

Sunshine e Noir: la Famiglia Manson nelle narrazioni contemporanee degli anni Sessanta

Antonio Di Vilio

Durante l'agosto del 1969, nel Benedict Canyon di Los Angeles, alcuni membri della famiglia Manson perpetrarono uno degli omicidi più controversi, discussi e rappresentati dell'era postmoderna. Ciò che divenne noto come "eccidio di Cielo Drive", dal nome della strada in cui risiedeva – al numero 10050 – l'attrice Sharon Tate, coinvolse cinque vittime: la star in ascesa incinta di 8 mesi e mezzo, tre amici in visita per una festa presso la sua abitazione e un ragazzo di 18 anni, venditore porta a porta. Una cesura nella storia degli anni Sessanta, l'omicidio di Cielo Drive è benzina sul fuoco di una paranoia che ardeva già dagli inizi del decennio, quando durante la parata di Dallas, nel 1963, John Fitzgerald Kennedy venne assassinato a bordo della limousine presidenziale: la paranoia appare, negli anni Sessanta, come una manifestazione di instabilità, dubbio, sospetto e scetticismo rispetto ai sistemi di potere e alla totalità di un ordine che non sembra essere a portata dell'individuo.¹ La fiamma di tale paranoia avrebbe raggiunto vette ancora più alte all'Ambassador Hotel di Los Angeles dove Robert Kennedy venne ucciso nel 1968 e, infine, in quel complesso di palazzi sulle rive del Potomac chiamato Watergate. Lo scandalo del 1973, che coinvolse il presidente Richard Nixon e che decretò una istituzionalizzazione della paranoia, fu, per molti, l'evento che segnò una volta e per tutte la fine della *long decade*. Ma per molti altri, gli anni Sessanta finirono proprio a Cielo Drive, dove i miti della controcultura e della *Endless Summer* californiana si fondono con un altro grande mito che riguarda quegli anni: il mito della disillusione e del fallimento di un decennio, dei sogni irrealizzati di libertà, comunità, pace e amore. D'altronde, se è vero che la controcultura losangelina rappresentò un vero e proprio anti-mito, ovvero un momento in cui gli aspetti più violenti e disfunzionali

1 Per una ricognizione dell'origine della paranoia nella storia americana, delle sue definizioni e delle sue accezioni postmoderne, si veda Paolo Simonetti, "L'arcobaleno della paranoia. Dalla paranoia di 'Gravity's Rainbow' alla dietrologia di 'Underworld'", *Ácoma*, 35 (2008), pp. 61-76.

della società capitalistica americana venivano messi in evidenza e in discussione, è altrettanto vero che, come ogni altro mito californiano, anche il destino del mito contro culturale era quello di essere sfatato. L'esperienza contro culturale losangelina viene gradualmente intrappolata, verso la fine degli anni Sessanta, in ciò che Mike Davis ha definito "the master dialectic of sunshine and noir" che ha da sempre caratterizzato la storia culturale di Los Angeles.²

Nel 1970, nel bel mezzo del processo a Charles Manson, Richard Nixon dichiarò il leader della setta "guilty, directly or indirectly",³ negoziando non solo il verdetto di un processo in atto ma soprattutto un bel pezzo di storia del rampante neoliberalismo americano.⁴ D'altronde, per la destra conservatrice, cosa poteva esserci di più rassicurante di un (presunto) hippie che si trasforma in un killer? Appena prima che Nixon annunciasse la War on Drugs, ognuno aveva già ricevuto la sua dose di paranoia. Alla fine degli anni Settanta, Joan Didion scrive in *The White Album*:

Many people I know in Los Angeles believe that the Sixties ended abruptly on August 9, 1969, ended at the exact moment when word of the murders on Cielo Drive traveled like bushfire through the community, and in a sense this is true. The tension broke that day. The paranoia was fulfilled.⁵

Sebbene gli anni Sessanta, segnati da una serie di trame cospirative e paranoiche, non finirono così bruscamente, non vi è dubbio che – come suggerisce Didion – il decennio raggiunse un climax, un picco estremo di tensione, al numero 10050 di Cielo Drive. Con un titolo che evoca l'omonimo disco dei Beatles contenente i brani che avrebbero presumibilmente ispirato la guerra razziale della Family,⁶

2 Mike Davis, *City of Quartz*, Vintage Books, New York 1992, p. 20.

3 Stuart H. Loory, "Defense Asks for Mistrial Over Remark", *Los Angeles Times*, 04.08.1970, p. 1.

4 In *Undoing the Demos* (2015), Wendy Brown definisce il neoliberalismo come il momento in cui il capitalismo è riuscito a neutralizzare ogni tipo di critica e a incorporarla nella sua stessa identità; in particolare, il neoliberalismo statunitense rappresenta – come suggerito da Lisa Duggan – la repressione e l'addomesticamento della coscienza contro culturale degli anni Sessanta e Settanta. Si veda Wendy Brown, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, Zone Books, New York 2015; Lisa Duggan, *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Beacon Press, Boston 2003.

