

46

Rivista di studi culturali  
e di estetica  
fondata da Mario Perniola  
Periodico semestrale  
n. 46, ottobre 2023

 MIMESIS

À G A L M A

# Á G A L M A

Rivista di studi culturali e di estetica  
fondata da Mario Perniola

## *Direzione*

Luigi A. Manfreda (Direttore responsabile)  
Ivelise Perniola (Condirettrice)

## *Capo Redattori*

Angi Perniola, Caterina Di Rienzo  
(caterina.agalmaredazione@gmail.com)

## *Comitato di redazione*

Sergio Benvenuto, Enea Bianchi,  
Anna Camaiti Hostert, Giuliano Compagno,  
Pierre Dalla Vigna, Milosh Fascetti,  
Micaela Latini, Aldo Marroni,  
Matteo Monaco, Matteo Maria Paolucci,  
Fabrizio Scrivano

## *Comitato scientifico internazionale*

Paolo Bartoloni (Galway)  
Giovanna Borradori (New York)  
Carlos Couto de Sequeira Costa (Lisbona)  
Annateresa Fabris (San Paolo)  
Cristina Fiordimela, Freddy Paul Grunert  
(Neuhausen)  
Shuhei Hosokawa (Kyoto)  
Carsten Juhl (Copenaghen)  
Robert Lumley (Londra)  
Nicolae Rambu (Iasi)  
Annie Reniers Philippot (Bruxelles)  
Massimo Verdicchio (Edmonton)  
*In memoriam:* Michel Makarius (Paris 2009)  
Jorge Lozano (Madrid 2021)

## *Comitato scientifico nazionale*

Paolo Bertetto (Roma), Iain Chambers (Napoli),  
Paolo D'Angelo (Roma), Gianfranco Dalmaso  
(Milano), Silvano Facioni (Roma), Giulio Ferroni  
(Roma), Marina Galletti (Roma), Giacomo  
Marramao (Roma), Pietro Montani (Roma),  
Giampiero Moretti (Napoli), Vanni Pasca  
(Milano), Paolo Quintili (Roma)  
*In memoriam:* Paolo Fabbri (Rimini 2020)

## *Corrispondenti*

Vania Baldi (Lisbona), René Capovin (Salon de  
Provence), Fabio La Rocca (Parigi), Maria Teresa  
Ricci (Tours), Pedro Sargento (Wien), Roberto  
Terrosi (Tokyo)

Per la selezione dei contributi la Direzione si avvale  
della consulenza del Comitato scientifico internazio-  
nale e della procedura *blind peer review*.

Responsabile della pagina Facebook <https://www.facebook.com/agalmarivista>: Enea Bianchi, Matteo Maria Paolucci

## *Redazione*

Centro di Ricerca e di Documentazione  
"Linguaggio e Pensiero"  
Ex Facoltà di Lettere e Filosofia – Edificio B –  
I Piano – Studio 39  
Università di Roma "Tor Vergata"

Via Columbia 1- 00133 Roma  
E-mail: [agalma@uniroma2.it](mailto:agalma@uniroma2.it)  
Sito web: [www.agalmarivista.org](http://www.agalmarivista.org)  
Si pubblica con il contributo della  
Università di Roma "Tor Vergata"

## *Amministrazione e abbonamenti*

Mimesis Edizioni  
via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto S.G. – Italy  
tel/fax +39 02 24861657 /+39 02 24416383  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

## *Sede legale della società*

MIM Edizioni Srl  
fax +39 02 89403935

Per sottoscrivere abbonamenti o richiedere i numeri  
arretrati (dal 2 in poi) scrivere a  
[ordini@mimesisedizioni.it](mailto:ordini@mimesisedizioni.it)  
oppure con acquisto online su  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
oppure telefonare al numero 02-24416383

## Abbonamenti e spedizioni

|                | Italia  | Estero  |
|----------------|---------|---------|
| Singolo numero | 14,00 € | 14,00 € |
| Abbonamento    | 25,00 € | 25,00 € |

Spedizione:  
con Poste Italiane GRATIS 6,00 €  
con Corriere 6,00 € 15,00 €

Per procedere all'acquisto è necessario comunicare  
i seguenti dati: nominativo e codice fiscale; indirizzo  
di spedizione; ricevuta di esecuzione bonifico da  
anticipare via e-mail all'indirizzo  
[ordini@mimesisedizioni.it](mailto:ordini@mimesisedizioni.it)

Il pagamento può avvenire tramite: contrassegno,  
pagamento diretto all'addetto alla consegna (solo per  
l'Italia e solo per consegna con corriere);  
circuiti paypal all'indirizzo [ordini@mimesisedizioni.it](mailto:ordini@mimesisedizioni.it);  
bonifico bancario alle seguenti coordinate:  
CASSA DI RISPARMIO DI ASTI –

Ag. di Sesto San Giovanni  
BIC/SWIFT: CASRIT22  
IBAN IT 94 T 06085 20700 000000020093  
intestato a MIM EDIZIONI srl – Via Monfalcone,  
17/19, 20099 Sesto San Giovanni (MI)

**Ágalma** è una rivista **semestrale** distribuita da  
Mimesis Edizioni srl  
Via Monfalcone 17/19  
20099 Sesto san Giovanni (MI)  
Tel. 02 24416383  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi  
mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso  
interno o didattico, non autorizzata.

