

*Il cinema, l'automobile e la morte al lavoro* [Cinema, Cars and Death at Work], paper presented at the 10<sup>th</sup> International Conference “Da Ulisse a... *Il viaggio in auto: mito e attualità* [From Ulysses To... *Car Travelling: Myth and Contemporaneity*], Imperia, Italy, 3 October 2009 - © Emilio Audissino

---

## IL CINEMA, L'AUTOMOBILE E LA MORTE AL LAVORO

di Emilio Audissino

Il cinema e l'automobile possono indubbiamente occupare le prime posizioni in un'ipotetica classifica delle invenzioni più rivoluzionarie del XX secolo<sup>1</sup>. Il tratto comune che desidero evidenziare è l'inedita espansione degli orizzonti umani che entrambi hanno portato: spaziali per quanto riguarda l'automobile, temporali per quanto riguarda il cinema. Prendendo questa constatazione come punto di partenza, mi applicherò nella rivelazione del lato oscuro che queste due invenzioni praticamente coeve nascondono sotto la faccia positiva del progresso. Citerò alcuni film in cui i risvolti negativi e ferali della macchina automobile e della macchina cinema sono messi in evidenza, per poi concludere con l'analisi di un film - *Grindhouse: Death Proof* (*Grindhouse: a prova di morte*, Quentin Tarantino, 2007) – in cui la potenziale negatività di entrambe è condensata in un'unica figura.

L'automobile è il primo mezzo di trasporto individuale che, raggiungendo velocità prima impossibili all'uomo, permette di assottigliare i tempi del viaggio e quindi di ampliare le

distanze percorribili. Alle conquiste dei moderni mezzi di trasporto, l'automobile aggiunge il vantaggio di essere un mezzo individuale, quasi un prolungamento corporeo. Da qui il senso di libertà che deriva dall'essere gli assoluti padroni dei ritmi della guida, della velocità, della scelta dei percorsi e degli orari, della gestione delle tappe. *L'homo automobilisticus* assapora anche al volante la libertà di essere *faber fortunae suae*<sup>2</sup>.

Passiamo all'altro polo del binomio. Il cinema ha rappresentato un ampliamento degli orizzonti temporali. Già la fotografia aveva permesso di preservare dall'oblio della morte l'effigie dei singoli uomini, perpetrandone un'immagine indexicale<sup>3</sup>. Il cinema ha aggiunto la possibilità di preservare il *vivo* semblante della persona, l'immagine e il suo movimento: quasi una seconda vita fissata sulla pellicola. Il cinema non può che essere uno dei più avanzati traguardi di quel “complesso della mummia” baziniano che muoverebbe il bisogno d'arte dell'uomo:

Si rivela così, nelle origini religiose della statuaria, la sua funzione primordiale: salvare l'essere mediante l'apparenza [...] La pittura infatti si sforzava in fondo invano di illuderci e questa illusione era sufficiente all'arte, mentre la fotografia e il cinema sono scoperte che soddisfano definitivamente e nella sua stessa essenza l'ossessione del realismo. [...] In questa prospettiva, il cinema appare come il compimento nel tempo dell'oggettività fotografica. [...] Per la prima volta, l'immagine delle cose è anche quella della loro durata e quasi la mummia del cambiamento<sup>4</sup>

E proprio su questo aspetto del complesso della mummia si sono registrate alcune delle prime stupefatte reazioni alla prodigiosa invenzione dei Lumière: il fatto che la morte potes-

se in parte essere sconfitta. Riporta infatti un cronista anonimo: "Quando questi apparecchi saranno accessibili al pubblico, quando tutti potranno fotografare le persone care nelle loro azioni, nei loro gesti familiari, con la parola sulle labbra, la morte cesserà di essere assoluta"<sup>5</sup>. E ribadisce Gian Piero Brunetta:

Il cinema può fermare la vita, mummificare non solo le cose e i corpi, ma anche elementi immateriali come il vento o la luce, consegnare l'attimo all'eternità. E consentire di far muovere, in senso antiorario, la macchina del tempo, di andare alla conquista del passato. Il passato che il cinema fa rinascere [...]<sup>6</sup>

Grazie all'automobile si dilatano gli orizzonti spaziali. Grazie al cinema gli orizzonti temporali umani trovano un prolungamento, una consolazione nella possibilità di tramandare ai posteri la propria immagine intatta ed immutabile, sottraendola alla corruzione della tomba. Fin qui gli aspetti positivi di queste conquiste. Veniamo all'altra inquietante faccia della medaglia, agli aspetti meno rassicuranti.

