

## ***THE STEALER OF DREAMS ON TARANTINO'S SIXTIES, OR FILMING THE VOID***

di Lorenzo Marras

No social study that does not come back to the problems of biography, of history and of their intersections within a society has completed its intellectual journey.

C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, 1959<sup>1</sup>

The use of history, Benjamin Nelson used to say, is to rescue from oblivion the lost causes of the past. History is especially important when those lost causes haunt us in the present as unfinished business.

P. Goodman, *Growing Up Absurd*, 1960<sup>2</sup>

A metà del XX secolo il mondo si trova coinvolto in un processo di trasformazioni che probabilmente è il più profondo e sconvolgente tra quanti si sono succeduti dopo la rovina del mondo medievale e la nascita del mondo moderno nel Quattrocento e Cinquecento [...] ogni invenzione, innovazione, scoperta tecnica fatta nel corso della storia ha sempre avuto, accanto ai lati positivi, dei lati negativi [...] il rimedio non consiste nel culto dell'irrazionale o nella rinuncia alla più ampia funzione della ragione nella società moderna, ma in una maggiore consapevolezza, in basso come in alto, della funzione che la ragione può svolgere [...] La storia è interessata in primo luogo ai grandi processi di cambiamento. Chi è allergico a questi processi volta la faccia alla storia.

E. H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, 1961<sup>3</sup>

### **§1**

#### ***Cool Now!***

*Days of Fake Past: «C'era una volta a...Hollywood» come «fake» Sixties*

---

<sup>1</sup> C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 6.

<sup>2</sup> P. Goodman, *Growing Up Absurd. Problems of Youth in the Organized System*, Random House, New York, 1960, p. 216.

<sup>3</sup> E. H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, a cura di R.W. Davies, trad. it. C. Ginzburg, P. Arlorio, Einaudi, Torino, 2000, pp. 142, 155-156, XXII

§2

***Sublime Now!***

*Days of Future Past: I Sixties come ascesa del «dionisiaco americano»*

§3

***Apocalypse Now!***

*Days of Twilight Past: una elegia dionisiaca come commiato dai “real” Sixties*

§4

***Hateful Now!***

*Days of Revanscism Past: La magia del cinema, from theatre of dreams to stealer of dreams*

***Addendum***

***Postmodern Now!***

Tarantino, il postmoderno e la decostruzione

**SINOSSI: «C'ERA UNA VOLTA A ... HOLLYWOOD»**

«*C'era una volta a...Hollywood* segue le vicende dell'attore Rick Dalton (L. DiCaprio) star della TV e di Hollywood, e del suo amico e controfigura di fiducia Cliff Booth (B. Pitt), alla fine degli anni sessanta. Dalton è in una fase declinante della carriera costretto oramai ad accettare ruoli secondari e in dubbio, per cercare di risollevarsi, di accettare alcuni ruoli da protagonista nel cinema italiano degli spaghetti western, del poliziottesco e dell'*eurospy*. Booth, invece, a seguito di accuse mai realmente provate di aver ucciso la moglie e per il suo carattere, stenta a trovare lavoro, abita con Brandy, il suo cane, in un Camper all'interno di un *drive-in*, e per sopravvivere deve fare affidamento su Dalton, che quando non riesce a procurargli lavoro come sua controfigura, lo utilizza come tutto fare: come accompagnatore ed anche per occasionali lavoretti domestici. Dalton abita in una villa ad Hollywood accanto a quella dove vivono Roman Polanski e Sharon Tate (Margot Robbie), che in quel momento sono all'apice del loro successo. Nella prima parte del film, la più lunga, si seguirà una giornata di Dalton, Booth e Tate. Il primo durante le riprese del telefilm *Lancer*, dove interpreta il ruolo dell'antagonista con non poche difficoltà di concentrazione. Il secondo mentre gironzola per Los Angeles, e in attesa di tornare a prendere Dalton dopo la fine delle riprese si trova ad accompagnare una ragazza hippy alla sua comunità, che si rivela essere quella

guidata da Charles Manson. Anche Booth troverà alcune difficoltà nel gestire, a modo suo, la situazione. Nel frattempo anche Sharon Tate va a spasso per Los Angeles e trova il tempo di andare al cinema, dove proiettano un film con lei tra le protagoniste: è l'occasione per assaporare le reazioni del pubblico alla sua prova attoriale. Nella seconda parte Dalton e Booth si sono trasferiti in Italia, e si vedrà una carrellata, in stile trailer, dei film "italiani" di Dalton. Nel frattempo Dalton si è innamorato di una starlet italiana - Francesca Capucci (L. Izzo) - che diventa sua moglie e lo seguirà ad Hollywood. Nella terza e ultima parte si vedranno Dalton, Booth e la moglie che, appena tornati dall'Italia, passano una serata nella villa di Dalton. Quella stessa sera, però, destino vuole che alcuni seguaci di Manson si aggirino con fare minaccioso in prossimità delle ville di Dalton e Polanski».

## §1

### *Cool Now!*

#### *Days of Fake Past: «C'era una volta a...Hollywood» come “fake” Sixties*

Tra i racconti in senso assoluto e le azioni, quelli in forma episodica sono i peggiori. Chiamo in forma episodica il racconto in cui né è verosimile né è necessario che gli episodi siano l'uno assieme all'altro. Racconti e azioni di questo tipo sono compiuti dai cattivi poeti per loro stessa opera, da quelli buoni per opera degli attori.

Aristotele, *Poetica*, 1451b<sup>4</sup>

Q: I would like to ask your preferences. What kind...?

A: I like good films. [...] I try to see every movie [...] everything.

S. Kubrick (1980)<sup>5</sup>

Cliché is at the root of audience dissatisfaction, and like a plague spread through ignorance, it now infects all story media. [...] The cause of this worldwide epidemic is simple and clear; the source of all clichés can be traced to one thing and one thing alone: The writer does not know the world of his story. Such writers select a setting and launch a screenplay assuming a knowledge of their fictional world that they don't have. As they reach into their minds for material, they come up empty. So where do they run? To films and TV, novels and plays with similar settings. From the works of other writers they crib scenes we've seen before, paraphrase dialogue we've heard before, disguise characters we've met

---

<sup>4</sup> Aristotele, *Retorica e Poetica*, a cura di M. Zanatta, UTET, Torino, 2004, pp. 608-609.

<sup>5</sup> Stanley Kubrick intervistato da Vicente Molina Foix, in A. Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, Köln, 2016, p. 671. Per l'esergo abbiamo ripreso da due diverse risposte di Kubrick nella stessa pagina.

before, and pass them off as their own. They reheat literary leftovers and serve up plates of boredom because, regardless of their talents, they lack an in-depth understanding of their story's setting and all it contains.

R. McKee (1997)<sup>6</sup>

C'è una scena in *C'era una volta a ... Hollywood (Quentin Tarantino, USA, 2019)* (d'ora in avanti *CVH*) che riesce a cogliere perfettamente la cifra stilistica dell'ultimo film di Tarantino. Dalton è in attesa di girare una scena e sta leggendo un libro accanto ad una piccola attrice (interpretata da una bravissima Julia Butters) che come lui recita nel telefilm *Lancer*. Ad un certo punto la bambina gli chiede di cosa parla il libro che sta leggendo. Dalton risponde che non lo ha terminato, per essere quasi immediatamente interrotto dalla bambina, che subito lo incalza, specificandogli che non vuole sapere tutto quello che accade, ma qual è «l'idea» («what's the idea of the story», minuto 56 e ss.), il tema del romanzo, ciò che l'autore vorrebbe comunicare al lettore attraverso il succedersi degli eventi. Cioè qual è quel qualcosa che lega in uno l'intreccio e gli dà senso, permettendogli, così, di essere definibile come ciò che fino all'inizio del nuovo millennio veniva definito come "racconto"?

Ecco, la stessa domanda potrebbe, anzi dovrebbe essere posta anche per *CVH*: Qual è l'idea? Il tema? E la risposta, esattamente come in molto (tutto?) Tarantino dopo *Jackie Brown* (1997, non a caso l'unico suo film definibile "normale", lineare, e non ad episodi), sarebbe pur sempre la medesima: "boh...". Infatti, nel Tarantino targato 2019 – che con *CVH* si propone come un ulteriore "omaggio d'autore", ed il sintagma è decisivo per il discorso che vorremo sviluppare –, non c'è alcuna "idea", nessun tema, nessun senso, nessun "valore" direbbero forse gli sceneggiatori dell'epoca d'oro di Hollywood, soprattutto quelli dell'epoca presa in oggetto, cioè la fine dei 1960s.

In *CVH*, semplicemente, non succede nulla, e per quasi tre ore si susseguono una serie di scene e siparietti, "storielle" od anche "aneddoti" si potrebbe dire,<sup>7</sup> dove alcuni "tizi" che si vestono come nei 1960s fanno cose, gironzolano, incontrano persone in un mondo "decorato", in maniera meramente calligrafica, come nei 1960s.