Registrazione presso il tribunale di Roma  
n. 600/99 del 14/12/1999  
N° R.O.C. 19309

## Indice

### Editoriale

- p. 5 Ivelise Perniola, *Tutti contro tutti*

### Cancer Culture

- p. 9 Nathalie Heinich, *Un totalitarismo d'atmosfera*  
p. 19 Marco Bertozzi, *Immaginare l'altro.*  
*Documentario e appropriazione culturale*  
p. 29 Giovanni Bottiroli, *Declino dell'intelligenza e ascesa dell'etica: le radici della "cancel culture"*  
p. 37 Andrea Nicolini, *Il grandΘ inquisitorΘ.*  
*Per una critica delle politiche identitarie*  
p. 47 Miguel Mellino, *Tarantino e l'arte del politicamente scorretto.*  
*C'era una volta Hollywood, la Manson family e l'America tradizionale bianca*  
p. 59 Alessandro Cinquegrani, *Etica e pensiero forte nella letteratura italiana contemporanea*

### Saggi

- p. 73 Agostino Cera, *The Idioverse.*  
*(Post-Reality as Pandemic's Legacy)*

### Perniola's Studies

- p. 83 Erminio Maglione, *Savage Negation.*  
*Mario Perniola and the Philosophy of Georges Bataille*

## Recensioni

- p. 93 Roberto De Gaetano, *Le immagini dell'amore* (Alma Mileto)
- p. 96 Daniele Dottorini, *Werner Herzog. L'anacronismo delle immagini*  
(Giulia D'Alia)
- p. 98 Naomi Waltham-Smith, *Shattering Biopolitics. Militant Listening and  
the Sound of Life* (Giorgio Astone)
- p. 100 Sergio Benvenuto, *Soggetto e masse.*  
*La psicologia delle folle di Freud* (Milosh F. Fascetti)

p. 107 **Abstracts**

p. 111 **Notizie sui collaboratori**

p. 113 **Indice dei numeri precedenti**

## Miguel Mellino

*Tarantino e l'arte del politicamente scorretto.*

*C'era una volta Hollywood, la Manson family e l'America tradizionale bianca*

The art of the past no longer exists as it once did. In its place there is a language of images. What matters now is who uses that images and for what purposes.

John Berger, *Ways of Seeing*

### Dalla pellicola alla carta (e viceversa)

L'arte di Quentin Tarantino, con gli aspri dibattiti suscitati dalle sue rappresentazioni di razza e genere, può essere interpellata per mettere a fuoco alcuni dei sintomi più diffusi sia del politicamente corretto sia delle sue ansie. Basti pensare alle contrastanti prese di posizioni sull'uso ricorrente nei suoi film della cosiddetta *n-word*, sull'ipermascolinità e il sessismo tipico di molti dei suoi personaggi, sulla sua presunta appropriazione (bianca) del linguaggio e della cultura popolare urbana degli africano-americani, sul ricorso a scene di estrema violenza come parte della sua politica del visuale, così come sui presunti stereotipi della *blackness* e della *whiteness* attraverso cui si articolerebbero le sue trame e narrazioni (cfr. Tearney 2011; Crouch 2022a; Nama 2015; White 2003, 2019). La nostra interrogazione del suo singolare immaginario estetico ha come punto di partenza qualcosa di inedito: il suo primo romanzo. Due anni dopo l'uscita del film *Once upon a time in Hollywood* (2019), Tarantino ha pubblicato la sua prima opera letteraria: un lavoro tratto dal film e dal titolo omonimo.

Sono sicuramente rari i casi in cui un film è capace di generare qualcosa come una sua "forma romanzo" (cfr. Lukács 1962): una simile inversione di questa legge implicita ed elitaria della cultura commerciale di massa può essere interpretata come parte della grammatica plebea e politicamente scorretta delle sue narrazioni. *C'era una volta a Hollywood* è un romanzo per chi non teme il contatto con le espressioni più discutibili della cultura commerciale di massa americana e vuole indagarne liberamente le sue forme di godimento popolare. Non un'opera letteraria nel significato "alto" dell'espressione, ma un qualcosa di molto diverso e che offre poche concessioni all'istituzione in alcuni ambiti sociali, mediatici e discorsivi, del politicamente corretto come nuova morale pubblica. E tuttavia può essere definito come un affascinante romanzo d'autore, ma proprio nel senso che la *Nov-*

48 *velle Vague* diede a questo termine. D'altronde, è stato lo stesso Tarantino, come ogni grande autore, a “(ri)creare” – per stare qui a un suggestivo ragionamento di Borges (cfr. Borges 2019) – i suoi precursori: spaghetti western, polizieschi, noir, horror movies, *blaxpoitation*, film, registi, personaggi e generi di serie B (la stoffa grezza del romanzo), ma anche alcune tra le espressioni più alte della storia del cinema. *C'era una volta a Hollywood*, dunque, si presenta come un raro esempio di cinema d'autore che diviene letteratura.

ÁGALMA  
Miguel Mellino  
Non si tratta di una sceneggiatura romanzata, ma di un romanzo cinematografico, non solo nel contenuto, ma anche nella sua stessa scrittura, forma e *tessitura*. Una tessitura, riprendendo il concetto di Roland Barthes (cfr. Barthes 1999, 1988), che si scuce in ciò che racconta: più che mettere le immagini al servizio del pensiero – come ebbe a dire Benjamin di Baudelaire – Tarantino mette qui il pensiero al servizio delle immagini. Lo stile del suo cinema viene così tradotto in materia letteraria, ma decomponendone, alterandone, le regole. Scrittura e forma-romanzo – storiche espressioni dell'alta cultura moderna e borghese – vengono qui piegate alla semiosi plebea e dispotica non solo del suo personale canone estetico, ma anche del “visuale” (cfr. Berger 1972; Mirzoeff 2011). La versione letteraria di *C'era una volta a Hollywood* ci esige una libera associazione mentale non tra parole, sintagmi o pensieri, ma tra scene, film, personaggi, musiche, sequenze, riferimenti alla storia del cinema e aneddoti hollywoodiani. D'altronde come narrare, dall'interno e da regista-autore, la storia di una Hollywood di serie B, tanto segreta quanto seppellita, se non rovesciando la tradizionale subalternità del cinema alla letteratura come arte? Non dunque un romanzo che diviene cinema di avanguardia – non la *caméra-stylo*, “il pensiero letterario che diviene pellicola”, lanciato in passato da Alexandre Astruc (1948) – ma un film che, al contrario, diviene romanzo-scrittura-‘pop’. Un rovesciamento – o sovvertimento di ciò che Fredric Jameson (cfr. Jameson 2007) ha denominato la vecchia arroganza modernista, coloniale e civilizzatoria dell'arte occidentale e dei suoi elitari confini tra “alta cultura” e “cultura pop” – che più *irriverente* non si può.

