

Creasy's cinema (*Man on Fire*) di Anton Giulio Mancino

In effetti, la stessa distinzione tra creazione e modificazione, così chiara nei media cinematografici (riprese e sviluppo della fotografia, produzione e post-produzione al cinema), non è più valida per il cinema digitale, poiché ogni singola immagine, indipendentemente dalla sua origine, viene manipolata attraverso una serie di programmi prima di essere inclusa definitivamente nel film.⁷¹

LEV MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media*

Ci si potrebbe sbizzarrire notando come *Man on Fire*, il film di Tony Scott che inaugura un investimento sull'intero racconto dell'uso spinto e allucinato di un assortimento composito di effetti digitali compatibili con soluzioni di montaggio molto appariscenti, sia ambientato in un presente che poi è quello del suo anno di uscita, il 2004. Che è anche l'anno in cui la saga di *Terminator*, con *Terminator 3 – Le macchine ribelli* (2003), la cui regia passa di mano da James Cameron a Jonathan Mostow, approda a quel futuro non più prossimo venturo. Il 2004 si conferma l'anno in cui il futuro (mediale) è già arrivato configurando una realtà piegata, per ovvie ragioni, a un'idea digitale definitiva, totalizzante. Che rende inseparabile la percezione spettatoriale dalla condizione mentale del protagonista (come lasciano intendere i sottotitoli animati, poi riconfermati in *Domino*, che traducono intanto in *Man on Fire* la lingua messicana incomprensibile e nemica in un clima di estasi e feroce ostilità), l'ex agente della Cia Creasy, nato in funzione di un preciso e inequivocabile progetto di rappresentazione computerizzata o comunque riveduta e corretta largamente in fase di post-produzione. L'infallibile, letale macchina da guerra ribattezzata già nel romanzo del 1981 Creasy – *nomen, omen* – nel film di Scott assurge appunto a sorta di cyborg in carne e

⁷¹ L. Manovich, *The Language of New Media*, The Mit Press, Cambridge (Massachusetts) 2001 (tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002, p. 372).

ossa cui non si vieta di provare (ancora) sentimenti umani, ma che non può assolutamente essere fermato quando intraprende la sua missione di morte, esattamente come un qualsiasi automa futuribile, buono o cattivo, non fa differenza, della serie di film ideata da Cameron nel 1984. Entrambi, Creasy e i contemporanei terminator (ex) cameroniani sono essenzialmente immagini sintetiche, entità virtuali, che possono trovarsi o arrivare ovunque, riprogrammarsi in continuazione, condizionando e alterando le inquadrature ospitanti. Insomma «eventi digitali» autosufficienti, automatici, a dir poco autistici, inseriti in una trama dinamica che ne asseconda le funzioni ideologiche, il funzionamento tecnico e il procedimento estetico. Infatti

“un evento digitale [...] è ogni discreta alterazione dei dati dell’immagine o del suono in qualsiasi scala interna dell’immagine. Gli elementi possono essere aggiunti, sottratti o riformulati interattivamente perché le componenti dei dati trattengono le loro identità separate e modulari durante tutto il processo di elaborazione.

La combinazione e gli automatismi che possono essere creati da essa, dunque, caratterizzano al meglio l’evento digitale nella sua differenza dall’inquadrature”.⁷²

Ciò spiega come la consistenza di simili personaggi, esclusivamente sullo schermo e per lo schermo, coincida con l’avvento o la completa attuazione – seguendo il ragionamento di Rodowick, conseguente a quello di Manovich - del

“cinema digitale [in cui] l’immagine è sempre un codice, ovvero una combinazione di elementi logicamente discreti completamente aperti e disponibili ai cambiamenti dei valori percettivi e semantici. Dall’altro lato, nel cinema digitale non c’è più continuità nello spazio e nel movimento, ma solo montaggio e combinazione. Per queste ragioni nella post-produzione del cinema digitale la [...] produzione diventa solo il primo passo della post-produzione”.⁷³

⁷² D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 2007 (tr. it. *Il cinema nell’era virtuale*, Olivares, Milano 2008, p. 185).

⁷³ *Ivi*, pp. 190-191.