Eppure, nonostante certo non ci si aspettasse da Tarantino una ricostruzione documentaristica e/o imitativa, dei *Sixties*,<sup>8</sup> la speranza – e qui appunto perché si trattava di

---

<sup>6</sup> R. McKee, *Story, Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, ReganBooks, New York, 1997, pp. 67-68.

<sup>7</sup> Riprendiamo qui la distinzione di Salmon tra racconto nel senso autentico, narrativo, del termine (*Story*) e le "storielle" (*stories*) che hanno contraddistinto la storytelling-mania successiva al "narrative turn" dei 1990s, e che, secondo l'autore, ha portato ad un uso sempre più manipolatorio – propagandistico, manageriale pubblicitario – dello storytelling, che poi, secondo Salmon, è la negazione della "funzione" del racconto per come andatosi categorizzando nella modernità, «quella di esplorare le condizioni di un'esperienza possibile – i nuovi rapporti con il corpo, il tempo e lo spazio –, di inventare come diceva Deleuze un "popolo che manca"». C. Salmon, *Storytelling, La fabbrica delle storie*, trad. it. G. Gasparri, Fazi, 2014, Conclusione (E-book edition). La traduzione italiana ha reso la differenza tra "stories" e "Story" con l'altrettanto valido "aneddoti", al quale, per motivi legati all'ordine del discorso qui portato avanti, abbiamo preferito il termine "storielle".

<sup>8</sup> In *The Stealer of Dreams* con *Sixties* si vuole indicare un'epoca americana, sia culturale sia sociale, che non necessariamente coincide con la sua datazione cronologica, quella della decade che va dal 1960 al 1969 e che, invece, quando non altrimenti specificato verrà indicata, più genericamente, con «1960s». Infatti, con *Sixties* in USA è possibile intendere un periodo compreso tra il 1955 e gli anni tra il 1969 ed il 1975. Mentre in genere si è concordi su quando sia storicamente databile l'avvento dei *Sixties* – cioè con il boicottaggio dei bus a Montgomery appunto del 1955 a seguito del gesto di protesta contro la segregazione da parte di Claudette Colvin

Tarantino – era quella di un omaggio a quell'immaginario culturale, sociale ed artistico/cinematografico; una rilettura rifratta del e dal reale, magari immaginifica e finanche fantastica, ma che, pur nella sua trasfigurazione in immagini seducenti ed iconiche, come in ogni autentica “celebrazione” rispettasse, se non quello storico, quantomeno l'immaginario espressivo, poetico e culturale, ed in questo ne riportasse l'esperienza, fosse anche solo per negarla o “metterla in discussione” (aspetto, questo, tra quelli che più hanno contraddistinto, fin dalla sua nascita nei 1690s in quanto preciso genere letterario, ogni “c'era una volta...”, ogni racconto di fiabe, un genere che nel suo *dna* ha da sempre avuto l'essere “sovversivo”).<sup>9</sup>

La Los Angeles e l'Hollywood del Tarantino di CVH, invece, sono un mondo dove i *Sixties* non sembrano essere accaduti per davvero, per risolverli in un arabesco, in elementi ornamentali, in abiti, oggetti e suppellettili, incastonati però in una struttura produttiva, espressiva e diegetica che nulla ha a che vedere con quegli anni (con il cinema hollywoodiano dei 1960s), rilevandosi, invece, espressione dell'ideologia narrativa egemonica dei 2010s, la quale sottintende a molta della produzione cinematografica *mainstream*, quella più “commerciale”, ma non solo.

Metodologia di scrittura e produzione filmica, quest'ultima, impensabile prima dei 2000s, e che ha determinato il dislocamento e l'“adattamento” forse più importanti nell'esperienza e nella ricezione estetica nel cinema – il modo in cui i film vengono prodotti, distribuiti e “consumati” – dopo la nascita, nei 1970s, del *blockbuster* dagli effetti speciali sempre più mirabolanti; impensabile nel senso che, date le condizioni storiche culturali e materiali ancora lungi dal venire in essere, difficilmente a qualcuno – produttori, sceneggiatori, registi – sarebbe venuto in mente di scrivere secondo tale logica di creazione cinematografica non solo un film “d'autore”, ma probabilmente un film in quanto tale.

Altrimenti detto, *CVH* è un film che sembra voler “descrivere” l'Hollywood dei 1960s come se fosse quella dei 1950s o quella dei 1980s, ma non quella dei 1960s. E lo fa

---

e Rosa Parks, sulla loro conclusione, invece, non c'è il medesimo accordo, con un arco temporale variabile appunto tra il 1969 ed il 1975. In genere, però, si ritiene che – al di là della mera coincidenza cronologica – il 1970 possa essere considerato l'anno della fine dei 1960s come epoca culturale, facendola coincidere con il culmine della protesta studentesca (nel Maggio 1970) ed allo stesso tempo il suo dissolversi in una miriade di posizioni divergenti ed antagoniste. Nello stesso senso s'intende, in questo scritto, il «'68» (“*The Long 1968*”, come vogliamo definirlo insieme a Robert Stam), che è ben più dell'anno solare 1968, estendendosi a prima ed oltre il suo arco cronologico, e databile, così, tra il 1966 ed il 1972. In ultimo, ed anche nel senso “esteso” sopra indicato, con *Sixties* non si vuole significare un unico movimento, ugualmente codificato – ideologicamente e politicamente – a prescindere dalla geografia culturale in cui si colloca, ed in questa sede ci si riferirà principalmente a come i *Sixties* si sono espressi in Usa. La ricostruzione dei *Sixties* che qui vogliamo presentare, inevitabilmente riduttiva rispetto alla vastità dell'oggetto, non riesce a nascondere la sua natura espositiva, a suo modo, ed in particolare nelle note, anche “didattica”. Per queste ragioni, come scrisse Jean-Jacques Wunenburger in *Filosofia delle immagini* (trad. it. S. Arecco, Einaudi, Torino, 1999, pp. xiii-xiv) «lo stile adottato riflette questa scelta, che privilegia la sintesi all'analisi, e quindi non è certo esente da inevitabili lacune, frettolosità, [...] interpretazioni privilegiate e, in ultima analisi convinzioni personali». Da qui, anche l'impossibilità di rendere conto della complessità storiografica di un fenomeno così imponente, e la cui bibliografia critica è altrettanto imponente. Anche per questa ragione in questo scritto faremo cenno solamente a quei testi che ci sono sembrati interessanti per la questione in oggetto. Poiché le diverse sezioni sono pensate, per quanto possibile, anche per essere lette in maniera autonoma, si potrà incappare in alcune ripetizioni. Se in alcuni casi possono essere ascrivibili all'incuria di chi scrive, e quindi scadere in ridondanza, in genere vorrebbero essere intenzionali *refrain*, da intendersi, però, nel senso preciso di “amplificazioni”.

<sup>9</sup> Cfr. J. Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre and the Process of Civilization (Second Edition)*, Routledge, New York-London, 2006.

presentandola secondo l'attuale (2010s) logica produttiva, espressiva e narrativa, ma come se la "moda" fosse rimasta quella di cinquant'anni prima. Andando a vedere *CVH* si entra in sala con la speranza di assistere se non ad un omaggio a come una volta ad Hollywood nei 1960s i film erano realizzati, pensati, scritti e prodotti, quantomeno quella di assistere ad un "racconto" (d'altronde questo è ciò che implica adottare nel titolo la formula "c'era una volta", che codifica sempre una ben precisa aspettativa). Si esce, invece, non solo con la sensazione di aver assistito ad un nuovo episodio di *Avengers*, ma molto più noioso, ad uno dei seguiti principali dello *Star Wars* targato Disney, ugualmente insulso, o ad un clone malriuscito di *X-Men. L'inizio* (Vaughn, 2011) e/o *Giorni di un futuro passato* (Singer, 2014, d'altronde il Booth interpretato da Brad Pitt appare davvero come una versione presunta come "non fantasy" del Wolverine interpretato da Hugh Jackman)<sup>10</sup>; soprattutto, però, si esce con la sensazione di non di non esserci stato "raccontato" alcunché. Difatti, i *cine-comic* Disney, anche quando sono definibili come film di mediocre fattura, quantomeno cercano sempre (o quasi) di raccontare "una" storia.<sup>11</sup>

Ed ecco, allora, e come da prassi del Tarantino post 2000s, una storia – se così ancora la si può definire – che è solo un pretesto, ora addirittura anche meno di un pretesto; un pretesto sia per ricreare un'atmosfera che si scopre essere cara al regista, sia per la messa in scena dell'oramai proverbiale *playlist* "secondo Quentin Tarantino" di sequenze e/o situazioni, appunto "storielle", "fighe" (*cool*) del cinema o serial tv di serie b/z, qui soprattutto western; cosa, quest'ultima, già evidente anche nel precedente *The Hateful Eight* del 2015, un film "fighissimo", ma che allo stesso tempo è talmente insensato e noioso da essere in grado, dopo tre/quattro ore in cui non succede nulla, di far piombare lo spettatore nella demenza.<sup>12</sup>

Le novità di *CVH*, se proprio si vuole trovarle, sono due: che per l'appunto tale *collection* di vignette - con le parole di Tarantino usate per la versione estesa di *The Hateful Eight* in 70mm, una serie di «[big, long, cool and unblinking takes](#)» - non è neanche più connessa da alcuna idea o filo conduttore, quello che invece reggeva *Pulp Fiction* e *Jackie Brown* e che con gli anni si è fatto di volta in volta più esile, per ora sparire del tutto, trasformando il cinema in "puro" *pastiche*; la seconda, invece, è che Tarantino qui non si limita a citare/copiare/rubare da altri, ma lo fa esplicitamente anche da se stesso, con rimandi e riferimenti a *Bastardi senza gloria* e *Django Unchained*.