Sia il cinema, sia l'automobile presentano il "rischio di Icaro". Egli, infatti, non si era accontentato di poter volare come un uccello, ma aveva voluto spingersi ancora più in alto, oltrepassare ulteriormente il limite. Trovando così la Morte, proprio il più ingombrante segnacolo del limite umano. Il mito di Icaro ci insegna anche questo: che ogni invenzione che espande gli orizzonti umani al contempo ci ricorda la nostra intrinseca finitezza. L'espansio-

ne dei limiti nasconde un rischio, può portare alla morte o quanto meno trasformarsi in un beffardo *memento mori*.

L'automobile, da semplice strumento di trasporto, può caricarsi di simbologie, proiezioni, compensazioni tali da trasformarla in oggetto di ostentazione vicario del proprietario, in un banco di prova adrenalinico per saggiare i propri limiti e sfidare la morte. L'automobile comune è capace di raggiungere velocità esponenziali rispetto alla limitata velocità di spostamento naturale del corpo umano. Quando il delirio di onnipotenza automobilistico e l'ebbrezza della velocità prendono la mano, ecco che in caso di incidente viene impietosamente alla luce tutta la fragilità del corpo umano: Icaro si ripete.

Qualche esempio cinematografico: Toby Dammit - protagonista dell'omonimo film felliniano<sup>7</sup> – è un celeberrimo attore appena arrivato a Roma per girare un film. Il compenso da lui richiesto in cambio della sua prestazione cinematografica è una Ferrari. Avuta la macchina si lancia in una confusa scorribanda notturna a quattro ruote per le strade periferiche della città deserta. Arrivato ad un viadotto - chiuso per lavori in corso - non resiste alla tentazione di gettarsi a tutta velocità nella buia fuga prospettica rappresentata dal ponte. Finirà decapitato da un cavo teso in mezzo al cantiere. L'uomo assapora l'onnipotenza al volante col risultato di dimostrare la sua impotente fragilità: a quella innaturale velocità un sottile cavo d'acciaio diventa l'impercettibile linea di demarcazione tra la vita e la morte. In *Christine*<sup>8</sup> un giovane viene addirittura posseduto dal volere di un'auto demoniaca, arrivando a tentare di uccidere persino i suoi più cari amici. Nel film l'auto è capace di rimarginare istantaneamen-

te le proprie ammaccature, mostrandosi indistruttibile, a differenza delle sue vittime, la cui carne, si sa, non si ripara con tanta facilità. Passando alla cinematografia italiana, il film imprescindibile sull'argomento è *Il sorpasso*<sup>9</sup>, in cui l'esito finale della scorribanda a quattro ruote è proprio la Morte, causata dall'uso improprio dell'automobile, sempre lanciata sulla corsia di sorpasso, sempre in corsa verso il superamento esibizionistico dei limiti (di velocità e non solo).

Veniamo ora al lato oscuro del cinema, l'altra faccia del consolatorio “complesso della mummia” che sconfigge la morte. Il suggerimento viene da Jean Cocteau che, nel film *Orphée*<sup>10</sup>, mette in bocca all'angelo della Morte Heurterbise questa rivelazione: “Gli specchi sono le porte attraverso cui la morte va e viene. Infatti se vi guardate tutta la vita in uno specchio vedrete la Morte al lavoro, come le api in un alveare di Vetro” Chiarisce lo stesso autore: “Ci si guarda invecchiare negli specchi. Ci si avvicina alla Morte.”<sup>11</sup> Gli specchi come strumento di dimostrazione del passare del tempo sul corpo di chi si specchia. Le teorie sull'equazione “schermo cinematografico = specchio” si susseguono sin dalle origini: la visione cinematografica si configura come specchio magico attraverso cui accedere a mondi altri – come fa Alice di Lewis Carroll –, specchio dell'inconscio in cui proiettarsi, specchio in cui riflettersi e riflettere su se stessi e sulla realtà così riprodotta<sup>12</sup>. Unendo questa equazione con la succitata definizione dall'*Orphée*, ne deriva che per Cocteau il cinema è la morte al lavoro sugli attori. E' vero che il cinema preserva l'immagine di una persona oltre la sua morte, ma quella immagine è un fantasma, un mero simulacro bidimensionale del suo reale referen-