E tuttavia *C'era una volta a Hollywood* può anche essere considerato un romanzo tipico dell'alta tradizione letteraria americana, quella della cosiddetta “alternative history” dei vari Truman Capote (*A sangue freddo*), Norman Mailer (*Il canto del boia*), Philip Roth (*Complotto contro l'America*), Philip Dick (*La svastica sul sole*), Toni Morrison (*Amatissima*) e più di recente l'afrofuturismo di Colson Whitehead (*La ferrovia sotterranea*), vale a dire di quella narrativa che prende spunto da fatti ed eventi storicamente veri, ma alterandone o mutandone il loro reale accadere storico per trasfigurare ciò che davvero c'è stato in potenziali utopie o distopie.

## Un divenire cinema del Reale

*C'era una volta a Hollywood* è strutturato, come il film, sulla vita di Rick Dalton (attore di telefilm e di film di serie B) e della sua controparte (lo stuntman e tuttofare) Cliff Booth. La sintassi del romanzo resta più o meno quella del film, ovvero una trama orchestrata a partire dagli stessi motivi narrativi: il rapporto umano e



professionale tra Rick e Cliff, l'impossibile dissociazione tra Rick e Bounty Law (il telefilm western con cui inizia il film), la vita di Roman Polanski con Sharon Tate a Cielo Drive, la vicenda di Charles Manson, il rodaggio cinematografico di una versione di fantasia di una nota serie TV degli anni Sessanta come *Lancer*, il travaglio di Dalton per entrare nella Hollywood di serie A.

Ma l'intreccio è qui "montato" da Tarantino secondo un ordine narrativo piuttosto diverso rispetto al film. Lo sappiamo, le narrazioni di Tarantino non sono mai lineari. Non seguono mai una sequenza temporale chiara, proponendo invece una singolare forma-collage (flashback, ellissi ed elementi di discontinuità di ogni tipo, la sua famosa spartizione dell'immagine in due piani separati, sequenze a rallenti, le inquadrature dalle ginocchia ai piedi, ironiche frasi scritte sui riferimenti temporali della storia, ecc.) spesso assai dipendente dal punto di vista semantico da formidabili colonne sonore; le sue narrazioni mirano infatti all'interruzione consapevole del rapporto di immedesimazione tra film e spettatore, onde distruggere qualsiasi effetto tanto di realtà quanto di neutralità, di obiettività e di purezza autoriale. Come i movimenti sporchi della macchina in mano, resi famosi dai registi del "Manifesto-Dogma 95" (cfr. Hjork, Mackenzie 2003; Mackenzie 2014), la forma dei film di Tarantino ci ricorda che l'autore è sempre lì, che ciò che vediamo è una sua "costruzione", una sua "finzione", che non dobbiamo oggettivare nulla di ciò che ci viene mostrato. E tuttavia nel romanzo, Tarantino sembra non resistere a se stesso e non esita a manomettere la sua storia, a proporle un montaggio diverso e quindi un significato in qualche modo inedito rispetto al film.

Non ne cambia di certo l'essenza né l'esposizione delle principali scene e blocchi narrativi del film; la differenza sta nell'ordine dei fatti, nella loro alterazione (distensione di alcuni, contrazione di altri) e diversa disseminazione temporale. Ma ciò che fa irruzione volutamente "senza controllo" nella narrazione, se possibile rispetto a un'originale "visuale" che di citazioni cinematografiche ne conteneva già tante, è il richiamo costante a film, telefilm, attori, registi, scene famose e a vari aneddoti storici della Hollywood di serie B degli anni Cinquanta-Sessanta. Se nel film ciò veniva dato per scontato, e *silenziosamente* affidato alla memoria cinefila dello spettatore, nel romanzo Tarantino distende, contestualizza di più la sua narrazione. Ne guadagna di certo la forma-romanzo del film, ma anche l'inevitabile ritorno *ex-post* sulla sua versione cinematografica. In breve: abbiamo qui uno di quei rari casi in cui leggere il romanzo arricchisce e rivalorizza il film.

E tuttavia la rimessa a fuoco più affascinante del romanzo riguarda sicuramente la riscrittura del personaggio di Cliff Booth: divenuto qui non solo un anti-eroe ancora più anti-eroe rispetto al film, ma soprattutto un appassionato cinefilo. Tarantino ricostruisce in un senso decisamente più noir il suo personaggio, non solo accentuando il suo passato come ex combattente nella Seconda guerra mondiale – caratterizzandolo quindi come molti dei protagonisti di quella stessa Hollywood reale raccontata dal romanzo – e concedendo più spazio al suo presunto omicidio della moglie (appena accennato nel film), ma facendo di Cliff un cinefilo di altri tempi, e cioè un marginale duro, sarcastico e disilluso capace però di ammirare tanto registi come Akira Kurosawa quanto film (resi famosi dalla critica cinematografica degli anni Sessanta) come *Jules e Jim*, *Riso Amaro*, *Rocco e i suoi Fratelli*, *La*





*ballata del soldato, I dannati di Varsavia* o *Io sono curiosa (Giallo)* dello svedese V. Sjöman, divenuto nel 1967 un cult movie erotico d'autore. Cliff ci viene proposto come il prodotto di una tipica 'miscegenation' tarantiniana: una sorta di incrocio di Chandler, Hammett e Bukowski con André Bazin.