È così che *CVH* assume non solo l'aspetto di una summa del modo d'intendere il cinema da parte di Tarantino dopo i 2000s, ma anche quello di un caso particolare che si fa esemplare, per la sua genesi e la sua struttura, di un intero campo di studio storico ed estetico, quello sui mutamenti, avvenuti proprio a partire dai primi 2000s, nelle modalità della creazione/produzione cinematografica ed in quelli della percezione, ricezione e gusto degli

---

<sup>10</sup> Peraltro, la scena della violenza di Booth in qualche modo ricorda [la medesima di Wolverine in Giorni di un futuro passato](#), al momento ch'egli si "risveglia" nei 1970s, con la differenza, sostanziale, che il film di Singer non si sofferma in maniera compiaciuta su di una violenza gratuita.

<sup>11</sup> Peraltro, i due *X-Men* sopra ricordati – e questo a prescindere dal come li si vuole giudicare dal punto di vista cinematografico e/o artistico – quantomeno mostravano un certo "rispetto" per i 1960s/1970s che pur volevano riscrivere in maniera fantastica, per rappresentarli, quantomeno "nello spirito", ben più convenientemente, e non solo a livello ornamentale. Che poi, questa cos'è, se non una delle caratteristiche che ha spesso contraddistinto la grande fumettistica super-eroistica classica, quella di rifrangere dalla realtà del proprio tempo attraverso una «immaginazione grafica e sequenziale» in grado di bypassare codici linguistici e restrizioni culturali.

<sup>12</sup> Utilizziamo, qui, parte di un celebre aforisma di Cioran. In E. M. Cioran, *Quaderni 1957-1972*, trad. it. T. Turolla, Adelphi, Milano, 2001, p. 174.



spettatori, e che storicamente si sono andati categorizzando attorno a quella che vogliamo definire come *Rule of Cool*.<sup>13</sup> L'analisi di *CVH* diventa – esattamente come la storia ed il plot per l'ultimo Tarantino – come un «pretesto», una sorta di sineddoche di un modello estetico e culturale della società in cui s'inscrive. Insomma, leggiamo *CVH* come un “segno”, si potrebbe dire, del modo di percezione dei 2010s, dei suoi processi di produzione e consumo; di un qualcosa, cioè, di più universale e pervasivo del film di Tarantino in quanto tale.

*CVH*, quindi, si risolve in una collezione di scene *cool*, la cui “figaggine” (*coolness*) da sola dovrebbe garantire la riuscita del film in quanto tale. Esattamente com'è in molto cinema post 2000s, quello di cui proprio Tarantino può essere riconosciuto come progenitore, e la cui “poetica” sarà poi estremizzata, compiuta e codificata come criterio normativo di creazione estetica e di scrittura cinematografica di successo, appunto dalla *Rule of Cool*, e di cui è possibile (seppur qui semplificando) attribuire la genesi e lo sviluppo a J. J. Abrams, A. Kurtzmann, R. Orci, D. Lindelof ecc. Tarantino, esattamente come i suoi discepoli, è un “autore”<sup>14</sup> per il quale le millenarie categorie di ricezione estetica e del gusto – ad esempio il bello, il piacere, la grazia, l'armonia, il sublime, e finanche quando intese nella loro radicale trasfigurazione da parte dell'estetica americana dopo Jackson Pollock – non sembrano funzionare più. Da *Kill Bill* (2003) in poi, la cosa che più conta nel cinema «d'autore»<sup>15</sup> di

---

<sup>13</sup> Abbiamo affrontato più in dettaglio la genesi e la struttura della *Rule of Cool* – e della complessa e diversificata costellazione espressiva in cui si riverbera – in un altro scritto (di prossima pubblicazione): L. Marras, *Cool Virus. The Eclipse of Storytelling in the Age of Rule of Cool*. Qui ci limitiamo a ricordare che quella della *Rule of Cool* è una categorizzazione che a sua volta s'inserisce, ovviamente, in un ben più ampio mutamento nelle strutture del sentire, il quale a sua volta è il risultato della convergenza di processi politici, sociali, economici, tecnologici e materiali, e che a partire dai 1980s sono andati a riscrivere il mondo della vita in quanto tale, la percezione del proprio essere nel mondo dell'uomo, ridefiniti soprattutto da una digitalizzazione ubiquitaria e pervasiva, e così portando a quella che è si è andata concretando come “quarta rivoluzione industriale”. La *Rule of Cool* (traducibile, più tecnicamente, anche con “regime di estetizzazione”) è qui intesa come un “modello ipotetico di descrizione”, un po' come la “opera aperta” di Umberto Eco, una tendenza estetica dell'epoca, la quale può agire, «come diceva Erwin Panofsky, anche indipendentemente dalle stesse decisioni coscienti e attitudini psicologiche dell'autore». A differenza della “opera aperta” di Eco, però, talvolta si fa agire la *Rule of Cool* anche in senso assiologico, come categoria critica. Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1997, p. 19.

<sup>14</sup> Così almeno è spesso definito, quando invece la definizione potrebbe ben essere quella di “Rip-off Artist”, se non – per quanto fatto sia con *Le iene*, un esplicito “furto” di *City on Fire* di Ringo Lam, sia con il già citato *The Hateful Eight* – “Thief Artist”. *The Hateful Eight*, cos'è infatti se non un (non dichiarato) *rip-off* di un episodio della serie TV western di fine 1950s, *The Rebel*, e per la precisione l'[episodio 25](#) della prima stagione, episodio diretto da un giovane Irvin Kershner. “Noioso” anche solo perché non aggiunge altro a quanto già si vede nell'episodio televisivo (anzi forse toglie anche quel qualcosa d'interessante che lo specificava), se non 160 minuti in più di girato, di ripetuta e compiaciuta violenza (in particolare verso le donne), volgarità gratuite ed infiniti dialoghi che non si capisce mai dove esattamente vogliono andare a parare per poi ogni volta risolversi, dal punto di vista diegetico, in un nulla di fatto. Definizione, quella di “Thief Artist”, che non dovrebbe suscitare problemi, poiché lui stesso, riconoscendosi come “grande artista” dopo soli due film, ha dichiarato – nel 1994 a Mark Salisbury per la rivista *Empire* – di non copiare, citare, rendere omaggio od altro, ma di rubare e di amare farlo, perché è questo che egli principalmente fa: «I steal from every single movie ever made. I love it, if my work has anything it's that I'm taking this from this and that from that and mixing them together...I steal from everything. Great artists steal, they don't do homages». Da notare, che anche in questa risposta Tarantino “ruba”, lo fa parafrasando un'iperbole spesso attribuita a Picasso, e, tra gli altri, ripresa [anche da Steve Jobs nel 1996](#), seppur con un senso diverso: «Good artists copy. Great artists steal».

<sup>15</sup> Cosa si debba intendere per “autore” è questione lungamente dibattuta, e sulla quale qui non possiamo soffermarci. E' possibile, però, offrire un'istantanea di cosa s'intendeva con autore nella letteratura, nel cinema e nella musica degli Usa dei *Sixties* attraverso la celebre [“review” di Greil Marcus a \*Self Portrait\*](#) di Bob Dylan del 1970 per la rivista *Rolling Stones*, quella che “attaccava” con il celebre e fulminante «What is this shit?».

Tarantino è quanto il film è *cool* e le scene (o quella e quell'altra cosa) sono “fighe”. Tutto il resto appare secondario.<sup>16</sup>

Quindi, *CVH* è definibile come “un” bel film? Dal punto di vista di un'analisi o di una qualsiasi teoria filmica novecentesca di riferimento, financo quelle cosiddette post teoriche, riteniamo di no. Anche solo perché, con molta difficoltà *CVH* è classificabile come un film nel senso comune del termine.

*CVH* è definibile, invece, come una pellicola «cool» o, il che è lo stesso in una siffatta poetica, una pellicola che si risolve in un'aneddotica, in una “playlist” di «big, long and cool takes», di lunghe e grandi scene “coatte”? Sì, ed in maniera assoluta.