te, una impronta cristallizzata in una forma fissa e immutabile che, confrontata con l'invecchiamento progressivo della persona reale, non fa altro che segnalare l'inesorabile lavoro della morte. Il cinema è come uno specchio con la memoria. Il film che più di tutti riflette su questo ferale aspetto è *Sunset Boulevard*<sup>13</sup>: Norma Desmond è una diva del muto fuori moda, invecchiata, sopraffatta da quel fantasma sempre giovane che è il suo Io di celluloidi. Il suo bisogno compulsivo di rivedere i suoi vecchi lavori è un misero sforzo di riaffermare la sua grandezza in virtù di quell'immagine ormai altra da sé, ma questo sforzo finisce per essere un impietoso confronto con il suo doppio cinematografico, che rivela come la morte stia lavorando sempre più sulla donna in carne ed ossa. L'operazione wilderiana si fa ancora più esemplare in quanto metacinematografica, facendo interpretare Norma da una vera ex diva del muto, Gloria Swanson, e il suo maggiordomo ed ex-regista, altrettanto decaduto, da Stroheim, costringendoli inoltre a confrontarsi nella diegesi con la visione di *Queen Kelly*<sup>14</sup>, film maledetto che segnò il punto di declino della carriera di entrambi. Infine, la casa-museo di Norma è disseminata di vecchie foto della stessa Swanson negli anni verdi. Se *Sunset Boulevard* fa della "Morte al lavoro" uno dei nuclei espliciti del suo impianto narrativo, questa sinistra presenza è in realtà implicita in molti i film. Si pensi a film come *Citizen Kane*<sup>15</sup> e *Heaven Can Wait*<sup>16</sup>, i cui giovani protagonisti<sup>17</sup> subiscono pesanti truccature per accelerare sullo schermo il ciclo di vita dei personaggi, permettendoci così di cogliere condensato nel corso del film tutto il processo di invecchiamento sino al risultato finale. Si pensi anche al recente quarto capitolo della saga di *Indiana Jones*<sup>18</sup>: impossibile non confrontare l'Harrison

Ford di vent'anni prima con quello attuale: sebbene Ford si conservi egregiamente, lo scorrere del tempo si mostra in modo evidente. La filmografia di un attore appare dunque come uno specchio in cui sono fissati in linea progressiva istanti di vita più o meno remota che mostrano l'incessante opera del “tristo Mietitore”, sia all'attore che all'uomo comune del pubblico, che non può fare a meno di riflettere sul fatto che altrettanto sta accadendo a lui: l'invecchiamento e la Morte non risparmiano quei semidei che sono le *Stars*, e quindi a maggior ragione non ha scampo l'uomo qualunque.

Che un film rimanga un film senza che alcuna delle immagini possa essere tradotta in nessun'altra lingua se non la lingua morta dell'immagine, che una stella del cinematografo rimanga l'affascinante stella morta il cui palpito arriva agli uomini molto tempo dopo che essa l'ha emanato, che il pubblico del cinema rimanga il pubblico ipnotizzato da forze d'oltretomba [...] <sup>19</sup>

Applichiamo ora questa ottica ad un film esemplare per la fusione di questi tre temi: cinema, auto, Morte: *Grindhouse: Death Proof*.

Il personaggio principale è un maturo serial killer che usa come strumento di “lavoro” un'automobile: uccide le sue vittime – giovani e belle donne – coinvolgendole in letali incidenti d'auto. Il primo polo del nostro binomio è evidente: l'automobile da mezzo di trasporto diventa strumento di morte. Andiamo ora a cercare la presenza del secondo polo: il cinema. Partiamo dagli indizi superficiali. Il serial killer si fa chiamare “Stuntman Mike”. Egli si identifica col suo ex lavoro: la controfigura specializzata in pericolose sequenze automobili-

stiche. Dunque Mike viene dal mondo del cinema. A ricordare questo suo passato sono una vistosa cicatrice che attraversa il suo viso e la sua auto, una *crash car* di quelle che si usano sul set, interamente modificata con un telaio interno che rinforza la resistenza dell'abitacolo durante gli urti, rendendo il veicolo “a prova di morte”. Scaviamo più in profondità. Titoli di testa. Il film si apre con un'inquadratura dall'interno di un'auto in movimento. Sullo sfondo si intravede la strada che scorre attraverso il parabrezza. In primo piano, adagiati sul cruscotto lato passeggero, un paio di piedi nudi femminili che seguono languidamente il ritmo della musica. Si passa poi alla scena della presentazione del personaggio principale di questa prima parte: Jungle Julia. La prima cosa che vediamo di lei sono ancora i piedi, mentre cammina scalza per casa. La cinepresa panoramica in alto: ci mostra le sue gambe e poi la schiena, ma non ancora il viso. Julia – in campo lungo – si butta sul divano, accavallando le gambe distese – qui capiamo che evidentemente i piedi che aprivano il film erano i suoi. Da notare che la posizione di Julia replica la posizione di Brigitte Bardot – anche lei a piedi nudi – nel poster appeso sopra il divano. Julia si pone come emulo, come copia di un'icona cinematografica, aspirante a diventare essa stessa un'icona. Un ricordo ci mostra la stessa Julia sul divano, ma collocando ora in primo piano un *headknocker*<sup>20</sup> con le sue sembianze: la prima volta che vediamo chiaramente le fattezze di Julia, le vediamo attraverso una sua replica, un suo *feticcio*. Stacco. I titoli di testa continuano mostrandoci una soggettiva – capiremo poi essere quella di Stuntman Mike – alla guida di un'auto nera lanciata a grande velocità, con un simbolo sul cofano che si rivela poi un teschio. Torniamo da Julia, della quale vediamo