Se a partire da *Man on Fire* volessimo perciò provare a delineare l'estetica scottiana, di Tony Scott, in questo senso persino più estremo e spericolato di suo fratello Ridley, basterebbe far riferimento a una più sistematica, generale

“estetica della post-produzione, altamente soggetta ai processi computazionali e alle intenzioni creative dei suoi autori. Infatti la strategia di ripresa del film e la sua realizzazione sono pressoché impensabili senza le correzioni e le aggiunte della messa in scena dell'illuminazione, della prospettiva e di altri elementi di composizione resi possibili grazie alle tecniche della post-produzione digitale”.⁷⁴

Queste considerazioni preliminari, che inevitabilmente informeranno il tipo di analisi che intendiamo qui proporre di *Man on Fire*, non devono portarci tuttavia a credere che l'approccio al cinema digitale di Tony Scott sia pedissequo, passivo, scontato. Al contrario, come avremo modo di spiegare, sarebbe addirittura *inimmaginabile* una parabola così nettamente e drasticamente stilizzata senza una coerente visione apocalittica che l'autore ha da sempre perseguito in tutta la sua filmografia. E che da *Man on Fire* in poi smette - complice la scelta di dedicarsi a ideali o effettivi/effettati remake elevati a potenza - ogni remora verso il racconto classico, semplice, trasparente, per prediligere rimaneggiamenti, riproposizioni di tracciati sicuri, ancorché ideologicamente preoccupanti. Le sue diventano di volta in volta con maggiore consapevolezza manipolazioni dichiarate di racconti necessariamente preesistenti: *Man on Fire* è il remake omonimo del film del 1987 diretto da Elie Chouraqui, già ricavato dal romanzo di A.J. Quinnell; *Pelham 1 2 3* rincarà la dose in quanto - come è noto - remake omonimo post-cinematografico e post-moderno di un remake televisivo del 1998 di un'ottima trasposizione cinematografica del 1974 di Joseph Sargent del romanzo di John Godey del 1973; il successivo *Déjà Vu* enuncia infine sin dal titolo la sua concettuale subordinazione a un passato urgentemente da modificare, violare, riscrivere. Questo vincolo a una o più fonti *pre-testuali* consente a Scott di dedicarsi meglio al lavoro di *re-styling* ostentato, appunto del *già visto* e raccontato, su carta e sullo schermo. E *Man on Fire*, sciagurato apologo della violenza giustificata e giustificabile, che pure non può

⁷⁴ /vi, p. 191.

sottrarsi alle sue responsabilità di film strutturato in modo tendenzioso e ritorsivo, non senza contraddirsi al suo interno, avvicinando nichilismo e familismo, affettività e inaffettività⁷⁵, è un'opera emblematica, seminale. *Sui generis*. Dove diventa assolutamente secondario anche ogni vecchio e convenzionale impianto di lettura fondato sulla valenza semantica dell'autorialità. Cosa intendiamo dire? Secondo la relazione amorosa che gli spettatori e i critici in particolare intrattengono con singoli film, quindi con il cinema in generale, in cui alla consueta relazione d'oggetto kleiniana⁷⁶ si aggiungono suggestioni più o meno consapevoli da "politica degli autori", si potrebbe sintetizzare in banali termini tautologici il discorso affermando che *c'è tutto il cinema* di Tony Scott in un film come *Man on Fire*. Bella scoperta. E allora? L'importanza del film coinciderebbe in pratica con la sua ovvia riconoscibilità. A queste condizioni il procedimento non comporterebbe il benché minimo sforzo. Basterebbe elencare una serie assortita, fin troppo palese, di costanti d'autore e il gioco è fatto. Un simile repertorio però, per quanto all'apparenza "ragionato", al massimo può servire a dissimulare la consapevolezza di non aver ricavato alcun elemento nuovo e importante. Poiché è fin troppo facile rintracciare in *Man on Fire* motivi, temi, ossessioni, figure, tipologie di personaggi provenienti da vari film precedenti e successivi di Tony Scott. Il quale, lo ricordiamo, è spesso vissuto all'ombra dell'autorialità altrimenti riconosciuta del fratello maggiore Ridley, sebbene il discorso, così impostato, prescinde da quello strettamente commerciale, in cui unicamente si iscrive e senza il benché minimo complesso di inferiorità l'esperienza del più giovane dei due. Certo, sia Tony che Ridley Scott recepiscono e rilanciano un immaginario audiovisivo in perpetuo divenire, in cui le innovazioni e gli investimenti contano di fatto molto di più delle trame, dell'originalità, della coerenza e della libertà di pensiero. Laddove l'autonomia creativa viene invece percepita e commisurata alla disponibilità (verso l'impiego comunque obbligato) di risorse tecnologiche aggiornate e di adeguate risorse finanziarie. In questa prospettiva che senso può aver mai scoprire l'evidenza? Ossia

⁷⁵ Cfr. A. G. Mancino, *Man on Fire - Il fuoco della vendetta*, in «Cineforum», n. 438, ottobre 2004.