Ecco, il cinema di Tarantino – e *CVH* in particolare – non dovrebbe essere giudicato perché bello secondo i criteri di giudizio che sono andati definendo il cinema come «arte» del visibile, ma in quanto *cool*. Non è un caso, allora, se quando si chiede ad uno spettatore cosa esattamente renderebbe questo o quell'altro film di Tarantino bello (e d'autore), la risposta nella maggior parte dei casi è sempre la stessa: perché è “figo”, o, il che è lo stesso, perché c'è questa o quest'altra cosa “hautcool”, in una oramai percepita equivocazione sinonimica tra bello e «cool».<sup>17</sup> Peraltro, come si diceva poco sopra, non *cool* nel suo complesso, nella sua totalità organica, ma *cool* perché c'è quella scena, quella situazione, quel dialogo, quella frase ecc. ecc. che sarebbe «figa». In *CVH*, ad esempio, è sufficiente una scena in cui DiCaprio incenerisce i “cattivi” – qui, come vedremo meglio in seguito, fatti equivocare con la controultura dei *Sixties* in quanto tale – od un'altra in cui Brad Pitt “prende a pizze in faccia” un presuntuoso Bruce Lee oppure “prende a calci nel sedere” alcuni adepti della Manson Family, ed allora il film – a prescindere da quanto sia noioso, senza senso, vuoto, banale, ripetitivo, fastidioso ecc. ecc. – è possibile definirlo, anche nella sua totalità, come figo, che dai 2000s è appunto considerato come il corrispettivo contemporaneo (ipermoderno) del “bello” classico, moderno. La differenza, che qui si vuol far valere, tra “figo” e bello è presto detta, ed è nota ad ogni canone estetico da Platone, che nei suoi dialoghi lo ricorda per almeno cinque volte,<sup>18</sup> fino a Gadamer: «il bello è difficile», impegnativo da ottenere e stabilire, ma, quando raggiunto, indelebile, imperituro, ed è per questo che storicamente ha avuto a che fare principalmente con l'arte e, per estensione, con la “cultura”. Il “figo”, *cool*, invece, è più rapido, facile e seducente, ma altrettanto velocemente effimero, transitorio, ed è per questo che rientra essenzialmente nel campo della «moda».

Non è un caso, allora, che in *CVH* ogni scena, ogni storiella, sia pensata per essere “figa”, e per poter essere sempre “figa”, poter essere sempre a se stante, scollegata dalle altre e perfettamente autonoma, nel senso che per essere compresa nella sua *ratio* non occorre che si siano viste le altre. Ad esempio, si prenda, tra le varie scene, quella di Polanski, Tate e McQueen alla *Playboy Mansion*; oppure quella di Booth che si ritrova nel covo della Manson

---

<sup>16</sup> Pur rientrando la *Rule of Cool* anche in quella che è definita come «Film Theory» e, quindi, nella questione della *spectatorship* e/o della *film reception* (le quali hanno attraversato il XX secolo fin dall'epoca del muto), in questa sede non ci inseriremo in tale dibattito e non affronteremo, se non di sfuggita, tali complesse ed articolate problematiche.

<sup>17</sup> Nonché, di conseguenza, tra bello e *popular*, e tra *popular* e ciò che “piace”, nel suo preciso senso *social*, come ciò che ha più «Like».

<sup>18</sup> Platone: *Ippia Minore*, 304e; *Cratilo*, 384b; *Repubblica*, 435c, 497d; *Sofista*, 259c. Com'è noto, Platone riprende, a sua volta, un detto attribuito a Solone. Cfr. H. U. von Balthasar, *Gloria. Un'estetica teologica*, Vol. 4, trad. it. G. Somnavilla, Jaca Book, Milano, 1977, p.157.



Family; quella di Sharon Tate che va al cinema a vedere un film dove ella recita; quella di Dalton che sbaglia le battute nelle riprese di *Lancer*, e così via dicendo. Ebbene, quale funzione avrebbero queste sequenze all'interno dell'intreccio (plot) del film per la quale senza una di esse non si capirebbero le altre, la storia e/o il senso del film? Nessuna. Ognuna delle scene citate, se mancante, pregiudicherebbe forse la comprensione o la godibilità del finale? No, il finale – anch'esso una scena a sé, un (mini)film nel film – si comprende benissimo anche se queste scene non ci fossero o dal minuto trenta si saltasse direttamente al centoventesimo minuto. È, come abbiamo visto, lo stesso problema che inficiava *The Hateful Eight*, un film che potrebbe durare trenta minuti – appunto perché, come abbiamo già visto, non dice di più di quanto proponeva la puntata del serial TV da cui “ruba” l'idea, il *setting* ed anche lo svolgimento -, che però viene onanisticamente allungata a quasi tre ore (addirittura quattro nella versione *extended*). Oppure, attraverso di esse, *CHV* dice qualcosa di più sui personaggi e la loro psicologia, senza le quali non si capirebbe la *ragione* del loro agire in altre scene o nello stesso finale. No, i personaggi sono pienamente delineati, peraltro in maniera elementare e schematica, nei primi trenta/quaranta minuti (anche se il personaggio di Booth è parzialmente sviluppato) e tutto ciò che si vede da quel momento fino al finale, più di un'ora e trenta minuti di materiale girato, appare completamente inutile all'interno dell'economia del film. Tant'è, come già detto, che se si provasse a rimontare il film senza quest'ora e mezza, o in un ordine diverso, non cambierebbe molto ed il film sarebbe perfettamente “godibile” e comprensibile, probabilmente non percependosi alcuna mancanza o buco all'interno dello sviluppo e dell'intreccio. Altrimenti detto, le scene non sono funzionali al racconto, ed intese come “unità” significanti, la loro variazione all'interno del film non comporta un cambiamento di senso, e così – se si volesse “applicare” un'analisi “linguistica”, ad esempio saussuriana, all'analisi del testo filmico – non essendo *de facto* considerabili significative (e non in assoluto, ma anche all'interno dello stesso testo).

In questo senso, ed a scanso di equivoci, il cinema dell'ultimo Tarantino – od anche quello dei vari *ruleofcooler* che hanno invaso, occupato, Hollywood sulla scia del successo di J. J. Abrams – non ha a che fare, nella sua non linearità e (de)frammentarietà, con una sorta di rivolta all'idea del “film”, inteso come totalità organica a cui le immagini e le sequenze, la scrittura cinematografica, dovrebbero essere subordinate per trovare legittimazione, significazione e senso. Non è, cioè, una sorta di *divertissement* decostruzionista di derridiana memoria<sup>19</sup>, quello che decretava la “fine” del libro e l'avvento della “scrittura”;<sup>20</sup> non è, più estensivamente, un gioco post-strutturalista e postmoderno (sempre che un qualcosa del genere sia univocamente definibile)<sup>21</sup>, e non è neanche un esercizio di “inter-

---

<sup>19</sup> D'altronde un gioco decostruzionista che però voglia anche definirsi come d'autore (come talvolta Tarantino e molti suoi critici e/o “fan” “pretendono”), è già di per sé quasi un bisticcio lessicale, se non una vera e propria antinomia.

<sup>20</sup> Quel gioco, da Jacques Derrida descritto proprio nei 1960s, della “significazione infinita”. Per una disamina della decostruzione come dispositivo filosofico, e per come intesa all'interno dell'ordine del discorso qui portato avanti, rimandiamo al paragrafo 1 dell'appendice di questo scritto, “Postmodern Now!”. Qui vogliamo notare, invece, come quelle decostruttive siano teorie nate proprio nei 1960s e diffuse in Usa tra i 1970s ed i 1980s. È nota, infatti, la *Wirkungsgeschichte* della decostruzione derridiana su tutta una generazione, autoriale, teorica e critica statunitensi, per arrivare nei 1980s ad ottenere anche una certa popolarità ed un palcoscenico *mainstream*. Cfr. M. Redfield, *Theory at Yale. The Strange Case of Deconstruction in America*, Fordham University Press, New York, 2016; M. Currie, *The Invention of Deconstruction*, Palgrave Macmillan, London, 2013, pp. 28-63. È anche questa la ragione per cui in questo scritto più volte c'insisteremo, poiché è decisiva al fine di tracciare più precisamente il profilo di molte delle questioni in oggetto, e quindi storicamente inaggirabile.