5 Joan Didion, "The White Album", in *Joan Didion: The 1960 & 70s*, Library of America, New York 2019, pp. 745-77, qui p. 776.

6 Con "Family" ci si riferisce comunemente alla Manson Family (la famiglia Manson), una setta fondata verso la fine degli anni Sessanta in California (tra San Francisco, la San Fernando Valley e Los Angeles) e guidata dal carismatico criminale Charles Manson. Alcuni seguaci della setta – che

The White Album si pone come un primo esempio della centralità di Manson nelle narrazioni letterarie e cinematografiche che hanno a che fare con gli anni Sessanta. A partire dagli anni immediatamente successivi al processo, iniziato il 24 luglio del 1970, la narrazione di Manson comincia ad essere al centro di diversi lavori di non-fiction. Nel 1971, Ed Sanders, scrittore ed esperto di controcultura, scrive *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*. Tre anni dopo, Vincent Bugliosi, procuratore distrettuale per il caso Manson, pubblica il discusso *Helter Skelter* (1974), inaugurando una serie di pubblicazioni giornalistiche sul caso. Negli stessi anni Joan Didion lavora al suddetto saggio autobiografico, pubblicato successivamente nel 1979.

Ma è a partire dai primi anni del nuovo millennio che Manson appare più frequentemente in opere di fiction, non-fiction e documentari. Si potrebbe dire che, nell'ultimo ventennio, la rivisitazione delle vicende di Manson e della sua setta abbia dominato le molteplici forme di re-immaginazione letteraria e cinematografica della Los Angeles degli anni Sessanta. Basti considerare l'abbondanza di prodotti filmici commerciali come *The Manson Family* (2004), *Helter Skelter* (2004), basato sul libro di Bugliosi, *Manson Family Vacation* (2015), le due stagioni della serie TV *Acquarius* (2015-2016), *Manson's Lost Girls* (2016), *Wolves at the Door* (2017), *The Haunting of Sharon Tate* (2019) e *Charlie Says* (2019); numerosi sono stati i lavori di fiction che riprendono o alludono alla setta di Manson – come *The Dead Circus* (2002) di John Kaye e il più famoso *The Girls* di Emma Cline (2016) – e altrettanti i saggi speculativi, le investigazioni e i resoconti che riguardano gli omicidi di Manson. Il più recente di questi ultimi, *Chaos: Charles Manson, the CIA, and the Secret History of the Sixties* (2019), risultato di un lavoro condotto da Tom O'Neill nell'arco di trenta anni, viene consultato da Quentin Tarantino sia nella stesura

condividendo alcuni tratti della cultura hippy e che sperimentava stili di vita alternativi con frequente uso di allucinogeni – perpetrarono gli omicidi di Cielo Drive e dei coniugi LaBianca. Helter Skelter, espressione metaforica di "caos" e "disordine", sono le due parole che i killer scrissero sulle mura di casa LaBianca in seguito all'assassinio. Come spiega Vincent Bugliosi in *Helter Skelter*, questa locuzione era per Manson una teoria per un nuovo ordine mondiale che sarebbe seguito a una guerra apocalittica di tipo razziale. Tom O'Neill, nel suo *Chaos* (2019), cerca di minare tale teoria: "[...] was there another reason for the murders that had nothing to do with race wars and scaring Melcher? It seemed to me that the Manson murders had garnered much of their infamy—and Bugliosi much of his fame—from the Helter Skelter motive. A hippie race war spawned by an acid-drenched, brainwashing ex-con: it was such a fantastical conceit that the murders lived on in pop culture". Si veda Tom O'Neill, *Chaos: Charles Manson, the CIA, and the Secret History of the Sixties*, Little, Brown and Company, New York 2019, p. 52.

di *Once Upon a Time...in Hollywood*, uscito lo stesso anno, che per la *novelization* pubblicata nel 2021.

Come si spiega, quindi, la persistenza della Famiglia Manson nell'immaginario contemporaneo? Perché gli eventi di Cielo Drive si pongono ancora come punto di partenza nell'investigazione narrativa degli anni Sessanta? Come si colloca tale racconto nella tradizione narrativa losangelina? A partire dal film di Tarantino e da due *Sixties novels* contemporanee,⁷ ovvero *Inherent Vice* (2009) di Thomas Pynchon e *Zeroville* di Steve Erickson (2007), proverò ad interrogarmi sulla centralità di Manson nel discorso sugli anni Sessanta a Los Angeles e su come tale centralità assuma diversi significati di tipo estetico, politico e culturale nel Ventunesimo secolo.