⁷⁶ Cfr. C. Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois, Paris 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980; 2002, pp. 9-23).

accorgersi che *Man on Fire* è un film di Tony Scott perché assomiglia ad altri film di Tony Scott? Gli esempi si sprecano. Facciamone perciò buon uso. Partiamo dall'ambientazione messicana. Torna qui, sulla falsariga di *Revenge*, l'immagine stereotipata e brutale del Messico come luogo senza legge, in cui l'unica regola vigente è la forza e l'onore (maschili o gestiti da soggetti all'ennesima potenza maschili), e in cui le eventuali forze dell'ordine partecipano squallidamente di un sistema criminale fuori controllo. In virtù di questa connotazione indubbiamente stereotipata e indecorosa, il Messico, terra di confine anche tra un cinema vecchio stile, analogico, e uno avanzato, *unstoppable*, si presta in modo particolare a veicolare geograficamente, antropologicamente e sociologicamente storie e rituali di vendetta. Ma il greve binomio Messico-vendetta non va gestito per ribadire orizzontalmente l'autorialità di Tony Scott. La questione altrimenti diventerebbe riduttiva. Oltre che equivoca, ambigua. Nonché penalizzante sul fronte di quella stessa visione d'autore di Tony Scott che legittimamente gli va riconosciuta. Occorre perciò un approccio verticale, al di là degli stereotipi effettivamente ricorrenti. Ciò che conta è riflettere dal momento che esiste e si riconferma una virtuosa e virtuale continuità di elementi. I quali innegabilmente esistono, sussistono, persistono, brillando al di là dell'impatto esteriore. O proprio grazie a questa esteriorità insistita, rivisitata, ostentata. Piuttosto per l'uso *differenziato* di nietzschiana/deleuziana memoria dentro una strategia della *ripetività*⁷⁷. Vale la pena di selezionarli, e analizzarli insistendo sull'effetto di lunga durata, sintomatico che li supporta. Cominciamo dal primo nel quale ci imbattiamo lungo il percorso narrativo: la Cia, struttura gerarchizzata e militarizzata che l'autore ha potuto prima e dopo *Man on Fire* tranquillamente sostituire e intervallare, da *Top Gun* a *Unstoppable*, con l'esercito, la marina, l'aviazione statunitense, la polizia, senza effettive soluzioni di continuità in un'ottica di indifferenza e permeabilità dei contenuti, pertanto appannaggio perfetto di una sfacciato investimento da parte di istanze profondamente reazionarie, assunti maschilisti, ansie giustizialiste. In fondo talmente marcati e trasparenti da rendersi in definitiva persino più innocui: per colmo di paradosso la smaccata riconoscibilità dei messaggi ritorsivi, imperialisti, sciovinisti rende più scoperto il gioco autoreferenziale

⁷⁷ Cfr. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968 (tr. it., *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997, p. 4).

delle immagini e dell'impiego sovrabbondante del montaggio digitale. A riprova del primato incontestabile della continua, instancabile, nevrotica palingenesi formale. Il che concorre a spiegare sintomaticamente - ed esteticamente, va da sé - come mai essa rifletta un'istanza distruttiva e autodistruttiva sottostante, di antagonismo verso un passato cinematografico (classico, analogico), mai tuttavia completamente rimosso. Piuttosto recuperato, e ricontestualizzato in una nuova epoca di riproducibilità infinita che determina alla fine l'impasse. Donde l'emblematica pulsione violenta, fisiologicamente, culturalmente e storicamente suicida. I conti tornano: il protagonista, Creasy, è guarda caso un ex agente della Cia bisognoso di dimenticare il proprio passato. O più correttamente di autoannullarsi ed spiare così i suoi crimini professionali. In *Man on Fire* c'è dunque la Cia in prima battuta, come ai tempi del dittico *Nemico Pubblico* e *Spy Game*. Solo che non agisce più dietro le quinte o in piena evidenza per tutto il tempo, come quinta colonna a suo modo coerente di un sistema infido, ma offre appena lo spunto per una parabola di remissione dai peccati pregressi, visualizzati fugacemente come allucinazioni insostenibili. Creasy, il cui nome rimanda a una condizione critica (anche del cinema contemporaneo), rilanciata sul piano psichico, morale ed estetico, alla quale solo la morte, autoinflitta o officiata in nome di una causa più alta, salvifica (prima la protezione di una bambina indifesa, poi la vendetta per la sua presunta morte, infine), può offrire una soluzione. Uscire dal cerchio della morte vuol dire ricordare la morte dispensata in passato. E ricordando questa morte, come condanna dello spirito, la stessa pulsione di morte aumenta. Creasy, in nome del suo cognome, può decidere: rivolgere la morte (come rivolge lo strumento, l'arma) contro se stesso o contro altri, all'occorrenza più malvagi e infidi. Sembrerebbe propendere per la prima soluzione, se le circostanze, il caso (il suicidio fallito), riconducibile all'impostazione (ideo)logica assecondata dal ritmo martellante del film, non imponessero proficuamente la seconda. Perché - si sa, nel senso che Tony Scott che conosce l'industria dell'audiovisivo e ne perpetua gli obiettivi, *lo sa* - la regola è che lo spettacolo deve continuare. Il suicidio non va bene, non funziona. Lo sterminio per un buon motivo, al servizio di povere vittime innocenti da preservare o vendicare, sì. Se la Cia è in crisi, cioè *in Creasy*, il suo positivo impiego non viene messo sostanzialmente in discussione. L'intelligence statunitense, nonostante le malefatte denunciate preliminarmente, elette a punto di parten-