<sup>21</sup> Per le stesse ragioni già accennate nella precedente nota, riteniamo d'obbligo soffermarci sul fatto che aggettivazioni quali decostruito, derridismo, postmoderno e anche post-teorico, sempre di più trovano trovato

cinematograficità”. Non ha nulla a che vedere, il cinema dell’ultimo Tarantino, con un metacinema e/o un cinema sperimentale e “riflessivo” (*reflexive*), con una “logica” del racconto per immagini “diversa”, come può essere quella di un Terrence Malick, il quale presenta una struttura filmica appunto destrutturata, nella quale i nessi logici e temporali lineari, discorsivi, sembrano perdere senso,<sup>22</sup> per così attorcigliare la storia in un dispositivo estetico che spesso “nasconde” la “trama” in un labirinto visivo nel quale lo spettatore è chiamato a trovare il bandolo della matassa, le tracce di senso<sup>23</sup>, invitandolo così, quando guarda un film, a dover pensare. Per molti di questi autori, infatti, il film assume “l’aspetto” – per riecheggiare la celebre differenza levinassiana –<sup>24</sup> non di un qualcosa di “detto”, ma di un “dire”, una esposizione all’altro, la cui significazione invita (costringe?) lo spettatore ad assumersi la “responsabilità” della visione e della percezione. In Malick – o, tra gli altri, in Godard, Tarkovskij, Lynch, Won Kar Wai o Hsiao-hsien, finanche, per iperbole, in Reggio o Fricke – la logica dell’intreccio, però, c’è, solo che non è quella alla quale il pubblico generalista è abituato, ed è una logica per immagini, iconica, la cui percezione e prospettiva vengono ad essere rovesciate, non una logica “discorsiva”, didascalica verrebbe da dire; una logica, cioè, che vuole raccontare attraverso una immaginazione sì narrativa<sup>25</sup>, ma al di là del “letterario”, in una logica, potremmo dire, immaginale.<sup>26</sup> In questo senso, l’utilizzo di una

---

spazio all’interno della critica e nelle teorie della ricezione cinematografica (e nei 1990s-2010s emergono in particolare proprio quando si argomenta di un film di Tarantino *et similia*), assumendo però uno statuto talmente “vago” (termine peraltro decisivo di molta retorica poststrutturalista) da diventare oramai una sorta di *passepourtout* per giustificare, a livello estetico e/o qualitativo, ogni cosa “eccentrica” e che non appare avere senso o magari, sempre più spesso, è di infima qualità artistica (in senso moderno). Perché quella o quell’opera sarebbe bella od ottima? Perché è “postmoderna”, si suole spesso rispondere; o perché “decostruisce” questa o quest’altra cosa (e troppo spesso non si è in grado di capire cosa esattamente). Sul senso che qui attribuiamo al termine postmoderno e sul perché riteniamo che tali aggettivazioni non sempre possano essere attribuite, “tecnicamente”, al cinema di Tarantino (come anche a molta della *Rule of Cool*, soprattutto quella considerata “d’autore”), rimandiamo sempre all’appendice “Postmodern Now!”, in questo caso particolare al paragrafo 2.

<sup>22</sup> A questo riguardo è celebre il caso capitato proprio a *The Tree of Life* di Terrence Malick del 2011, [che in Italia, e precisamente al cinema Lumière di Bologna](#), è stato proiettato per più di una settimana al contrario (cioè con le bobine invertite), senza che nessuno, né proiezionisti né spettatori, se ne accorgesse.

<sup>23</sup> Il termine traccia è utilizzato qui nel senso preciso attribuitogli Levinas, non nella derivazione fattane da Derrida, il quale riprende l’idea di ciò che non si lascia mai “fissare” in un qualcosa di “presente” e che non “significa” mai un “rinviare a...”. In Derrida, però, la traccia è quella di una scrittura come condizione non presente della presenza (cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, trad. it. R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A. C. Loaldi, Jaca Book, Milano, 1998<sup>2</sup>, p. 104), mentre è possibile intendere quella di Levinas come la condizione presente della non presenza, quella di una «significanza non ontologica» (E. Levinas, *Di Dio che viene all’idea*, trad. it. G. Zennaro, Jaca Book, Milano 1983, p.145), l’infinito, l’altrimenti che essere, Dio. Continuando il parallelo Levinas/Derrida, si potrebbe dire che in una lettura (semplicisticamente) levinassiana, gli spettatori sono “ostaggio” dell’altro (il film), ne sono sempre responsabili al di là di ogni intenzione, ne sono, cioè, assoggettati; in una lettura (semplicisticamente) derridiana, l’altro (il film) è “ostaggio” dello spettatore, che è in grado di plasmarne, “crearne”, in una sorta di *iperbole* del pensiero *soggettivo*, la “verità”, nel senso che l’interprete detta la norma di ogni esperienza di lettura, ed il “testo” (*obiectum*), il suo significato, diventa il correlato intenzionale del lettore (*subiectum*). In una lettura levinassiana del cinema d’autore e di quello autenticamente “popolar”, si potrebbe dire che il film è sempre una seduzione, ma una “seduzione etica”, la responsabilità dello spettatore per il film e del film per lo spettatore, in una simmetria, che si mantiene però sempre all’interno di una asimmetria più originaria; in quella di molte teorie cosiddette postmoderne e/o quella della *Rule of Cool* il cinema, invece, assume l’aspetto di una seduzione pubblicitaria e manipolatoria, strategica.

<sup>24</sup> E. Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell’essenza*, trad. it. S. Petrosino, M. T. Aiello, Jaca Book, Milano, 1983, pp. 8-26.

<sup>25</sup> Cfr. P. Montani, *L’immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano 1999.

<sup>26</sup> La intendiamo, seppur *lato sensu*, attraverso le elaborazioni di Jung ed Hillman, per i quali le immagini non sono semplici stimolazioni sensoriali, impressioni visive, bensì un modo, attivo, di percepire se stessi, gli altri e

logica dell'intreccio "altra" è funzionale alla necessità di poter esprimere un qualcosa che si ritiene impossibile fare, quantomeno in maniera altrettanto efficace, attraverso una struttura diegetica e filmica classica, letteraria e lineare. Non è, cioè, soltanto un gioco con il quale far divertire, come in una giostra, lo spettatore. Ed è proprio questo che talvolta fa apparire "difficili" e/o "strane" opere così fatte, perché, come dicevamo poco sopra, lo spettatore non solo deve pensare, come di fronte ad ogni autentica "arte", ma anche pensare "altrimenti", non solo in maniera lineare e/o cronologica, ma anche, come nell'antichità, in profondità; pensare, cioè, per cerchi e spirali, in maniera chiasmica e circolare, volendo utilizzare la categoria critica che Mary Douglas ha applicato alla "Ring Composition",<sup>27</sup> per scoprire, così, che talvolta il *climax*, il "fine", il "senso" non sono posti alla fine, ma – per intensione, contrazione ed espansione e non per estensione – al "centro" del film (com'è in ogni movimento "ascendente" a spirale ed, appunto, in molto del "simbolismo sacro" di Malick)<sup>28</sup>; "ending", in cotali logiche espressive, non coincide con "completition", ma con "apex", il climax del senso<sup>29</sup>. In questi autori, insomma, l'uso di una logica visiva e narrativa "altra", immaginale, rimane espressivo, per dire "qualcosa" che non si potrebbe dire "altrimenti".

Al contrario, la "logica" tarantiniana dell'assolutizzazione delle «*big, long and cool takes*» – e per estensione quella della *Rule of Cool* – utilizza la logica non lineare e deframmentata di un Godard (quando non sceglie, in particolare in J. J. Abrams, direttamente un'illogica in quanto tale) soltanto perché gli appare "cool", solo perché è "figa", non per raccontare un qualcosa.<sup>30</sup> Lo spettatore, in tale logica, non solo non è chiamato a pensare, ma – soprattutto

---

(la propria posizione ne) il mondo. In questo senso le immagini, in una logica immaginale, sono espressione di una percezione sempre riflessa e riflessiva. Per una prima introduzione alla psicologia archetipica ed alla pratica immaginale i testi raccolti in J. Hillman, *Fuochi Blu*, trad. it. A. Bottini, Adelphi, Milano, 1996. In particolare, dove si elabora l'idea una moralità delle immagini in senso religioso ed "angelico", come «potenze che esprimono richieste», le pp. 81-110: «La pratica immaginale: accogliere angelo».

<sup>27</sup> M. Douglas, *Thinking in Circles. An Essay on Ring Composition*, Yale University Press, New Haven-London, 2007.

<sup>28</sup> E, in fondo, com'è in qualche modo rintracciabile anche in *Pulp Fiction* di Tarantino, dove il "climax" può essere trovato a metà del film, e non alla fine, e dal quale gli echi si propagavano fino al termine, che, non a caso, riportava, congiungendovisi, all'inizio.

<sup>29</sup> M. Douglas, *Thinking in Circles. An Essay on Ring Composition*, pp. 125-148.

