Activity*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- M. MOLINARI, *King of New York*, «Segnocinema», 52 (1991)
- M. MORANDINI, *Oltre ogni rischio*, «Il Giorno», 15 aprile 1990
- ID., *King of New York*, «Il Giorno», 2 settembre 1991
- ID., *Fratelli*, «Il Giorno», 4 settembre 1996
- A. MORSIANI, *Sussurri e grida*, «Segnocinema», 56 (1992)
- ID., *Il cattivo tenente*, «Segnocinema», 62 (1993)
- L. MOSSO, *The Blackout*, «Cineforum», 370 (1997)
- V. NAADER, *Zœe et le photogramme abymé*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- G. NAPOLI, *Occhi di serpente*, «Giornale di Sicilia», 30 novembre 1993
- G. A. NAZZARO, *Che fine ha fatto The Addiction?*, «Duel», 43 (1996)
- ID., *Confronti: la passione secondo St. John*, «Duel», 43 (1996)
- ID., *Il grande nulla. Il cinema di Abel Ferrara*, «Cineforum», 336 (1994)
- ID., *I peccati di Abel*, «Rumore», 22 (1993)
- ID., *Fratelli*, «Il Mucchio Selvaggio», 226 (1996)
- R. NEPOTI, *Il nostro Natale*, «La Repubblica», 28 dicembre 2001
- C. NEVERS, *Les risques du métier: Snake Eyes*, «Cahiers du Cinéma», 472 (1993)
- K. NEWMAN, *The Driller Killer*, «Monthly Film Bulletin», 605 (1984)
- ID., *Ms. 45*, «Monthly Film Bulletin», 610 (1984)
- ID., *Crime Story*, «Monthly Film Bulletin», 648 (1988)
- ID., *The Funeral*, «Sight and Sound» 4 (1997)
- ID., *The Blackout*, «Sight and Sound», 3 (1998)

- H. NIOGRET, *King of New York*, «Positif», 356 (1990)
- C. PATERNÒ, *Mary*, «Vivilcinema», 5 (2005)
- D. PEARY, *Ms. 45*, in *Cult Movies 2*, Vermilion, London-Melbourne-Sidney-Auckland-Johannesburg 1984
- G. PEDULLÀ, *Esperimenti per una storia del cinema*, «Filmcritica», 468/469 (1996)
- I. PENMAN, *The Dead Christopher Walken*, «Sight and Sound», 1 (1997)
- J. PETLEY, *Fear City*, «Monthly Film Bulletin», 631 (1986)
- A. PEZZOTTA, *Il cattivo tenente*, «Duel», 5 (1993)
- ID., *Occhi di serpente*, «Segnocinema», 64 (1993)
- ID., *Ultracorpi – L'invasione continua*, «Filmcritica», 435 (1993)
- ID., *The Addiction*, «Linea d'ombra», XV, 124 (1997)
- PH. PIAZZO, *Abel Ferrara: cinéma à l'arraché*, «Jeune Cinéma», 203 (1990)
- M. PORRO, *L'angelo della vendetta*, «Corriere della Sera», 31 agosto 1981
- ID., *Paura su Manhattan*, «Corriere della Sera», 28 agosto 1984
- ID., *Uno sporco poliziotto, così timorato di Dio*, «Corriere della Sera», 22 maggio 1993
- ID., *The Blackout*, «Corriere della Sera», 10 maggio 1997
- ID., *Mary*, «Corriere della Sera», 18 novembre 2005
- A. PREZIOSI, *Fratelli*, «Segnocinema», 83 (1997)
- R. PUGLIESE, *Il fantasma di Marlene*, «Segnocinema», 56 (1992)
- ID., *Il cattivo tenente*, «Segnocinema», 62 (1993)
- J. F. RAUGER, *Abel Ferrara: la passe de trois*, «Cahiers du Cinéma», 473 (1993)
- ID., *100 films pour une vidéothèque*, «Cahiers du cinéma», num. fuori-serie dicembre 1993
- ID., *L'enfer du même. Body Snatchers*, «Cahiers du Cinéma», 469 (1993)
- G. L. RONDI, *China girl*, «Il Tempo», 29 maggio 1988
- ID., *Mary*, «Il Tempo», 17 novembre 2005
- D. ROONEY, *R Xmas*, «Variety», 5 ottobre 2001