za e non ritorno del racconto, supporta questa sorta di *morality play*, adrenalinico, violento, digitale. Dominato dall'istinto suicida/omicida e dal senso di colpa/vendetta. Vendetta perciò concepita come ulteriore viatico e performance liberatoria, pronta a trasformarsi ancora, *in extremis*, in redenzione daccapo suicida. Consentendo al cerchio di chiudersi, dopo aver fatto il pieno di (soddisf)azione omicida. Il senso autopunitivo delle azioni di Creasy insomma resta intatto. Differiscono semplicemente le modalità attraverso cui tende a manifestarsi. La Cia, componente dietrologica fissa e sorgente non pacificata della cattiva coscienza della storia e del progresso tecnologico statunitense, implica l'ossessione del controllo del mondo esterno. Arriviamo in questo modo all'altra fondamentale tappa obbligata concettuale del cinema di Scott, che innesca ancora una volta la serie di rimandi incrociati: con una particolare intensificazione programmatica a partire dagli anni, saldando di conseguenza, indissolubilmente i tracciati di *Nemico pubblico* e *Spy Game*, quindi - rincarando la dose - di *Man on Fire*, *Domino*, *Pelham 1 2 3*, *Déjà Vu*, fino a *Unstoppable* (che come *Pelham 1 2 3* impone a Scott, epigono di Meliès, aperto a qualsiasi sperimentazione e innovazione tecnica audiovisiva, di inseguire un treno incontrollabile omaggiando e commemorando il cinema nascente, già di suspense, dei Lumière). Insomma, da *Man on Fire* in particolare, cioè da un certo momento in poi, che però non deve far dimenticare quando l'attenzione era concentrata su fattori metabiologici (*Miriam si sveglia a mezzanotte*), spazi aerei (*Top Gun*) e sottomarini (*Allarme rosso*), circuiti e campi sportivi (*Giorni di tuono*, *The Fan*), in tutti i suoi film Tony Scott non fa che parlarci del controllo inevitabile, crescente, inarrestabile, del digitale sulla realtà. Mediante schemi ad alto tasso di tensione emotiva, visiva, sonora. La rielaborazione computerizzata dello spazio fisico su scala planetaria (e con esso, inseparabilmente del tempo, come in *Déjà Vu*), diventa soprattutto una forma maniacale e paranoica di cercare di arginare il concomitante rimorso che cova sottopelle, dentro l'individuo. O dentro l'autore medesimo, che dei suoi eroi dell'eccesso, compreso il Creasy di *Man on Fire* (non della legittimità, della coerenza o della rettitudine), si fa interprete e demiurgo, rappresentandone i furori e le suggestive contraddizioni. Addirittura visualizzandole come apoteosi delle più avanzate e irregolari tecniche di produzione e soprattutto - lo si è detto - post-produzione filmica. Ma il rimorso, inteso come espressione di un autocontrollo mancato e insostenibile, vale a dire di una dipendenza quasi