<sup>30</sup> Rispetto a quanto detto poco sopra, e seppur di sfuggita, vogliamo notare qui, che in genere i *rule of coolers* post-tarantiani (e quindi in questo non necessariamente anche Tarantino) nelle loro opere sostituiscono il *passepertout* "postmoderno", con quelli della "meccanica quantistica" (argomento di gran moda anche nelle teorie critiche postmoderne/poststrutturaliste e nei salotti della *nerd culture*), della "teoria delle stringhe/superstringhe", dei "molti mondi/multiverso" *et similia*. Due (ci) appaiono le ragioni, e sono strettamente connesse. La prima, per riprendere il parallelo che ne *La conoscenza storica* Henri-Irénée Marrou fece tra lo scrivere in francese ed in tedesco (H-I. Marrou, *La conoscenza storica*, trad. it. A. Mozzillo, Mulino, Bologna, 1962, p. 236), è che tali citazioni appaiono perfette per camuffare ciò che è triviale ed insensato in qualcosa di profondo. La seconda che – poiché la meccanica quantistica avrebbe mostrato che la logica causale non funziona più come strumento per descrivere il "reale" (cosa che ritengono anche molti "postmodernisti") e quindi la realtà – in sé, nella sua più intima "verità", cioè a livello subatomico – sarebbe irrazionale, illogica, contraddittoria, ed "assurda" – allora qualsiasi illogicità, contraddizione, assurdità, *plot hole*, *deus ex machina* ecc. nell'impianto narrativo (cioè anche all'interno del *rationale* che loro stessi hanno impostato, cioè le regole che dovrebbero gestire il loro *storyworld*), sarebbe per questo giustificabile e, dallo spettatore, accettabile. Insomma, come dicevamo, si prende un qualcosa di specifico – la (ir)razionalità nel mondo subatomico – e la si trasforma, universalizza, in critica alla razionalità *tout court*, estendendola al reale in tutte le sue manifestazioni: tutto è irrazionale – dalla fisica all'estetica, dall'economia all'arte, - e quindi ogni cosa illogica – e, quindi, un film pervaso da *plot hole*, *deus ex machina* e contraddizioni narrative – sarebbe, quando in ordine al grado di *coolness* che può assicurare, qualitativamente valida in quanto tale. Tradotto nel mondo della produzione science-fiction e/o fantastica governata dalla *Rule of Cool*, tale metodologia si traduce nel principio per il quale se la premessa di una narrazione è fantastica, cioè assurda ed irreali – insensata nel "senso" della verità

quando estremizzata da un avveduto, scientifico ed aggressivo *marketing* basato sui meccanismi della spirale del silenzio – è portato ad aver paura, quasi a sentirsi in colpa di dover pensare; riducendosi così, le immagini, a mere impressioni sensoriali, e non, come nella logica immaginale di cui sopra, a strumenti di conoscenza percettiva, cioè di una percezione riflessa e riflessiva.

Dovrebbe allora essere evidente, in questo, la distanza di tale cinema, da ogni gesto decostruzionista e/o poststrutturalista, perché quale che sia il giudizio critico su tali pratiche di “lettura”, esse sono sempre esercizi della potenza del pensare, e quindi chiedono al lettore di “pensare” il testo, di pensare ciò che in esso è sempre “assente”, e pensarlo al punto di arrivare a poterlo riscrivere, generare, addirittura crearlo.

È in questo senso che è possibile definire la *Rule of Cool* come la “distruzione” di ogni immaginazione narrativa (di ogni sua logica, fantasia ed intelligenza), di ogni arte del *plotting* e di ogni ragione poetica, cioè la negazione del valore del “racconto”,<sup>31</sup> del senso della totalità organica delle sequenze, del filo che tiene unito il materiale narrativo al fine di creare una mera e continuata eccitazione sensoriale, estetica nell’accezione più ristretta del termine, “populista” si potrebbe anche dire; d’altronde, senza una connessione significativa degli eventi narrati (le sequenze e/o i nuclei) non c’è racconto. La “retorica” della *coolness* mette, così, tra parentesi la *consistency* logica e narrativa, sostituendola con una fascinazione per

---

empirica, di ciò che è fattualmente dimostrabile, “adeguata” secondo la logica ed il progresso scientifico/tecnologico del mondo “reale” a cui storicamente appartengono l’autore e l’opera – allora lo svolgimento, l’intreccio, anche quando contraddice le stesse regole diegetiche dello *storyworld* impostate dall’autore, può essere, assurdo ed incoerente, insensato; tradotto sinteticamente in uno dei principi basilari della *Rule of Cool*, e che contraddice millenni di prassi della narrazione: se è la premessa non è “realistica”, allora lo svolgimento può essere assurdo ed insensato. Il più recente esempio di opera sostanziata dalla *Rule of Cool* nel senso qui descritto è *Tenet* di Christopher Nolan del 2020. *Tenet*, esattamente come per il meccanismo narrativo che fa ruotare le vicende (l’inversione temporale/entropica), è un film scritto al contrario rispetto alla prassi diegetica canonizzata da Aristotele fino ai 1990s: le scene e le cose “cool” non sono al servizio della storia e del plot, bensì il contrario: si è pensata una “cosa” cool, “fighissima” – appunto l’inversione temporale/entropica – e poi si è cercato di costruirci attorno il plot, che però limitandosi ad imbastirlo, non si è riusciti ad elaborarlo in una maniera tale da poter sostenere la durata di un normale film a soggetto. Altrimenti detto, in *Tenet*, il film è la “figata” dell’inversione temporale, coincide con essa, e tutto il resto – che siano le interpretazioni, la storia o la razionalità immanente del plot – diventa accessorio. In questo senso la cosa “cool” da sola, in quanto tale, dovrebbe giustificare una “storia” che pur ammantandosi di una presunta serietà scientifica, appare più banale, ed in sé assurda, anche rispetto alle peggiori incarnazioni cinematografiche di James Bond, e per molti aspetti anche peggio scritta.

<sup>31</sup> Prendendo come modello l’idea di “racconto” sintetizzata da Roland Barthes nei 1960s, come ci rientrerebbe il cinema dell’ultimo Tarantino? Non (ci) è dato di saperlo. R. Barthes, *Sul racconto. Una conversazione inedita con Paolo Fabbri*, Marietti 1820, Bologna, 2019. Va da sé che qui citiamo qui Barthes (seppur quello precedente ai 1970s, quello della, per così dire, conversione alla “scrittura”), e non altri autori, per sottolineare come – anche nella lettura del racconto di un autore che per la generazione dei 1960s e, appunto, dei 1970s ha rappresentato, in particolare con *S/Z* e *Il piacere del testo*, una radicale revisione, in senso “de-costruttivo”, del canone della lettura e dello statuto del raccontare – il cinema di Tarantino, avrebbe forse difficoltà ad essere classificato come autentica “narrazione” (per immagini e non). Quello stesso Barthes che nel 1966 iniziava la sua celebre introduzione all’analisi strutturale del racconto con la constatazione della sua universalità come strumento di orientamento e di definizione dell’uomo all’interno del mondo e della vita: «De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés; le récit commence avec l’histoire même de l’humanité; il n’y a pas, il n’y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature: international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie». R. Barthes, *Introduction à l’analyse structurale des récits*, «Communications», 8, 1966, p. 1.

l'insensato e l'irragionevole, e con un iperbolico godimento generato da un mitragliamento di stimolazioni sensoriali *cool* (sensazioni tattili, shock sentimentali, sospiri emotivi, cortocircuiti patemici, piaceri sensuali, nostalgiche rimembranze, lussurie percettive, brividi intellettuali, seduzioni sapienziali). Ed è così che la qualità di un film viene ad essere giudicata principalmente, se non unicamente, sulla base degli effetti suscitati dalla *coolness* e non secondo la qualità dello *storytelling* e dell'eventuale logica visiva che lo dovrebbe sostanziare. La *Rule of Cool*, infatti, non vuole scrivere e raccontare storie, al massimo le imbastisce; innanzitutto si pensa a quali scene *cool* realizzare, e solo dopo, eventualmente si pensa a trovare una "trama" che le possa legare assieme. Trovarne non solo una buona e coerente, ma "una" in quanto tale, però, è diventato sempre di più secondario. In questo modo il film riduce la "storia" ad una sequenza di eventi senza un reale intreccio, senza plot(ting), eventi che accadono, cioè, senza che se ne possa comprendere il perché accadono ed il perché si susseguono l'uno all'altro. Da qui, allora, il perché, oltre che "distruzione" dello *storytelling*, la *Rule of Cool* è la distruzione di ogni atto di lettura finanche quello decostruttivo, che per molti interpreti – e soprattutto in Tarantino – ne dovrebbe sostanziare il gesto, essendone invece la sconfessione.<sup>32</sup>

«Narrative informs all films. The question is, what kind of narrative and how?» si chiede Jack Zipes in *The Enchanted Screen*.<sup>33</sup> Tutti i film ... a quanto pare, però, non quelli dell'ultimo Tarantino, perché – ci chiediamo – è davvero definibile "cinema" un lungo filmato pensato e realizzato come CVH o come quelli informati dalla *Rule of Cool*?

Il "cinema" di Tarantino, infatti, assomiglia più ad un carosello, con scene che si susseguono nella loro disparata e spesso incongrua varietà come gli elementi di una giostra girevole.

Il testo filmico si trasforma, allora, da una parte in pubblicità, dall'altro in pornografia, facendo dissolvere ogni differenza tra cinema, *advertising marketing*<sup>34</sup> e pornografia, per risolverla – anche attraverso una sempre più ricercata, (neuro)scientifica, determinazione dell'orizzonte delle aspettative – soltanto in un mero esercizio sofisticato di catalogazione merceologica.