ancora solo i piedi - nella configurazione in soggettiva dell'apertura del film – poi, quando si alza, le gambe e infine il fondoschiena mentre si sporge dalla finestra. Ancora non l'abbiamo vista in viso, ma solo *a pezzi*. Conclusi i titoli di testa la scena successiva ci mostra le amiche di Julia che sono venute a prenderla e si muovono in auto per le vie di Austin. Finalmente vediamo Julia in volto, anche se la sua posa è sempre quella di stare con le lunghe gambe distese e incrociate – sempre in imitazione della posa della Bardot –, i piedi nudi spesso in primo piano rispetto al suo viso. Il dialogo ci rivela che Julia è una celebre *speaker* radiofonica, oggetto del desiderio dei maschi del luogo. Lungo la strada vediamo che la città è disseminata di sue gigantografie. Icona, feticcio, oggetto di sguardo: Julia rappresenta l'attrice cinematografica, la cui immagine e le cui parti del corpo sono più importanti della sua persona.<sup>21</sup> Osserviamo ora la presentazione di Stuntman Mike, ossia il carnefice di Jungle Julia e delle sue amiche. Abbiamo già visto la sua soggettiva nei titoli di testa - puro sguardo. Vediamo poi la sua auto mentre viene notata da una delle future vittime – Mike è ora identificato con la macchina. Infine lo vediamo mentre osserva, sempre dalla sua auto, le ragazze. Stacco sulla sua mano che abbassa il parasole. Attaccate all'interno ci sono le foto delle tre ragazze – ulteriori feticci. Mike toglie quella di Julia e apre l'aletta che copre lo specchietto sottostante. Finalmente vediamo un pezzo di Mike: i suoi *occhi*, riflessi – *inquadrati* – nello specchio. Nella teoria dell'enunciazione cinematografica lo specchio – come tutte le forme di inquadratura nell'inquadratura – rappresenta una marca dell'enunciatore: un momento nel racconto in cui il racconto stesso allude al suo farsi, al meccanismo stesso dell'enunciazione filmica<sup>22</sup>. Lo

specchio è figura vicaria dello schermo e della macchina-cinema. Nell'inquadratura successiva, Mike si instilla alcune gocce di collirio, quasi a fare la manutenzione del suo strumento privilegiato: lo *sguardo*. Occhi, schermo, sguardo: Mike rappresenta il regista cinematografico o la “macchina cinema”. Se Julia è identificata dai suoi piedi, Mike è identificato dai suoi occhi – l'inquadratura – e dalla sua auto – l'apparato tecnico, la macchina da presa.

Vengono in mente due dei tre meccanismi psichici attorno a cui si costituisce la visione cinematografica secondo Christian Metz<sup>23</sup>: Feticismo e Voyeurismo. Ogni spettatore cinematografico è un voyeur<sup>24</sup>: nella “situazione cinematografica” egli non può far altro che guardare e questo piacere della visione cinematografica deriva dall'azione dello sguardo su di uno spettacolo predisposto e inscenato da un voyeur altrettanto “incallito”: il regista. Dall'altro versante, l'attore – e in particolare l'attrice in quanto donna<sup>25</sup> – sono gli oggetti dello sguardo, coloro che si prestano a sottostare alle fantasie del regista e quindi del pubblico. Cedendo la propria immagine all'occhio della macchina da presa, si lasciano trasformare in feticci che diverranno indipendenti da sé, fantasmi immortali su cui non avranno controllo e che finiranno per essere più importanti della loro persona reale<sup>26</sup>.