- PH. ROSS, *Abel Ferrara in Réalisateurs américains des années quatre-vingts II*, «La Revue du Cinéma», 461 (1990)
- ID., *King of New York*, «La Revue du Cinéma», 462 (1990)
- N. SAADA, *King of New York*, «Cahiers du Cinéma», 435 (1990)
- E. SARROUY, 1992: «Mort et résurrection du documentaire», «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- O. SÉGURET, *Abel Ferrara, le mal de mieux en mieux*, «Libération», 10 aprile 1996
- E. SICILIANO, *Il cattivo tenente*, «L'Espresso», 20 giugno 1993
- ID., *Ultracorpi – L'invasione continua*, «L'Espresso», 26 settembre 1993
- M. SINEUX, *Snake Eyes*, «Positif», 394 (1993)
- D. STRATTON, *Snake Eyes*, «Variety», 17 settembre 1993
- ID., *New Rose Hotel*, «Variety», 14 settembre 1998
- F. STRAUSS, *Bad Trip*, «Cahiers du Cinéma», 465 (1993)
- G. STRAZZULLA, *Occhi di serpente*, «La Rivista del Cinematografo», 11 (1993)
- F. SURIANO, *Nascita della tragedia*, «Filmcritica», 468/469 (1996)
- A. TAUBIN, *Bloody Tales. The Addiction*, «Sight and Sound», 1 (1995)
- L. TORNABUONI, *Oltre ogni rischio*, «La Stampa», 20 aprile 1990
- ID., *Ultracorpi – L'invasione continua*, «La Stampa», 27 agosto 1993
- ID., *Occhi di serpente*, «La Stampa», 20 novembre 1993
- ID., *New Rose Hotel*, «La Stampa», 10 settembre 1998
- ID., *Mary*, «La Stampa», 7 settembre 2005
- C. TRIONFERA, *Il cattivo tenente*, «Rivista del Cinematografo», 6 (1993)
- ID., *Il cattivo tenente*, «Il Tempo», 27 maggio 1993
- L. VAUCHARD, *Bad Lieutenant*, «Positif», 386 (1993)
- ID., *Body Snatchers*, «Positif», 388 (1993)
- R. VENTURELLI, *Saranno dimenticati*, «Segnocinema», 27 (1987)

R. Wells, *New Rose Hotel*, «Film Threat», 18 ottobre 1998

R. WHITE, *The Addiction*, «Sight and Sound», 4 (1997)

J. ZIMMER, *Bad Lieutenant*, «La Revue du Cinéma», 483 (1992)

INTERVISTE

A. ARGENTO, *Abel Ferrara. Intervista*, «Max», 1 (1999)

J. CLARKE, *Shooting from the Hip*, «Samhain», 19 (1990)

M. DARGIS, *Malice towards Nuns*, «Artforum», marzo 1993

L. FAY, *Naturally Banned Thrillers*, «Hot Press», 1995

A. GAREL – F. GUÉRIF, *Abel Ferrara. Entretien*, «La Revue du Cinéma», 436 (1988)

P. JACOBBI, *Intervista*, «Ciak», 11 (1996)

F. MONETA – G. BOCHICCHIO, *Conversazione con Abel Ferrara*, «Filmcritica», 416 (1991)

C. NEVERS – F. STRAUSS, *Entretien avec Abel Ferrara*, «Cahiers du Cinéma», 473 (1993)

K. NEWMAN, *The Street Where I Live*, «Monthly Film Bulletin», 648 (1988)

C. PICCINO, *La verità unica non esiste, né mi interessa*, «il manifesto», 10 settembre 1998

PH. PIAZZO, *Entretien avec Abel Ferrara*, «Jeune Cinéma», 203 (1990)

S. ROMANO, *Intervista ad Abel Ferrara*, «La Cosa Vista», 16-17 (1991)

M. ROTA, *Abel Ferrara: inseguendo pericolosamente il tempo della vita*, «Duel», 64 (1998)

[M. SCORSESE], *Cinq questions posées par Martin Scorsese*, «Cahiers du Cinéma», 500 (1996)

G. SMITH, *Moon in the gutter: Abel Ferrara interview*, «Film Comment», 4 (1990)

ID., *The Gambler*, «Sight and Sound», 2 (1993)

ID., *Dealing with the Now*, «Sight and Sound», 4 (1997)

TESTIMONIANZE DI COLLABORATORI

- A. ARGENTO, *Io, la sua De Niro*, «L'Espresso», 10 settembre 1998
- M. GERVASINI, *Intervista a Nicholas St. John*, «La Prealpina», 19 settembre 1993
- D. THOMPSON, *Harvey Keitel Staying Power*, «Sight and Sound», 1 (1993)
- S. VERONESI, *Intervista a Nicholas St. John*, «Magazzini Einstein» (trasmissione televisiva di Rai 3), 21 gennaio 1998
- Z. FRONTIÈRE (a cura di), *Entretien avec Zoë Lund*, «Admiranda/Restricted», 11-12 (1996)
- T. JOUSSE – F. STRAUSS, *Entretien avec Béatrice Dalle*, «Cahiers du Cinéma», 513 (1997)
- C. E. WINFREE, *Playing Games. Interview with James Russo*, «Film Threat», 15 (1994)