D'altronde il cinema di Tarantino sembra mettere tra parentesi una delle caratteristiche più significative della creazione (moderna), quella dell'essere, l'opera, indipendente, dal proprio autore, di vivere di vita propria fin dalla sua nascita. Ebbene, per i film di Tarantino non sembra essere così, perché essi sono determinati, esattamente come molta pubblicità dal marchio di cui vogliono farsi portavoce, dal *brand* che vogliono "vendere", in questo caso il brand "Tarantino", e senza di esso non sembrano essere capaci di godere di un'autonoma sostanza qualitativa, che viene predeterminata nello spettatore da tale catalogazione, che lo pone nello scaffale "d'autore" e non, per continuare il parallelo, in quello "cine-comic". Da qui anche l'accompagnare ogni uscita di un nuovo film attraverso il "marchio", bollino, e alla

---

<sup>32</sup> Infatti, a quanto ci è dato di sapere, anche nei suoi esponenti più radicali, la decostruzione, anche quando si diletta a riscrivere il testo che commenta, lo cerca di fare in maniera "unitaria", mantenendo sempre una coerenza nella lettura, che rimane costante per tutta la linea argomentativa, non frammentandone l'interpretazione in nuclei argomentativi che nulla hanno a che fare l'uno con l'altro, per arrivare, magari, a contraddirsi da un capoverso all'altro. Perché è questo, invece, che molta *Rule of Cool* fa con il testo filmico.

<sup>33</sup> J. Zipes, *The Enchanted Screen The Unknown History of Fairy-Tale Films*, Routledge, New York-London, 2011, p. xi.

<sup>34</sup> E si potrebbe anche parlare, dopo il "narration turn" dei 1990s, di "storytelling marketing".



lunga assumendo toni sempre più tronfi e retorici: «Il nuovo (... terzo, quarto, quinto, sesto ... centotrentesimo...) film di Tarantino» (e la reiterata insistenza dell'aggettivazione "nuovo" tradisce ulteriormente la natura commerciale, seriale e modaiola del progetto). Senza tale marchio, cioè se il regista – come già molte storyteller che, per ragioni diverse ed anche opposte, hanno scritto in maniera anonima o sotto falso nome – facesse uscire questi film senza il suo nome, essi sarebbero riconosciuti come opere d'autore?<sup>35</sup>

Da qui, di conseguenza, anche che una (non)struttura filmica sostanziata dalla *coolness* e non dallo storytelling – oltre che con la logica micro-espressiva dei videoclip, della pubblicità e del *marketing*, da cui appunto deriva ed ha mutuato molti elementi strutturali<sup>36</sup> – abbia a che fare soprattutto con il cinema porno, piuttosto che con il cinema come arte del visibile e come dispositivo di *enchantment*.<sup>37</sup> D'altronde il cinema pornografico si nutre della medesima "logica": l'assolutizzazione del piacere sensoriale/sensuale provocato da scene "eccitanti", ridotte a stimoli visivi (dai quali ci si deve attendere un'unica e ben precisa risposta) e collegate alla bene e meglio, senza una vera e propria trama o filo conduttore a metterle assieme.<sup>38</sup>

Lo stesso, e lo vedremo meglio nella quarta sezione, anche per la scrittura dei personaggi ed il loro arco trasformativo: come ci viene presentato il personaggio di Dalton? Come un attore in crisi, che sta soffrendo il proprio declino. Ebbene, come si sviluppa questo presunto tema in *CVH*? Semplice, non si sviluppa, e quanto si vedrà nel prosieguo e tutte le situazioni

---

<sup>35</sup> È, questo, sembra appunto lo stesso meccanismo che sostanzia gran parte della pubblicità, cioè far desiderare allo spettatore il prodotto pubblicizzato attraverso l'utilizzo di personaggi famosi. Tarantino, non volendo raccontare "una storia", vende (come nelle giostre) "un'esperienza", quella del "cool", il quale, in una sorta di *product placement*, trae "valore" (artistico, estetico, critico) sì dalla *coolness* delle situazioni, ma anche dal "testimonial" che la propone (questa è anche la logica che sottintende, ad esempio, il ritorno "a forza" di molte superstar della trilogia classica di Star Wars dei 1970s/1980s nei sequel del 2010s di Abrams) e diventando "bella" e/o d'autore perché è Tarantino che la propone, perché a lui "piace", diventando così, a sua volta, il "testimonial" di se stesso.

<sup>36</sup> Tra i quali, nella *Rule of Cool* ovviamente quella di narrazioni sempre più retrodatate anagraficamente (pensate per una età ad un'età compresa tra gli 8 ed i 14 anni) poiché, come in ogni logica pubblicitaria, parlare – in maniera affascinante, suggestiva, *cool* ed "emozionale", sentimentale – allo spettatore come se trattasse di un bambino indebolisce – e, quando ripetuta per tutta la durata della narrazione, fiacca – la sua attenzione critica e gli fa compiere scelte (nel caso qui in oggetto "critiche") "irrazionali".

<sup>37</sup> Come accennato poco sopra, la pubblicità ed il *marketing*, però, e in un processo inverso rispetto al cinema commerciale e *mainstream* dei 2010s (quello che sempre di più ha messo in secondo piano l'arte dello storytelling per dedicarsi al *collage* di storielle/videoclip), con il tempo sono andati alla ricerca di un sempre più solido ed autonomo apparato diegetico. Cfr. R. McKee, *Storynomics. Story-Driven Marketing in the Post-Advertising World*, Twelve, New York, 2018.

<sup>38</sup> Come scritto da Mimmi Woisnitza a proposito di *Bastardi senza gloria: He reveals what cinema in its kernel always already is: an exploitation of narratives in order to produce pleasure (and box-office success) as a visual attraction. Inglourious Basterds is no exception*. M. Woisnitza, *Messing Up World War II-Exploitation: The Challenges of Role-Play in Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, in *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, a cura di D. H. Magilow, E. Bridges, K. T. Vander Lugt, Continuum, London-New York, 2011, p. 273. E se è vero che il cinema fin dai suoi esordi – come il cinema dei Lumière, ancora debitore in parte della logica dell'*enchantment* degli spettacoli Vaudeville che hanno imperversato negli USA tra il 1880 ed il 1930 – in fondo è stato questo, ciò non toglie che nei 2010s non sia però possibile – così crediamo noi – mettere tra parentesi cento anni di evoluzione di un dispositivo espressivo complesso com'è il cinema come arte del visibile, e che faticosamente ha cercato di trovare un autonomo codice normativo ed una sua propria specificità estetica, per riportarlo/ridurlo ad una *collection* di shock e/o eccitazioni, stimoli sensoriali. Anche solo perché, come visto poco sopra, un cinema di questo tipo c'è (ufficialmente) fin dalla fine dei 1960s, e si chiama cinema porno, ed anch'esso, peraltro, è passato attraverso diverse evoluzioni "espressive" (come anche alcune de-evoluzioni) che sono andate a definirne una ben precisa grammatica iconica.



che si susseguiranno non avranno nulla a che vedere con tale "tema", non contribuiranno ad approfondirlo, evolverlo o risolverlo, non contribuiranno a nulla.

Quindi, e di nuovo, cosa ci racconta *CVH*, di cosa vuole parlarci? Non è dato saperlo. Da quello che il film mostra, di certo né dell'Hollywood dei 1960s, né, tantomeno, dei *Sixties*.

È una ricostruzione dell'Hollywood dei 1960s, l'epoca che, prima dell'avvento dell'informatizzazione ubiquitaria, maggiormente ha inciso sulla coscienza delle generazioni giovanili ed anche sul cinema come dispositivo espressivo<sup>39</sup>, e vorrebbe rimandarci a quell'esperienza? No. E questo anche a prescindere dalla logica dello pseudo «What if...» posto alla fine della narrazione, il quale, va da sé ne pregiudica ogni eventuale ricostruzione finanche fantastica. La realtà è che l'Hollywood di *CVH* è – se non, come più volte ricordato, a livello meramente cosmetico, di dettagli scenici e scenografici – fasulla ed anche edulcorata.

Perché, se si vuole leggere *CVH* come una ricostruzione dell'Hollywood dei 1960s, allora dov'è l'"autentica" Hollywood dei *Sixties*, quella dell'artificio che eleva il falso a verità, quella che ha portato alla ridefinizione della logica degli *Studios* ed all'avvento della *New Hollywood* dei 1970s?

Dov'è l'Hollywood del *glamour*, dei paparazzi e degli eccessi del divismo e della *celebrity*, degli scandali quotidiani, quelli del gossip *mainstream* per decenni raccontati da Louella Parsons e Hedda Hopper o quelli più piccanti descritti dalla rivista settimanale *Confidential*?

Dov'è, invece, L'Hollywood più underground, l'*Hollywood Babylon* di Kenneth Anger,<sup>40</sup> del sesso "a ogni angolo della strada", della celebrazione della depravazione (non solo quella commerciale), delle feste/orge<sup>41</sup> e delle droghe?