Proprio per questo, Cliff è qui un personaggio noir da non prendere sul serio come personaggio noir, poiché viene rivisitato attraverso un'ironica venatura pop, di cui i colori e i vestiti che spesso indossa – giallo e pastello, jeans e stivali di minnetonka – così come il suo stile di vita, nella roulotte in cui vive insieme alla sua cagna pitbull e con cui guadagna soldi nei combattimenti tra cani, ne sono il simbolo:

Cliff prende il sacchetto del preparato al formaggio dalla scatola di maccheroni Kraft, lo strappa e ne versa il contenuto nella pentola. Con un cucchiaino di legno mescola vigorosamente la polvere gialla. La ricetta dice di aggiungere latte e burro, ma Cliff pensa che se uno deve fare tutta quella fatica allora tanto vale che mangi qualcos'altro (Tarantino 2021: 86).

Il godimento di Cliff per il cinema, nel romanzo, è del tutto anti-intellettualistico, scorre lungo un'empatia viscerale, popolare, e del tutto *identificatoria* – si potrebbe dire da freudiana *Psicologia delle masse*. Non è difficile vedere qui il rapporto di Tarantino con alcuni dei personaggi cinematografici a cui si ispirano i suoi film: *Django*, *Lady Snowblood*, il sergente *Sharky*. Sta sicuramente qui non solo una parte importante della politica della rappresentazione di Tarantino, ma anche una chiave di significazione del romanzo: il potere (ideologico) del cinema di divenire parte del reale, di confondersi con il reale stesso, di attraversare lo schermo per divenire semiante, desiderio, struttura del sentire. Fino al punto in cui né Rick Dalton né gli spettatori del film – né noi stessi – riusciamo più a dissociare lo stesso Dalton (reale) da Jake Cahill (Bounty Law). Allo stesso modo, Sharon Tate non è Sharon Tate per i cassieri della sala in cui entra per vedere il suo film nel film (*The Wrecking Crew*, Phil Karlson 1969), bensì la ragazza de *La valle delle bambole* (Mark Robson 1967).

*C'era una volta a Hollywood*, dunque, film e romanzo, si propongono come un omaggio al cinema dell'epoca d'oro, degli anni in cui Hollywood, in quanto principale industria culturale del momento, governava sovrana sul desiderio di fuga delle masse – di quel periodo in cui, per dirla ancora con Benjamin, il cinema riusciva “a portare colore nel grigiore delle periferie proletarie urbane” (Benjamin 2012: 67). È questo ciò che si può chiamare, traendo spunto dal celebre saggio di Camus (cfr. Camus 2018: 64-67), il “diritto” della sua narrazione (“gli occhi sulla luce”); più cupo il suo “rovescio” (“gli occhi sulla morte”): il cinema come nemesi del feticismo della merce. Detto altrimenti, la cultura commerciale di massa come *pelle* della cultura postmoderna, come trasfigurazione e godimento carnale di ciò che Guy Debord nel 1967 chiamò “società dello spettacolo”. Si tratta di un rovescio critico del tutto implicito nel film, evocato ma mai nominato, poiché nominarlo equivarrebbe a prendere le distanze in senso elitario dal mondo dei suoi personaggi, a uscire dal mondo narrato, e cioè a posizionarsi in un luogo di enunciazione “esterno” (puro) e quindi del tutto estraneo alla logica *pop* dell'arte di Tarantino. Come i famosi barattoli di pomodoro di Andy Warhol, la sua critica



alla cultura commerciale di massa si esprime attraverso l'ironia, la parodia, l'estremizzazione o stereotipizzazione dei suoi stessi simboli (cfr. Hutcheon 1992). Una politica della rappresentazione che non può affatto essere compresa dalle versioni dominanti, più ingenua e moralista, di quel politicamente corretto in certi ambiti della sfera pubblica e accademica globale, incapaci di proporsi come un reale orizzonte critico, ideologico, popolare e progressista, al di là di un'esasperante e autoreferenziale insistenza sulla pulizia e polizia linguistica come *mera* (e individuale) "tecnologie del sé" (Foucault 1992: 16).

Questa singolare strategia discorsiva tipica dell'arte di Tarantino è ben visibile anche nel romanzo: la storia è narrata in terza persona, ma il narratore non si dissocia mai del tutto dai suoi personaggi, si pone allo stesso tempo come interno ed esterno al loro mondo culturale:

A Cliff piace sia il telefilm *Mannix* sia il suo protagonista. *Mannix* è il suo ideale. E se fosse *Mannix*, la prima cosa che farebbe è trombare Peggy (Gail Fisher, ovvero segretaria di *Mannix* e prima attrice nera a 'parlare' in una pubblicità nella TV americana). Nella serie TV, Peggy non veniva mai coinvolta in storie d'amore con i personaggi, poiché le grandi catene non volevano nelle loro trasmissioni rapporti sentimentali interrazziali. Cliff è anche un grande fan dell'agente segreto Matt Helm. Non degli insipidi film con Dean Martin, ma dei romanzi scritti da Donald Hamilton. Si tratta di un personaggio inconsapevolmente razzista e consapevolmente misogino, e Cliff lo adora. Cliff cita i personaggi dei romanzi da edicola – Matt Helm, Shell Scott e Nick Carter – così come gli inglesi citano Keats e i francesi Camus (Tarantino 2021: 87).

Una descrizione del tutto in linea con le migliori etnografie dei Cultural Studies sulle 'politiche' della cultura commerciale di massa e le sue potenti forme di interpellazione e di identificazione popolare (cfr. Hebdige 1990, 1991; Chambers 1985; Grossberg, Nelson, Treichler 1992; Storey 1996; Hall 2005).