Il cinema, però, è la Morte al lavoro non solo in quanto *memento mori*, ma anche nel suo stesso processo tecnico<sup>27</sup>. L'attore cinematografico – a differenza di quello teatrale la cui caratteristica è di essere vivo e presente di fronte al pubblico nel corso della sua *performance* – entra nel film nel momento in cui la cinepresa stacca la sua immagine dalla sua viva persona per farne un fantasma senza vita animato da un movimento artificiale. Questa priva-

zione di vita è un'operazione fondante senza la quale l'immagine cinematografica non può sussistere: “Mostrando infatti il mondo in immagine, il cinema ce lo fa apparire e insieme ce lo sottrae [...] anzi è proprio perché il mondo ci è sottratto che la sua immagine può istituirsi. [...]”<sup>28</sup> Il *découpage*, poi, è una operazione frankensteiniana di rimodellamento dei corpi<sup>29</sup>: la cinepresa segmenta il corpo dell'attore – un particolare degli occhi, un'inquadratura di una scollatura, una panoramica delle gambe: ulteriori feticci del feticcio – che poi il montaggio ricuce tra loro costruendo lo spettacolo. Non a caso, tra i pionieristici esperimenti sul montaggio di Lev Kulešov ritroviamo proprio un'operazione à la Frankenstein:

...consistente nel costruire attraverso il montaggio un corpo umano artificiale, assemblando dettagli di corpi diversi ripresi sul medesimo sfondo: “Fu ripresa una donna che si truccava al tavolo da toilette. Si guardava nello specchio, sollevava da terra una sigaretta, apriva una scatola con la matita per gli occhi, si metteva il rossetto, poi si disegnava gli occhi, si infilava le scarpe. Le mani erano di una donna, la schiena di un'altra, la testa di una terza, gli occhi di una quarta, i piedi di una quinta. Il risultato fu la creazione di una persona non esistente in natura, ma perfettamente reale sullo schermo”<sup>30</sup>

Vediamo come tutto questo si ritrova nel film. Osserviamo il finale del primo atto. Pam, una ragazza conosciuta al bar, chiede un passaggio a Stuntman Mike. Questi la fa accomodare al posto del passeggero. Lei si accorge che non c'è il sedile, ma uno spartano sgabello di metallo in una gabbia di plexiglas. Mike le spiega che si tratta di un'auto da stuntman – un'auto a prova di morte – e quello è il posto dove di solito si fissa la cinepresa per filmare gli incidenti dall'interno. Pam si siede come può. Prima di salire in auto, Mike rivolge uno sguardo complice verso la cinepresa – un'interpellazione<sup>31</sup> – ammiccando verso lo spettatore,

quasi a riconoscerlo come suo sodale in questo gioco sadico-voyeurista che è il cinema, come per invitarlo a guardare con attenzione quanto Mike sta per mettere in scena per il piacere proprio e di chi guarda. L'auto parte e Mike inizia a guidare velocemente con brusche sterzate e decelerazioni e si diverte a osservare il terrore della ragazza, che non avendo maniglie a cui reggersi, né cinture di sicurezza, sbatte senza controllo dentro l'abitacolo-gabbia, subendo ferite e contusioni. Lanciato a folle corsa, Mike le spiega che l'auto è sì a prova di morte, ma solo per chi siede al posto di guida. Detto ciò inchioda, facendo proiettare Pam contro il cruscotto, che le fracassa la testa. Cosa si svolge in questa scena? Mike – stuntman cinematografico di solito ripreso dall'occhio della cinepresa che ne registra con impietosa avidità le rischiose acrobazie, disposta eventualmente a sacrificarlo per lo scopo di ottenere una scena spettacolare – si sostituisce alla cinepresa, divenendo lui regista e spettatore – le due figure di voyeur unite – degli incidenti che inscena. Pam, in questa inversione di ruoli, non a caso viene fatta sedere dove prima c'era la cinepresa: ora lei è lo spettacolo, il feticcio pronto al macello<sup>32</sup>, mentre l'avidò occhio che guarda è quello di Mike.

Seconda tappa. Eliminata Pam, Mike si getta all'inseguimento di Jungle Julia e delle sue amiche. Abbiamo visto come Julia sia presentata fin da subito come un feticcio: è famosa come una *star* del cinema e la sua immagine è ovunque. Ma non basta. Julia presenta un secondo livello di feticismo: i suoi piedi. Mike mostra di avere una predilezione per questa parte anatomica, che del resto è il più classico oggetto di desiderio di questa particolare parafilìa. La notte è buia e Mike si avvicina all'obiettivo: si dirige a folle velocità, coi fari spenti,