RISORSE ONLINE

http://www.indiewire.com/film/interview/int_Ferrara_Abel_981019.html

Intervista ad Abel Ferrara di A. G. Basoli, 19 ottobre 1998

<http://www.avclub.com/content/node/22601>

Intervista ad Abel Ferrara di S. Tobias, 27 novembre 2002

<http://www.ac-nice.fr/cav/ferrara/ferrara.htm>

Sito in francese, con una mini-biografia e schede di alcuni film

<http://lundissimo.info/Zoe/>

Sito su Zoë Lund, contiene moltissimi materiali sull'attrice e sceneggiatrice nonché su Ferrara

http://www.miscellanea.de/film/Abel_Ferrara/

“International Abel Ferrara Internet Library”, contiene vari link a interviste e articoli su Ferrara

<http://groups.yahoo.com/group/kingofnewyork-ferrarafans/>

Gruppo di discussione su Abel Ferrara

BIBLIOGRAFIA ANALITICA

- L. ALBANO, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004
- R. ALTMAN, *Film/Genre*, British Film Institute, London 1999 (tr. it. *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004)
- J. AUMONT, *Les théories des cinéastes*, Nathan, Paris 2002
- J. AUMONT – A. BERGALA – M. MARIE – M. VERNET, *Esthétique du film*, Nathan, Paris 1983-94 (tr. it. *Estetica del film*, Lindau, Torino 1995)
- J. AUMONT – J. L. LEUTRAT, *Théorie du film* Albatros, Paris 1980
- J. AUMONT – M. MARIE, *L'analyse des films*, Nathan, Paris 1988 (tr. it. *L'analisi dei film*, Bulzoni, Roma 1996)
- R. BARTHES, *Éléments de sémiologie*, «Communications», 4 (1964) (tr. it. *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1966)
- ID., *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8 (1966) (tr. it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA. VV. *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969)
- ID., *S/Z*, Seuil, Paris 1970 (tr. it. *S/Z*, Torino, Einaudi 1973)
- ID., *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris 1982 (tr. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985)
- R. BELLOUR, *L'analyse du film*, Albatros, Paris 1979 (tr. it. parz. in P. MADRON [a cura di], *L'analisi del film*, Pratiche, Parma 1984)
- ID. (a cura di), *Le cinéma américain: Analyses de films*, Flammarion, Paris 1980
- E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique generale*, Gallimard, Paris 1966 (tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971)
- G. BETTETINI, *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano 1968-1980
- ID., *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano 1984-1988

- D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985
- E. BRANIGAN, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, New York 1984
- F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986
- ID., *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993
- F. CASETTI – F. DI CHIO, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990
- S. CHATMAN, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca 1978 (tr. it. *Storia e discorso*, Pratiche, Parma 1981)
- E. COWIE, *Representing the woman: cinema and psychoanalysis*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997
- T. DE LAURETIS, *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1985
- G. DELEUZE, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris 1983 (tr. it. *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984)
- ID., *L'image-temps*, Minuit, Paris 1985 (tr. it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989)
- M. A. DOANE, *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*, «Screen», 23 (1982)
- U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979
- M. FOUCAULT, *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984 (tr. it. *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Feltrinelli, Milano 1984)
- A. GAUDREULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Klincksieck, Paris 1988 (tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino 2000)
- A. GAUDREULT – F. JOST, *Le récit cinématographique*, Nathan, Paris 1990
- G. GENETTE, *Figures III*, Seuil, Paris 1972 (tr. it. *Figure III*, Einaudi, Torino 1976)
- ID., *Nouveaux discours du récit*, Seuil, Paris 1983 (tr. it. *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987)
- A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966 (tr. it. *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano 1968)
- ID., *Du Sens - Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1970 (tr. it. *Del senso*, Bompiani, Milano 1974)