## Hollywood, la crisi della mascolinità bianca e la morte di una nazione

Non è un caso se *C'era una volta a Hollywood* è ambientato nel 1968-1969. Come è stato notato, è la prima narrazione di Tarantino ad avere un chiaro contesto storico di riferimento (cfr. White 2019). Si tratta in effetti di un momento spartiacque non solo nella storia in generale, ma anche nella storia di Hollywood. La vecchia Hollywood classica moriva – insieme al suo immaginario borghese fordista e postbellico – mentre una nuova Hollywood – il cosiddetto "new american cinema" (cfr. Hopper, Scorsese, Coppola, Cassavetes, De Palma, Woody Allen, ecc.) – cominciava a mostrare i primi artigli (cfr. anche con Tarantino 2023). E tuttavia in questo nuovo scenario, dentro questo emergente cinema-mondo, Rick e Cliff restano degli alieni, vengono costruiti da Tarantino come soggetti residuali della Hollywood classica e del suo humus culturale – bianco, conservatore, individualista, misogino e americano fino al midollo, come il più coloniale-razziale dei generi, e cioè il western, anch'esso narrato qui come una tradizione cinematografica in via di estinzione: "Rick era un attore dell'epoca di Eisenhower catapultato nella Hollywood di Dennis Hopper" (Tarantino 2021: 188).

Questa non-contemporaneità di Rick e Cliff, questa estraneità rispetto all'emergente cultura del 1968, viene maggiormente accentuata nel romanzo fino a divenire la tipica struttura di un western di serie B: due cowboy di altri tempi – due uomini bianchi, inflessibili nelle loro convinzioni, orgogliosi e *mascolini* fino alla caricatura – che si ritrovano in un mondo non più loro, e cioè tra comunità hippie, rivolte giovanili, movimenti contro-culturali, libertà sessuale, ecc. Rick e Cliff non rappresentano certo il glamour, per così dire, di quella Hollywood classica in via di estinzione, bensì il suo sottosuolo: una Hollywood plebea, molto meno patinata di quella a noi più nota, fatta più da mestieranti che non da artisti, da attori mediocri, frustrati e alcolizzati e soprattutto da registi più artigiani che non autori, pur se a modo loro a volte anche geniali, ma condannati a produrre generi e film di serie B, effimeri o rimasti semi sconosciuti. Una Hollywood sotterranea e “organica” – nel senso che Raymond Williams diede a questo concetto in *Culture and Society* (cfr. Williams 1968) – a quell'America bianca, tradizionale e patriarcale raccontata nei tanti miti (letterari, visuali, storici) di fondazione della nazione. Non vi sono, infatti, personaggi neri nella storia, e anche la bellissima colonna sonora del film, fatto strano per un film di Tarantino, è quasi del tutto bianca, accompagnata soltanto da qualche inflessione ispano-messicana. Si potrebbe sostenere che questa singolare assenza di *blackness*, stando al noto lavoro di Richard Dyer (cfr. Dyer 1997), serva soprattutto a rendere visibile una certa *bianchezza* strutturale (invisibile) nel mondo delle industrie culturali tradizionali americane.

Anche la caratterizzazione di questa Hollywood di serie B viene maggiormente contestualizzata nel romanzo attraverso l'inserimento sotto forma di fiction di episodi storico-biografici reali, quasi da offrire una sorta di “contro-storia” del cinema subalterno americano. Numerosissimi i riferimenti a film e registi “minori”, che non solo vengono inseriti nel romanzo come parte della “trama” – mentre nel film si fa riferimento a qualcuno solo di passaggio o per implicito – ma che rappresentano spesso buona parte dell'ispirazione del cinema stesso di Tarantino: l'accattivante *Le pistole dei magnifici sette* (1969) di Paul Wendkos, i bellissimi *Punto Zero* (1971) e *Uomo bianco va col tuo dio* (1971) di Richard Sarafian o anche il “postcoloniale” *Il buio oltre sole* (1967) di Jack Cardiff (western ambientato nel Congo coloniale).

Significative da questo punto di vista – sempre a metà tra genere biografico e scrittura pulp – le pagine riguardanti la dipendenza dall'alcol di attori come Lee Marvin (*Quella sporca dozzina*, Robert Aldrich 1967) e Aldo Ray (*Men in War*, Anthony Mann 1957), o il racconto dell'esperienza vissuta da diversi registi e attori come combattenti nella Seconda guerra mondiale (come Lee Marvin). Questo inserimento sotto forma di fiction di aneddoti storico-biografici reali nel romanzo, fondamentale per un'audience non-americana, e quindi meno familiare con buona parte di ciò che si racconta anche nel film, riguarda anche altri snodi della narrazione. Tutt'altra luce, per esempio, acquista l'episodio della lotta tra Cliff e Bruce Lee, uno dei momenti cult del film, rivisto dopo il romanzo. Sappiamo che il cinema delle arti marziali è uno dei punti di riferimento del canone estetico di Tarantino, uno dei generi prototipi della cultura commerciale di massa degli anni Sessanta-Settanta, ma nel romanzo si fa direttamente cenno al fatto che Bruce Lee

maltrattava realmente gli stuntman dei suoi film (come mostrano alcune sue biografie), che a volte li colpiva nelle scene fino a far loro realmente del male, motivo per cui molti di essi non volevano lavorare con lui, così come vero è lo spunto dietro l'episodio che scatena la gara tra i Cliff e Lee (cfr. Thomas 2012). Era noto che Bruce Lee affermava spesso sui set che avrebbe potuto vincere in un'ipotetica sfida contro Muhammad Ali.