verso l'auto di Julia e delle ragazze, in cerca di un mortale incidente frontale, da cui lui uscirà vivo grazie alla sua auto “a prova di morte”. Arrivato alla opportuna distanza accende i fari dell'auto, abbagliando le ragazze, che hanno appena il tempo di gridare il loro terrore in faccia alla morte<sup>33</sup>. La regia ci mostra l'incidente quattro volte, in un montaggio ripetitivo che presenta le conseguenze del terribile impatto su ciascuna delle vittime. Ci interessa Julia: viaggiando come sempre con una gamba nuda fuori dal finestrino, prima di essere stritolata, viene mutilata e l'arto che è stato protagonista fin dall'inizio del film finisce sull'asfalto. Quella che vediamo è una metafora del cinema. Mike – il regista-spettatore voyeur e feticista – prepara la sua scena madre: fa rombare il motore – “Motore!” –, accende i fari sul set – “Luci!” – e al momento giusto causa lo scontro – “Azione!” – e realizza un suo letale e letterale *découpage* suoi corpi delle sue prescelte – le attrici. Chiave di tutto sono le gambe di Julia: la regia extradiegetica di Tarantino ha iniziato fin da subito a isolare, tagliare con l'inquadratura i piedi e le gambe di Julia – la donna oggetto di sguardo di cui parla Mulvey. Mike, nella sua “regia” diegetica, attua la stessa operazione in modo più cruento.

Mike, spettatore e regista “a prova di morte”, può essere sopraffatto solo da chi conosce il cinema e i suoi meccanismi: nella seconda parte del film sarà infatti ucciso da quelle che aveva scelto come nuove vittime, non sapendo di avere a che fare con gente di cinema e in particolare con due *stunwomen*<sup>34</sup>. Mike soccombe, prima ferito da un colpo di pistola sparato da mano femminile, poi buttato fuori strada dalla maggiore abilità di guida delle donne, che lo fanno schiantare contro un cartellone di un *drive in* – cinema e auto, nulla di più indi-

cato – chiedendogli beffardamente: “Ti piace il cinema?”. Infine viene estratto mezzo morto dall'auto e finito a calci e pugni. Cosa motiva questo capovolgimento? La spiegazione arriva se si osserva bene il cambiamento della consistenza visiva, della qualità materica della pellicola durante il film. Si nota che la prima metà – quella che riguarda la strage di Austin – presenta un aspetto *vintage* che ricrea non solo il *look* dei *B movie* degli anni '70 – per le scelte musicali, scenografiche, costumistiche e per la grafica dei titoli di testa –, ma anche l'età, fino a far apparire questo film del 2007 coevo a quei modelli. La superficie della pellicola appare graffiata e impolverata, la struttura presenta lacune, strappi, salti della colonna visiva e scoppi di quella sonora, i colori sono desaturati secondo il fisiologico processo di sbiadimento dell'Eastman Color. All'inizio del secondo atto Stuntman Mike entra di nuovo in scena con la sua auto: alla fine di questa prima inquadratura, la pellicola passa al bianco e nero per tutto il tempo in cui Mike osserva le sue nuove vittime. Quando Mike se ne va e rimangono soli con le nuove ragazze, la pellicola torna a colori. Questa volta però le tinte sono saturre e brillanti, sono assenti tutti quei danni del tempo che erano ostentati nella prima parte. Non ci troviamo più nel vecchio cinema hollywoodiano in cui la donna era oggetto passivo del voyeurismo-feticismo dell'uomo. Riguardiamo la scena più in dettaglio: Mike ancora una volta sceglie le sue nuove vittime mosso dal suo retifismo, attratto dai piedi femminili – in questo caso quelli nudi di Abernathy fuori dal finestrino dell'auto in sosta. Non appena Mike si allontana, però, Abernathy scende dall'auto e indossa un paio di stivali da cowboy: l'opposto delle calzature di Jungle Julia, che erano dei semplici sandali infradito in cui la nudità

delle estremità era sempre in evidenza. In questo caso, invece, il piede nudo femminile, delicato e indifeso oggetto di feticismo, viene rivestito dalla dura e mascolina scorza dello stivale da cowboy, e proprio con questo stivale Abernathy sferrerà a Mike il calcio letale. Il ruolo e lo statuto delle donne nel nuovo cinema è cambiato e Stuntman Mike, un residuo inattuale del passato, non può che soccombere.