- ID., *Du Sens II - Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1983 (tr. it. *Del senso 2 – Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1985)
- A. KAPLAN, *Woman in Film Noir*, British Film Institute, London 1982
- ID., *Feminism and Film*, Oxford University Press, Oxford 2000
- J.-F. LYOTARD, *L'acinéma*, in *Cinéma, Theorie, Lectures*, «Revue d'Esthétique», Klincksieck, Paris 1973
- CH. METZ, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris 1971 (tr. it. *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano 1975)
- ID., *Le signifiant imaginaire*, Union Générale d'Éditions, Paris 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 1980)
- ID., *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991 (tr. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995)
- L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 16 (1975)
- ID., *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1989
- R. ODIN, *Dix années d'analyses textuelles de films. Bibliographie analytiques*, «Linguistique et sémiologie», 3 (1977)
- ID., *Pour une sémio-pragmatique de cinéma*, «Iris», 1 (1983)
- ID., *De la fiction*, De Boeck & Larcier, Bruxelles 2000 (tr. it. *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004)
- C. PENLEY (a cura di), *Feminism and Film Theory*, Routledge, London 1988
- J. RIVIÈRE, *Womanliness as Masquerade*, in H.M. RUITENBEEK (a cura di), *Psychoanalysis and Female Sexuality*, College and University Press, New Heaven 1979
- R. STAM – R. BURGOYNE – S. FLITTERMAN-LEWIS, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, Routledge, London 1992 (tr. it. *Semiotica del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano 1999)
- S. THORNHAM, *Feminist film theory: a reader*, New York University Press, New York 1999
- T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 1970 (tr. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1981)

FILMOGRAFIA DI ABEL FERRARA²⁴⁴

CORTOMETRAGGI GIOVANILI

Nicky's Film, USA 1971, B/N, 6'

The Hold Up, USA 1972, B/N, 14'

Could This Be Love, USA 1973, col, 29'

Not Guilty: For Keith Richards, USA 1977, col, 5'

LUNGOMETRAGGI

Nine lives of a wet pussy, USA 1976, col, 70'

The Driller Killer, USA 1979, col, 96'

Ms. 45 (L'angelo della vendetta), USA 1980, col, 80'

Fear City (Paura su Manhattan), USA 1984, col, 96'

China Girl, USA 1987, col, 90'

Cat Chaser (Oltre ogni rischio), USA 1988, col, 90'

King of New York, USA/Italia/UK 1989, col, 103'

Bad Lieutenant (Il cattivo tenente), USA 1992, col, 96'

Body Snatchers (Ultracorpi – L'invasione continua), USA 1993, col, 87'

Snake Eyes a.k.a. Dangerous Game (Occhi di serpente), USA 1993, col, 109'

The Addiction, USA 1994, B/N, 82'

The Funeral (Fratelli), USA 1996, col, 96'

²⁴⁴ La presente è una versione sintetica della filmografia contenuta in B. Stevens, *The moral vision*, op. cit., pp. 305-339, comprensiva di credits completi, versioni alternative e annotazioni su tutti i lavori di Ferrara, alla quale si rimanda per maggiori informazioni, così come alla sua pagina sull'Internet Movie Database (<http://www.imdb.com/name/nm0001206/>) per i suoi lavori più recenti (dal 2003 in poi) non compresi nella monografia suddetta.

The Blackout, USA/Francia 1997, col, 98'

New Rose Hotel, USA 1998, col, 93'

'R Xmas (Il nostro Natale), USA/Francia 2000, col, 85'

Mary, USA/Italia/Francia 2005, col, 83'

LAVORI TELEVISIVI

Miami Vice, USA 1985, episodio 20 *The Home Invaders (Gli invasori della casa)*, col, 49', ed episodio 27 *The Dutch Oven (Una donna senza onore)*, col, 49'

The Gladiator, USA 1986, col, 98'

Crime Story (Le strade della violenza), USA 1986, col, 96'

The Loner, USA 1988, col, 49'

FBI: The Untold Stories, USA 1991, episodio *The Judge Wood Case* (co-regia di Charles Braverman), col, 25'

Subway Stories: Tales from the Underground, USA 1997, episodio *Love on the A Train*, col, 8'

VIDEOCLIP

The Beds (musica di The Beds), 1982

King of New York (musica di Scholly D.), 1990

I Know You Want To Kill Me (musica di Scholly D.), 1994

Nigger Entertainment (musica di Scholly D.), 1995

California (musica di Mylene Farmer), 1996

Iowa (musica di The Phoids), 1998

Don't Change Your Plans (musica di Ben Folds Five), 1999

Flowerland (musica di Flowerland), 2002

Rain (musica di Abenaa), 2002

You Don't Look So Good (musica di Dead Combo), 2003

Move With Me (co-regia di Toni D'Angelo, musica di Kyrsten), 2004