Più contestualizzato qui anche il rapporto di Bruce Lee con la coppia Polanski-Tate, nel film soltanto accennata in una rapida immagine (in cui Sharon Tate segue i gesti di Karate di Bruce Lee). Nel romanzo si fa, infatti, riferimento esplicito al fatto che Lee era stato ingaggiato dalla coppia come personal trainer, in particolare per introdurla alle arti marziali, e che qualche volta egli andò in vacanza con loro sulle alpi svizzere. La narrazione del romanzo, sempre sotto forma di fiction, ci rivela anche altri aneddoti e vicende riguardanti la coppia Polanski-Tate, sia sul loro rapporto personale che sulla loro vita mondana a Hollywood, ma anche sui loro film. Importanti per il nostro argomento le pagine dedicate da Tarantino all'elogio del cinema di Polanski (cfr. Tarantino 2021), nello specifico a due capolavori come *Repulsione* (1965) e *Rosemary's Baby* (1968). Un elemento che può suonare problematico, viste le accuse di violenza sessuale emerse negli ultimi anni nei confronti del regista polacco. Ma vale qui ciò che abbiamo già detto: la narrazione di Tarantino è del tutto interna a ciò che rappresenta, non consente un fuori esplicito, per così dire, al narratore. E Tarantino vuole mostrare qui soltanto il Polanski regista-personaggio del suo romanzo, ovvero la sua *internità* a quel mondo oggetto della sua narrazione. Anche questa costruzione narrativa attorno a una figura controversa come quella di Polanski può essere letta come un attacco a quella singolare versione del politicamente corretto divenuta, in modo del tutto paradossale, *il* metro di misura della “buona coscienza” pubblica in certi ambienti liberal-progressisti.

## La Manson Family e il complesso psico-esistenziale razziale americano

A offrire una contestualizzazione sociologica più nitida alla narrazione di Tarantino è sicuramente la maggiore *distensione* storica contenuta nel romanzo di tutto ciò che riguarda la vicenda di Charles Manson e la sua comunità. Nel film, invece, il personaggio di Manson appare soltanto in una scena, e quasi di passaggio, nel momento in cui egli si reca nell'ex casa di Terry Melcher (produttore dei *Beach Boys*) a Cielo Drive, dove trova ad abitare, a sorpresa, i nuovi ospiti, la coppia Polanski-Tate.

Seguendo anche qui il filo rosso proposto da buona parte dei testi e delle ricerche storiche sulla vicenda, il romanzo lascia intendere che è proprio in quel momento, in quel mancato incontro con Melcher, che comincia a germinare nella testa di Manson l'idea di uccidere tutti i nuovi abitanti dell'ex casa del produttore dei Beach Boys. È noto che Manson conoscesse Melcher, i due si frequentavano nelle feste e riunioni che questo teneva a casa sua, e a cui partecipava spesso anche Dennis Wilson, batterista e forse anima più originale dei Beach Boys. Alle feste Manson “apportava”, riprendendo qui l'espressione del narratore del romanzo,

le ragazze della sua comunità, cercando come moneta di scambio la possibilità di incidere un album, dato il suo vero desiderio di divenire cantante pop. Il rapporto tra Melcher e Wilson fu così stretto che i Beach Boys incisero una canzone composta da Manson: *Never Learn Not to Love* (originalmente chiamata da Manson *Cease to Exist*). È così che a scatenare la follia omicida di Manson, si narra nel romanzo, sarebbe stato proprio il mancato incontro con Melcher, poiché fuggito senza preavviso alle sue insistenze e ossessioni.

Il romanzo concede più spazio anche alla storia ‘vera’ dello Spahn Ranch: un ex prestigioso ‘studio’ affittato dai produttori di Hollywood a George Spahn per girare film western, caduto poi in disgrazia insieme a quello stesso genere cinematografico. Sarà proprio la Manson Family ad affittare lo spazio dopo la sua decadenza e a prendersi cura di George Spahn, divenuto nel frattempo cieco (come si racconta anche nel film). Il romanzo poi incorpora nella sua trama, passandoli in rassegna, alcuni perversi particolari storici di quel singolare delirio razziale e misogino che governava la Manson Family. Si sa che Manson odiava i neri, considerati inferiori e non-americani, che era ossessionato dagli africano-americani musulmani, e che aveva pianificato una messa in scena del massacro di Cielo Drive in modo che a essere incolpati fossero le Pantere Nere. Anche se solo di rado la vicenda di Manson viene associata alla violenza razziale bianca tipica della storia degli USA, prevalendo invece la codificazione dominante che l’ha costruita come un sorta di degenerazione sociale dello stile di vita contro-culturale di quegli anni, ovvero del *flower power*, della psichedelia e del consumo di droghe, e anche se il romanzo si limita soltanto ad abbozzare questo aspetto della “family”, va ricordato che Manson incarnava e perseguiva un progetto di restaurazione della supremazia bianca come risposta necessaria alle insubordinazioni sempre più radicali dei neri americani di quegli anni.

Attraverso la resignificazione di un’espressione presa da un noto brano dei Beatles, *Helter Skelter*, Manson propagandava un imminente scontro razziale tra bianchi e neri da cui doveva sorgere un potere bianco rifondato e capace di rimettere in ordine le gerarchie naturali della società, ma soprattutto di soggiogare in modo definitivo i neri. È la tesi, per esempio, del noto documentario di Tom Gries – *Helter Skelter* del 1976 – e di due dei testi più famosi e attendibili sulla vicenda, *Helter Skelter. Storia del caso Manson* (cfr. Bugliosi 2006), ma soprattutto *The Life and Times of Charles Manson* di Jeff Guinn. Vale la pena ricordare qui la tesi di Guinn: Manson è stato anche un precursore di quella eterogenea costellazione politica oggi rappresentata dalla violenza suprematista della Alt Right americana (cfr. Guinn 2014).