Ma la scelta registica di mostrare la consunzione della pellicola causata dal tempo ci parla anche della stessa Morte del cinema, dell'intrinseca fragilità del suo supporto. Anche i film invecchiano. Le pellicole che li ospitano, visione dopo visione, per effetto dell'attrito meccanico, del calore e della luce del proiettore, diventano esse stesse testimonianza del processo di decadimento a cui sono sottoposte, autoreferenziale *memento mori* sulla precaria e fragilissima sussistenza di quella sottile striscia che ospita il film<sup>35</sup>. Il cinema mostra così non solo la Morte al lavoro sugli attori, ma anche su se stesso.

## NOTE AL TESTO

- 1) Sul loro legame nella cinematografia USA cfr. A. Denini, *Automobili e film nella storia del cinema americano*, Le Mani, Recco, 2008
- 2) In più, rispetto all'altrettanto individualistica motocicletta, consente di avere riparo dal freddo e dalla pioggia e di avere a disposizione maggiore spazio di stivaggio, costituendo una sorta di casa portatile
- 3) Secondo la tripartizione dei segni di Peirce (Cfr. C.S. Peirce, *Opere*, a c. di M. Bonfantini, Bompiani, 2003)
- 4) A. Bazin, "Ontologia dell'immagine fotografica", in A. Bazin, *Qu'est ce que le cinéma? Ontologie et language*, Ed. du Cerf, Paris, 1958, trad. it. parz. *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano 1999, p.3 e segg. Secondo Bazin, ogni evoluzione tecnica del cinema risponderebbe ad un bisogno di realismo sempre maggiore ed esatto, volto a soddisfare il succitato complesso della mummia.
- 5) Citato in A. Boschi, *Teorie del cinema*, Carocci, Roma, 1998, p. 129
- 6) G.P. Brunetta, "Identità e radici culturali", in G.P. Brunetta (a c. di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. I, Einaudi, Torino, 1999, cit. pp. 5,6
- 7) Terzo episodio di *Histoires extraordinaires (Tre passi nel delirio)*, R.Vadim - L. Malle - F. Fellini, 1968)
- 8) *Christine la macchina infernale*, John Carpenter, 1983
- 9) Dino Risi, Italia, 1962
- 10) *Orfeo*, 1950, tratto dalla sua opera teatrale del 1926
- 11) J. Cocteau, *Du cinématographe*, (a c. di) A. Bernard e C. Gauter, Belfond, Paris, 1973, trad. it. *Del cinema*, Il Formichiere, Milano, 1979, p. 110.
- 12) Per approfondimenti e bibliografia cfr: F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, in particolare i capp. 3 e 10; T. Elsaesser-M. Hagener, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 2007, trad. it., *Teoria del film*, Einaudi, Torino, 2009, in particolare il cap. III. Un saggio di riflessione sul tema è anche P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano, 2007, in particolare pag. 131 e segg.
- 13) *Viale del tramonto*, Billy Wilder, 1950. Wilder riprenderà il tema in *Fedora*, 1978.
- 14) *La regina Kelly*, Erich Von Stroheim, 1929
- 15) *Quarto potere*, Orson Welles, 1941
- 16) *Il cielo può attendere*, Ernst Lubitsch, 1943
- 17) Rispettivamente lo stesso Welles e Don Ameche
- 18) *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo)*, Steven Spielberg, 2008)
- 19) Cocteau, *Del cinema*, cit. p. 18
- 20) Pupazetto dalla testa caricaturalmente grossa rispetto al corpo che, se toccata, oscilla
- 21) Si pensi alle gambe di Betty Grable, alla scollatura di Jane Russell, agli occhi di Elizabeth Taylor. Parti del corpo spesso coperte da ricche assicurazioni, come il seno di Gina Lollobrigida.
- 22) Sull'enunciazione filmica cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano, 1986 (V ed. 2001), passim
- 23) Il terzo meccanismo è l'identificazione speculare. Cfr Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris, 1977, trad. it. *Cinema e Psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980
- 24) "Ebbene, questa passione percettiva [il voyeurismo], contrariamente ad altre pulsioni sessuali, è caratterizzata dal fatto di non voler incorporare l'oggetto desiderato, ma di volerlo tenere distinto, lontano. [...] Il cinema fa di più, allarga la separazione tra desiderio e oggetto. [...] Da un lato gli spettacoli e i suoni che ci offre (che ci offre a distanza e dunque insieme ci sottrae) sono particolarmente ricchi e vari [...] Dall'altro lato il cinema esibisce i suoi dati solo in effigie e quindi li colloca fin da subito nell'inaccessibile [...] Ciò che definisce il regime scopico propriamente cinematografico non è tanto la distanza mantenuta, o la cura che si pone nel mantenerla [...] quanto l'assenza dell'oggetto visto. Ne deriva che il cinema si regge su una sorta di voyeurismo allo stato puro: appunto sulla istituzione di una distanza incolmabile, sull'intervento di un'inaccessibilità." Casetti, *Teorie del film*, cit. p. 189
- 25) Cfr. la celebre analisi di Laura Mulvey sull'androcentrismo del cinema classico hollywoodiano, in cui all'attore uomo è affidato il ruolo di polo attivo e soggetto dell'azione mentre all'attrice donna quello passivo



di esibizione spettacolare del corpo, oggetto dello sguardo dell'ideale pubblico patriarcale. L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989