Dov'è l'Hollywood, la Los Angeles junghiana e lisergica, quella che si contrapponeva alla New York freudiana e oppiacea?

Dov'è l'Hollywood delle morti misteriose e dei suicidi? E quella del *set and setting*, magica, esoterica, neopagana, crowleyana<sup>42</sup> e/o quella satanista (*The Satanic Bible* di LaVey è stato pubblicato proprio nel 1969, a coronamento della crescente popolarità, nei 1960s, della "Chiesa di Satana")?

---

<sup>39</sup> Cfr. C. Gerhardt, S. Saljoughi (a cura di), *1968 and Global Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 2018.

<sup>40</sup> K. Anger, *Hollywood Babylon*, Arrow Books, San Francisco, 1975.

<sup>41</sup> Come quelle descritte, non a caso proprio nel 1969, da Mario Puzo nel finale della seconda parte del *Il Padrino*, con il party a seguito della vittoria dell'Oscar di Johnny Fontane, e definito appunto un "incubo" di depravazione. M. Puzo, *Il padrino*, trad. it. M. Giardini, Corbaccio, Milano, 2012, p. 177 (E-book Edition).

<sup>42</sup> Fin dai 1910s la rivista esoterica ed occultista «Equinox» di Crowley aveva ottenuto una certa eco negli ambienti di Hollywood, e lo stesso Crowley racconta che proprio in quegli anni è uscito indenne da quella gente del cinema principalmente composta da "cocaine crazed, sexual lunatics, and the swarming maggots of near-occultists". A. Crowley, *The Confessions of Aleister Crowley*, a cura di J. Symonds, K. Grant. Routledge, London, 1978, p.771.

Dov'è l'Hollywood, quella dei 1960s, appunto sempre di più frequentata da curiose, equivoche e sinistre figure "carismatiche", e che spesso, troppo spesso, si ergevano a messia e seducevano attori, attrici ed aspiranti tali?<sup>43</sup>

E dov'è l'Hollywood e/o la Los Angeles sovversiva e complottista, quella delle "teorie" sui programmi segreti di controllo mentale (peraltro [realmente messi in atto, dal 1954 al 1973, dalla CIA](#)) o quella degli «*MKUltra Hollywood puppets*», fino ad arrivare alla "teoria" dell'*Helter-Skelter* di Vincent Bugliosi?<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Uno di questi era proprio Charles Manson, ma ad Hollywood il più famoso ed influente era certamente Anton LaVey, il quale, peraltro, "si vocifera" che abbia anche collaborato con Polanski per «*Rosemary Baby*». Peraltro, la sua "chiesa" era frequentata, oltre che da diversi attori di Hollywood (dei quali quelli di cui si è a conoscenza sono pochissimi, poiché la lista degli appartenenti non è pubblica), anche da alcuni membri della cosiddetta Manson Family, come Susan Atkins, che si è poi riconosciuta come una delle autrici materiali all'eccidio di Cielo Drive.

<sup>44</sup> L'*Helter-Skelter* è una teoria cospirativa che il leggendario procuratore Vincent Bugliosi ipotizzò come movente per la strage di Cielo Drive e gli omicidi LaBianca dell'agosto del 1969; una cospirazione pensata, organizzata e messa in atto da Charles Manson ed i suoi adepti (che, come anche *CVH* mostra, per lo più erano composti da una "banda di sbandati" senza arte né parte, che vivevano rovistando nella spazzatura e spesso camminavano scalzi). Secondo Bugliosi, Charles Manson, traendo ispirazione da una sua vaticinante interpretazione della canzone *Helter-Skelter* dei Beatles (contenuta nel *White Album* del 1968), avrebbe manipolato la mente dei suoi "adpeti" attraverso il proprio ipnotico carisma e l'uso di droghe al fine di fargli commettere gli omicidi Tate/LaBianca e così accendere la miccia di una rivolta sociale che avrebbe scatenato una guerra tra bianchi e neri, ed in cui i neri avverrebbero ucciso tutti i bianchi e solo loro, la «Family», sarebbe sopravvissuta nascondendosi nel deserto. Manson, infatti, non avendo partecipato agli omicidi Tate/LaBianca, poteva essere incriminato, e condannato, solo se si fosse accettata questa teoria cospirativa come movente delle stragi, poiché in una cospirazione i mandanti sono ritenuti responsabili degli eventuali omicidi esattamente come chi li commette materialmente. D'altronde, e tralasciando le successive "testimonianze" degli stessi accusati contro Manson, i riscontri davvero oggettivi (*de facto* due impronte in due scene del crimine descritte, data la violenza, come "indescrivibili") che collegavano chiaramente gli accusati alle stragi latitavano. Al punto che, come ricorda Bugliosi, uno dei difensori di Manson, Paul Fitzgerald, disse "*There's no case against Manson and the other defendants. All the prosecution has are two fingerprints and Bugliosi*". Bugliosi ammise che "*Fitzgerald was right about our case being weak. But I didn't intend that it should remain that way*" (V. Bugliosi, C. Gentry, *Helter Skelter. The True Story of The Manson Murders*, Bantam Books, Toronto-New York-London, 1980 p. 256). Nonostante nessuna ulteriore impronta e/o prova oggettivabsia mai stata trovata (Bugliosi disse che la scritta, peraltro sgrammaticata, *Helter-Skelter* sulle mura dell'appartamento dei LaBianca era equiparabile ad una impronta di Manson; V. Bugliosi, C. Gentry, *Helter Skelter*, p. 552), l'abilità di Bugliosi fu tale (anche da qui la sua fama leggendaria come procuratore) che riuscì a convincere la corte che due impronte, le testimonianze degli stessi accusati contro se stessi e Manson e la teoria cospirativa dell'*Helter-Skelter* fossero sufficienti a condannare Manson e gli esecutori materiali per gli omicidi. Senza poter qui entrare nel merito specifico delle complesse questioni sollevate dalla teoria di Bugliosi e di quello che è stato il più celebre, imponente, costoso e mediatico processo della storia americana del XX secolo, vogliamo però ricordare – soprattutto se si dovesse avere l'impressione che la teoria di Bugliosi sia per così dire "curiosa" – come ad un certo punto anche lo stesso giudice che presiedeva la Corte ha fatto grande fatica ad accettarla. Infatti, come ricorda sempre Bugliosi, durante il processo egli disse: *The motive for these murders was to ignite Helter Skelter. I think it is so obviously admissible that I am at a loss for words*. Il giudice, però, rispose: *I would suggest this to you, Mr. Bugliosi. Over the noon hour give some careful thought as to what you contend your proof is going to show [...] But so far I can't see any connection between what Mr. Manson believed about blacks and whites in the abstract and any motive*. V. Bugliosi, C. Gentry, *Helter Skelter. The True Story of The Manson Murders*, p. 477 (non è superfluo, crediamo, notare come il libro di Bugliosi, ed almeno a nostra conoscenza, sia poi diventato il testo più venduto di sempre su di un crimine realmente accaduto). Da ricordare anche, a proposito del clima di paura e paranoia che imperversava negli Usa a seguito delle stragi e sulle presunte capacità di controllo mentale, ipnotiche e manipolative di Manson, che quando la corte gli concesse la parola per "testimoniare" in sua difesa (il 20/11/1970, e parlò per quasi un'ora), allo stesso tempo fu fatta uscire dalla sala la giura (e solo in seguito, dopo che si era venuti a conoscenza del contenuto, fu chiesto a Manson se voleva ripetere quanto detto alla presenza della giuria). In ultimo, c'è da notare che Tarantino in *CVH* inserisce

Soprattutto, però, dov'è l'incarnazione estetica delle strutture del sentire hollywoodiane, losangelinae ed americane dei *Sixties*?

Dov'è, cioè, Dioniso?

[Il §2. *Sublime Now!* è al link <https://www.giornaledistoria.net/rubriche/contrappunto/the-stealer-of-dreams-tarantinos-sixties-or-filming-the-void-parte-2-sublime-now/> ]

---

**Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.**

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email: [redazione.giornaledistoria@gmail.com](mailto:redazione.giornaledistoria@gmail.com)

---

*en passant* una battuta proprio che in qualche modo è possibile ricollegare al “controllo” esercitato da Manson sui suoi “discepoli” ed il fatto che egli gli avesse “ordinato” di compiere le stragi. Succede quando, poco prima di entrare in azione, una delle ragazze del gruppo che doveva partecipare all'eccidio afferma – proprio quando Tex Walter le incitava a commettere gli omicidi (*Ready, pig killers? Let's go kill some piggies!*) – che Charles Manson non aveva mai detto “chiaramente” di compiere quello che Tex gli stava chiedendo di fare (come lo stesso Manson ha più volte dichiarato). In questo, seppur di sfuggita, Tarantino sembra aver voluto mettere in evidenza alcune delle questioni su di cui la teoria di Bugliosi poteva apparire meno convincente.