La trama razziale di Manson, però, come quella della contemporanea Alt Right, era costruita su un altro dispositivo di potere costitutivo del suprematismo, quello di genere (sul sessismo e la violenza di genere nel caso Manson); e tuttavia, com’è stato evidenziato da numerose analisi femministe, si trattava di una modalità di dominio altrettanto diffusa anche all’interno di una parte del mondo contro-culturale degli anni Sessanta (cfr. Morgan 1970). Com’è noto, Manson, ex stupratore e magnaccia, cercò di costruire l’autorità patriarcale come metodo di governo della sua comunità ricorrendo a tecniche di assoggettamento predatorio e di violenza



psicosessuale sulle donne, apprese nel mondo dello sfruttamento maschile della prostituzione degli anni Cinquanta. Il romanzo di Tarantino si sofferma in modo dettagliato su questa rigida struttura patriarcale della comunità:

All'interno della family, le donne sono cittadine di seconda classe, considerate inferiori agli uomini. Ma Charlie ci tiene a ribadire che sono inferiori anche ai cani che vivono nel ranch. Ogni volta che una donna della family vuole mangiare qualcosa, prima deve offrirla a un cane. E quasi nessuna donna ha una posizione di rilievo [...]. Squeaky deve cucinare per George, vestire George, occuparsi della casa e fargli compagnia, anche sesso. Le altre ragazze mangiano rifiuti, pane secco, frutta e verdura mezzo marce, rovistate nella spazzatura (Tarantino 2021: 318-319).

Solo la televisione impensieriva Manson rispetto al suo dominio sui membri della comunità. Per questo nella comunità, si ricorda nel romanzo, la TV era vietata. Non tanto per i telefilm, ma per la pubblicità, che Manson considerava il vero oppio dei popoli. È lo stesso narratore della storia a renderci, in modo ancora volutamente ambivalente, e cioè immedesimandosi nel mondo del personaggio che descrive, il Manson-pensiero:

Se la gara fosse con i genitori dei ragazzi, Charlie vincerebbe. Ma se la concorrenza fosse rappresentata dalle caramelle Tootsie Roll, dai cereali zuccherati Froot Loops, dallo snack al cioccolato Clark, dalla root beer Hires, dal Kentucky Fried Chicken, dai rossetti Revlon e dai trucchi Covergirl a un certo punto Charlie perderebbe (Tarantino 2021: 320).



Il romanzo lascia anche intravedere in che modo Pussycat e Squeaky, le due ragazze della Family più in vista nel film, siano state costruite su elementi reali presi dalle autobiografie di alcune delle protagoniste della vicenda (cfr. in particolare Lynette Fromme 2018, ma soprattutto Dianne Lake 2017, la più giovane seguace della Family, entrata in comunità, come si racconta nel romanzo, per volere dei propri genitori). Occorre ribadire che questa maggiore contestualizzazione storica offerta dal romanzo, questi riferimenti biografici a vicende e fatti reali, non sono un artificio meramente letterario o un semplice complemento ornamentale. Servono a Tarantino a chiudere più ermeticamente, più circolarmente, se così si può dire, il cinema, il mondo e i personaggi che danno vita a *C'era una volta a Hollywood*. Anche Manson, a modo suo, è stato una nemesi tanto della cosiddetta Hollywood Culture, ossessionato dal perseguimento della celebrità, della bella vita, della fama e del denaro, quanto dell'America bianca tradizionale razzista, patriarcale e coloniale. Da un certo punto di vista, Manson non è che il significante (o l'estremizzazione) di un certo tipo di mascolinità bianca razziale americana, come d'altronde lo sono i due personaggi centrali del romanzo.



## La politica del politicamente scorretto come critica culturale

Il mondo della storia comincia così a chiudersi, mentre il senso delle due narrazioni (film e romanzo) si apre, o almeno diviene più chiaro. Dopo la lettura





del romanzo, ci appare ora più ‘naturale’ che Rick e Cliff, soggetti residuali di un’America bianca, patriarcale, coloniale e tradizionale, non possano che odiare il mondo e la cultura hippie. È quanto ci fa sapere l’agente di Rick, mentre cerca di convincerlo ad andare in Italia per girare spaghetti Western: “Hai presente tutta questa merda hippie che ha invaso il nostro paese? Bene, c’è anche a Roma. Solo che gli italiani prendono sti culattoni di hippie a calci in culo. E quindi la cultura hippie non domina lì la cultura popolare come qui da noi” (Tarantino 2021: 373). Per loro, come per l’America profonda (anche di oggi) non c’è via di uscita. Il mondo (l’America) deve essere sempre uguale a se stesso. Forse sta qui il senso del finale del film, con la sua inversione dei fatti della storia reale: Rick e Cliff che massacrano hippies (volutamente caricaturali), Sharon Tate e amici che restano vivi. Rick e Cliff sono condannati a restare chiusi nel loro mondo. Si può anche sostenere che film e romanzo guardino con occhio nostalgico quel mondo che non c’è più. Ma questa interpretazione può funzionare solo se si esce dal mondo di Tarantino, dal suo linguaggio, dalla sua politica del politicamente scorretto, e cioè solo se si smette di giocare al suo gioco. Tanto nel film come nel romanzo, Tarantino racconta quel mondo e quel cinema secondo la sua singolare legge narrativa, e cioè attraverso una narrazione ironica, caricaturale, pulp e quasi fumettistica *dall’interno*, vale a dire smontando sia quel mondo sia quel cinema attraverso ciò che si può chiamare “un’estetica dell’eccesso”. In perfetta linea di continuità con la catena di significazione aperta dalla sua filmografia, *C’era una volta a Hollywood* – che nella sua infinita semiosi di rimandi rinvia non caso a due dei Western di Sergio Leone: *C’era una volta il West* (1968) e *C’era una volta in America* (1984) – non fa che interrogare ancora le nozioni di razza, etnicità e genere dell’American way of life (cfr. Crouch 2022b), ma al di fuori degli schematismi facili, rigidi e moralizzanti, delle versioni dominanti del politicamente corretto. Di un politicamente corretto che, con i suoi dispositivi di *blackwashing*, *pinkwashing* e *femvertising* è difficile non pensare, anche a partire dall’arte di Tarantino, non solo come un mero artificio retorico, il bel vestito del mostro, ma soprattutto come una sorta di logica culturale dell’attuale capitalismo razziale (Sobande 2019; Robinson 1983). È in questa (*ve*)*natura* politica scorretta che risiede da sempre l’originalità, la critica culturale e la forza adrenalinica del cinema di Tarantino: sta tutta qui la sua *eccedenza* rispetto a una delle pieghe dell’ordine del discorso del nostro presente.