vampiresca dal sangue, dalla violenza e della morte in nome di un'idea perversa di rigenerazione, di vita e di sopravvivenza (in questo senso la compulsione sovranaturale di *Miriam si sveglia a mezzanotte* non differisce da quella tecnica che si sprigiona lungo l'iter vendicativo di *Man on Fire*), soggiace all'ansia compiaciuta di controllare altresì gli altri, determinandone comportamenti materiali, determinando eventi di impatto collettivo, di far deflagrare situazioni normali e renderle critiche, assurde, sconcertanti. Come dire che le motivazioni gratuitamente contestuali degli attentati di *Pelham 1 2 3* e *Déjà Vu* sono la logica conseguenza dei sequestri su vasta scala di *Man on Fire*. Un meccanismo, questo, di invertire la polarità della coscienza infelice, trasformando i fantasmi interiori in forme di sovra-determinazione superomistica, egocentrica e super-egale, che spesso e volentieri traduce in variante istintiva del crimine istituzionalizzato, di Stato, l'auto-determinazione omicida del singolo. E viceversa, per mano di un ex - attenzione - agente, per di più di colore, al servizio del governo americano, come *Man on Fire* dimostra chiaramente grazie all'utilizzo reiterato dell'attore feticcio di Tony Scott, Denzel Washington (che torna nella sua filmografia più di qualsiasi altro collega bianco, da Tom Cruise, a Gene Hackman, a Christopher Walken). In altre parole, questo malcelato e irrimediabile rimorso per un passato restituito sotto specie allucinatoria perpetua e subliminale può trovare uno sbocco narrativamente, ripetiamo: improbabile, che però si dà a vedere come sfogo cinematograficamente efficace, retoricamente collaudato e ideologicamente compatibile, nella sete scientifica di vendetta. Che è poi la specialità conclamata di Creasy, emblema del cinema analogico giunto alla *fase critica*. O più propriamente, in quanto detentore e dispensatore di morte, quarto cavaliere dell'Apocalisse (dove il sostrato biblico del film, più legato al Vecchio che al Nuovo Testamento, alla *Arancia meccanica*). Che suona innanzitutto come apocalisse digitale. Per dirla con Wim Wenders sul suo *Fino alla fine del mondo*, «l'apocalisse della cultura visiva». O di Jean Cocteau: «Le cinéma filme la mort au travail, le fléchage à sens unique du temps, le chemin par lequel tout se décompose» (*Il testamento di Orfeo*). Portando alle congeniali sue estreme conseguenze il discorso delle immagini sonore in movimento, Tony Scott torna in *Man on Fire* a rieplore i sentieri della vendetta, cui era già stato intitolato *Revenge*. Quanto basta a fare di *Man on Fire*, nella corposa parte centrale, a prima vista uno scriteriato *revenge movie*. In ogni circostanza competi-

va tipica dell'intera filmografia di Tony Scott l'ossessione della rivincita è del resto sinonimo di vendetta, solitamente violenta. Che si traduce compulsivamente in pulsione suicida. Perché altrimenti un suicidio avrebbe dovuto inaugurare *L'ultimo boy scout*, connotandone l'intero specifico percorso esistenziale-dinamico, tornando prepotentemente nel finale di *Pelham 1 2 3*? E perché, con buona pace della tragica coincidenza della fine della parabola autobiografica di Scott, il suicidio, ossia la morte come stile di vita speciale, sembra ancora una volta svilupparsi come una costante – questa sì, sostanziale – d'autore? Non è difficile rintracciare in ogni atto spericolato dei suoi sventati e irresponsabili protagonisti, buoni o cattivi, senza soluzioni di continuità, un potenziale, plateale e fatale gesto suicida. Il che ci porta a considerare la distruttività essenzialmente come espressione di un meccanismo interiore devastante, segnato da un'insofferenza che si trasforma in autolesionismo esibito. Inseparabile dunque dall'esibizionismo, dall'autodistruttività, prima ancora della distruttività, consona allo spregiudicato impianto spettacolare. Siamo di fronte a un elemento centrale, costitutivo del tragico percorso di Tony Scott. Da *Miriam si sveglia a mezzanotte* a *Unstoppable*, passando per *Man on Fire*, tutto procede, inarrestabilmente verso un limite indefinito, mortale. Tanto che in quella sorta di trilogia composta specificamente da *Man on Fire*, *Domino* e *Pelham 1 2 3*, risulta se possibile persino più scoperto l'impiego di un vasto e assortito repertorio di effetti visivi congiunti, sovrapposti, indistinguibili gli uni dagli altri. La strategia cumulativa digitale, sensazionalisticamente sganciata da qualsivoglia esigenza narrativa, giustamente accantonata, funge da vere e proprie marca di un progetto di cinema digitale saturo, oltranzista, cosciente delle proprie risorse. E dei propri limiti.