26) “La star [...] vede resuscitare, staccarsi da lei e manifestarsi il suo doppio arcaico; la sua immagine cinematografica, che è la sua propria immagine, onnipresente, ammaliatrice, raggiante. [...] Svalutata dal duo doppio, fantasma del suo fantasma, la star non può sfuggire al proprio vuoto che prendendolo come un gioco, e non può farne un gioco che imitando il suo doppio, mimando la sua vita cinematografica.” E. Morin, *Les Stars*, Seuil, Paris, 1957, trad. it. *Le star*, Olivares, Milano, 1995, p. 83

27) Un film magistrale su cinema e Morte e sul voyeurismo-feticismo-sadismo della visione cinematografica è *Peeping Tom (L'occhio che uccide)*, Michael Powell, 1960, la cui traduzione letterale è “Guardone”

28) Casetti, *Teorie del film*, cit., p. 189

29) Film simile per tematica è *Crash* (David Cronenberg, 1996) in cui il binomio “Eros-Thanatos” si concretizza nell'eccitazione sessuale e nel piacere che i protagonisti derivano da un particolare feticismo: quello per gli incidenti d'auto e le conseguenti mutilazioni. Un personaggio, Vaughan, spiega così questa sua parafilia: “rimodellamento del corpo umano da parte della tecnologia”. E' suggestivo anche in questo caso il parallelo col cinema. “Una volta deciso di trasformare un attore in star ha inizio il processo di rimodellamento. Star non si nasce ma si viene costruiti sulla base di quello che negli anni trenta è un procedimento di routine. [...] In genere le donne devono seguire una dieta rigida e sottoporsi a sedute di massaggio intensive per eliminare i chili in eccesso che non vanno bene sullo schermo. In seguito a questo trattamento si evidenziano gli zigomi e il volto acquista quelle caratteristiche di angolosità che la luce può evidenziare; il corpo diventa più slanciato. Si sistemano i denti, se necessario vengono effettuati interventi di chirurgia plastica, i capelli sono resi lisci”, S. Gundle, “L'età d'oro dello Star System”, in Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, Vol. II\*, cit., p. 710

30) Boschi, *Teorie del cinema*, cit., pp. 208-209.

31) Cfr. Casetti, *Dentro lo sguardo*, p. 34 e segg.

32) Per Metz la tecnica e la spettacolarità del cinema sono loro stessi dei feticci: “Il feticcio è il cinema come esecuzione tecnica, come prodezza, come *exploit*: *exploit* che sottolinea e accusa la mancanza su cui si fonda il dispositivo (l'assenza dell'oggetto, rimpiazzato dal suo riflesso), *exploit* che consiste nel far dimenticare questa assenza.” Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., p.77

33) Un breve cenno all'ovvio sadismo di cui è portatore il personaggio di Mike e, secondo la *Feminist Film Theory*, tanto cinema hollywoodiano nei confronti dei ruoli femminili: “La donna che appare sullo schermo pone però anche un altro problema: la sua mancanza del pene scatena la paura della castrazione. Dunque se per un verso costituisce una presenza affascinante [...] per un altro verso è una presenza minacciosa, una possibile fonte di ansia. L'uomo ha due vie per sfuggire a tale ansia. Può affrontare una riattivazione del trauma rappresentato dalla paura della castrazione, ed esplorare la donna, svalorizzarla, demistificarla. E' la strada del voyeurismo e del sadismo, percorsa a fondo da Hitchcock. Oppure può negare questa paura, e trasformare l'oggetto minaccioso in un oggetto di culto, da preservare e coltivare. E' la strada del feticismo, imboccata da Sternberg.” Casetti, *Teorie del cinema*, cit., p. 248

34) In particolare Zoe Bell – vera *stuntwoman* – interpreta se stessa.

35) Sull'argomento, e in particolare sulla precarietà del patrimonio su nitrato di cellulosa cfr. P. Cherchi Usai, *Una passione infiammabile*, UTET, Torino, 1991 e P. Cherchi Usai, *The Death of Cinema*, BFI, London, 2008.