## Bibliografia

- Astruc, A., *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, 1948, in *L’Écran Française*, n.144.  
Barthes, R., 1973, *Variations sur l’écriture*, Paris, Ed. du Seuil, trad. it. di C. Ossola, 1999, *Variations sulla scrittura*, Torino, Einaudi.  
Barthes, R., 1984, *Le bruissement de la langue*, Paris, Ed. du Seuil, trad. it. di B. Bellotto, 1988, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi.  
Benjamin, W., 1935, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it. di M. Baldi, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Roma, Donzelli, 2012.  
Berger, J., 1972, *Ways of Seeing*, London, Penguin, trad. it. di M. Nadotti, 2022, *Questioni di sguardi*, Milano, il Saggiatore.



- Borges, J.L., 1951, *Kafka y sus precursores*, in *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, trad. it. di F. Tentori Montalto, 2019, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli.
- Bugliosi, V., 1974, *Helter Skelter. The True Story of the Manson Murders*, New York, Arrow, trad. it. di A. Piccato, 2006, *Helter Skelter. Storia del caso Charles Manson*, Milano, Mondadori.
- Camus, A., 1959, *L'envers et l'endroit*, Paris, Gallimard, trad. it. di Y. Melouah, 2018, *Il diritto e il rovescio*, Milano, Giunti Editore.
- Chambers, I., 1985, *Urban Rhythms: Popular Music and Popular Culture*, London, Palgrave, trad. it. di P. Prato, 1985, *Ritmi urbani. Pop Music e cultura di massa*, Genova, Costa & Nolan.
- Crouch, S., 2022a, *Tarantino Enchained*, in *Victory is Assured*, New York, Liveright Publishing Corporation, 220-235.
- Crouch, S., 2022b, *Victory is Assured*, New York, Liveright Publishing Corporation.
- Dyer, R., 1997, *White: Essays on Race and Culture*, London, Routledge.
- Fanon, F., 1952, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Ed. du Seuil, trad. it. di M. Sears, 1994, *Pelle nera, maschere bianche*, Milano, Marco Tropea.
- Foucault, M., 1988, *Technology of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Amherst, University of Massachusetts Press, trad. it. di S. Marchignoli, 1992, *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Fromme, L., 2018, *Reflexion*, Hanford, The Pleasenhall Press.
- Grossberg, L., Nelson, C., Treichler, L., (a cura di), 1992, *Cultural Studies*, London, Routledge.
- Guinn, J., 2014, *The Life and Times of Charles Manson*, New York, Simon & Schuster.
- Jameson, F., 1985, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Blackwell, trad. it. di M. Manganelli, 2007, *Postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore.
- Hall, S., 2005, *Il soggetto e la differenza*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi.
- Hebdige, D., 1979, *Subculture. The Meaning of Style*, London, Routledge, trad. it. di P. Tazzi, 1990, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Genova, Costa & Nolan.
- Hebdige, D., 1984, *Hiding in the Light*, London, Routledge, trad. it. di E. Gai, 1991, *La lambretta e il Videoclip*, Torino, Edizioni EDT.
- Hjork, M., Mackenzie, S., (a cura di), 2003, *Danish Dogmas: Purity and Provocation*, London, British Film Institute.
- Hutcheon, L., 1992, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge.
- Lake, D., 2017, *Member of the Family. My Story of Charles Manson*, New York, William Morrow.
- Mackenzie, S., 2014, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*, Berkeley, University of California Press.
- Morgan, R., 1970, *Goodbye to All That*, in *Feminist Review*, n.5, 8-19.
- Lukács, G., 1920, *Die Theorie des Romans*, Berlino, Ferenc Jánossy, trad. it. di C. Strada Janovič, C., 1962, *Teoria del romanzo*, Torino, Einaudi.
- Mirzoeff, N., 2011, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press.
- Nama, A., 2015, *Race on the QT. Blackness and the Films of Quentin Tarantino*, Austin, The University of Texas Press.
- Robinson, C., 1983, *Black Marxism. The Making of the Black Radical Tradition*, Chapel Hill, University of Carolina Press.
- Sobande, F., 2019, *Woke-Washing: 'intersectional' femvertising and branding 'woke' bravery*, in *European Journal of Marketing*, vol.54, n.11, 2723-2745.
- Storey, J., 1996, *Cultural Theory and Popular Culture*, London, Routledge.
- Tarantino, Q., 2021, *Once upon a time in Hollywood*, London, Weidenfeld & Nicolson, trad. it. di A. Pezzotta, 2021, *C'era una volta a Hollywood*, Milano, La nave di Teseo.
- Tarantino, Q., 2022, *Cinema Speculation*, Los Angeles, Visiona Romantica Inc., trad. it. di A. Pezzotta, 2023, *Cinema Speculation*, Milano, La nave di Teseo.
- Tearney, S., 2011, *Quentin Tarantino in Black and White*, in M. Lacy, K. Ono (a cura di), *Critical Rhetorics of Race*, New York, New York University Press, 81-97.
- Thomas, B., 2012, *Bruce Lee. Fighting Spirit*, London, Sidgwick & Jackson.





Williams, R., 1961, *Culture and Society 1780-1950*, London, Chatto & Windus, trad. it. di M.T. Grendi, 1968, *Cultura e rivoluzione industriale*, Torino, Einaudi.

White, A., 2019, *Tarantino's Once Upon a Time... in Hollywood is his Best film*, in *The National Review*, July, 3-8.

White, A., 2003, *See Quentin Kill*, in *AlterNet*, October 15, <https://is.gd/AOKYMF> [u.v. Agosto 2023].