Once Upon a Time...in Hollywood: Manson e le origini del post-moderno

La storia degli omicidi di Manson è stata assimilata con una certa rapidità in quel contenitore estetico che è il *L.A. Noir*: una storia di violenza e di mistero, di attraversamenti di fragili barriere urbane e socio-culturali, e di spettacolarizzazione mediatica quasi *real-time*. Peraltro, può essere opportuno inserire le narrazioni di Manson in un contesto di interesse più ampio riguardo tutte le narrazioni *crime* e, in particolare, *true crime*, un sottogenere che prolifera a partire dagli anni Duemila e che è profondamente legato alla storia del noir americano. Non a caso, in *Once Upon a Time...in Hollywood* Tarantino insiste sull'impatto della televisione sulle giovani generazioni degli anni Sessanta e, ironicamente, la sua riflessione viene filtrata attraverso il dialogo tra alcuni membri della setta di Manson. Appena prima degli omicidi di 10050 Cielo Drive, la pseudo hippie Susan Atkins afferma: "'We grew up watching TV. Every show on TV that wasn't *I Love Lucy* was about murder,' she says, 'My idea is, we kill the people who taught us to kill. This is Hollywood. They live in

7 Per Mark West, "The Contemporary Sixties novel" ha a che fare con il recente tentativo di numerosi scrittori americani di rivisitare e storicizzare gli sconvolgimenti culturali, sociali e politici degli anni Sessanta e degli inizi degli anni Settanta, più precisamente del periodo che va dall'assassinio di John F. Kennedy alla fine della guerra in Vietnam. Si veda Mark West, "The Contemporary Sixties Novel: Post-Postmodernism and Historiographic Metafiction", in Ruth Max, a cura di, *21st Century US Historical Fiction Contemporary Responses to the Past*, Palgrave Macmillan, London 2020, pp. 209-28.

pig-shit fucking luxury. I say fuck 'em'''⁸. Il pensiero della ragazza hippie svela la volontà di Tarantino di meditare non solo sull'estetica della sua stessa arte e sui modelli che hanno contribuito a formarla, ma soprattutto sull'abbondanza di quei prodotti relativi al *crime* che definirono la cultura dei *Boomers* e che resistono nel contesto televisivo del Ventunesimo secolo. Infatti, si può affermare che il serial killer e il *true crime* dominano la televisione americana dall'avvento della TV via cavo (con i primi polizieschi procedurali) fino alle piattaforme *pay-per-view* contemporanee. Se da un lato tali prodotti sono parte di una svolta generale del mezzo verso l'uso di contenuti sensazionalistici e verso una spettacolarizzazione della violenza, essi risultano particolarmente interessanti per lo spettatore da un punto di vista psicologico e psicanalitico;⁹ basti pensare a quei film e quelle serie tv dedicati a personalità e serial killer realmente esistiti e che giocano sul limite tra *true crime* e fiction, come *Zodiac* (2007), *The Ted Bundy Tapes* (2019), *Mindhunter* (in cui uno degli episodi della seconda stagione riguarda proprio Charles Manson), *The Jeffrey Dahmer Tapes* (2022) oppure a numerosi podcast e documentari *true crime* che hanno recentemente invaso le piattaforme di streaming.

Tuttavia, è interessante notare come le rappresentazioni mediatiche di questi killer siano considerevolmente poche rispetto ai prodotti artistici che riguardano la figura di Charles Manson e la sua setta. Il ritorno di Tarantino al noir losangelino attraverso la figura di Manson cavalca quindi una certa tendenza; allo stesso tempo, l'incursione di Manson nel film e nella *novelization* di Tarantino è un espediente narrativo che permette al regista di esplorare un pezzo di storia e di cultura popolare degli anni Sessanta. In altre parole, l'importanza che Tarantino riserva alla figura di Manson e alla sua setta ha a che fare col riconoscere in tale figura una piccola parte del tutto: Manson è una sineddoche di una narrazione ancora più complessa e controversa che è quella della fine degli anni Sessanta. D'altronde, come ampiamente dimostrano scrittori, giornalisti e avvocati, da Bugliosi a O' Neill, in quegli anni Manson fu indirettamente o direttamente connesso a eventi, forme ed espressioni culturali di cui Los Angeles diveniva epicentro: la cultura hippie, la controcultura, l'industria musicale (attraverso l'amicizia con Terry Melcher, Dennis

8 *Once Upon a Time... in Hollywood*, Quentin Tarantino, Sony Pictures 2019.

9 Si veda George S. Larke-Walsh, a cura di, *True Crime in American Media*, Routledge, London 2023.

Wilson e i Beach Boys), i cambiamenti dell'industria cinematografica (la New Hollywood), la CIA e gli esperimenti con l'LSD e altre sostanze psicotrope su esseri umani, teorie cospirative e teorie razziali erano sintetizzate in un'unica figura.

Ma l'interesse che si riscontra maggiormente nelle opere che prendo in analisi riguarda la figura di Manson e gli omicidi di Cielo Drive nella loro connessione con la società losangelina di fine decennio in termini soprattutto politici e ideologici. In particolare, la rappresentazione della controcultura – e il modo in cui essa entra a far parte, come vedremo, del discorso estetico – diventa lo snodo cruciale in cui si percepisce la necessità di rielaborare e riconsiderare la Storia. Se è vero, come afferma Didion, che gli anni Sessanta raggiungono un climax al 10050 di Cielo Drive, tale climax è traslato quasi mimeticamente nella struttura narrativa dell'ultimo film di Tarantino, in cui la notte tra l'8 e il 9 agosto del 1969 – seppur rielaborata in un finale alternativo – coincide proprio con l'epilogo del film. In *Once Upon a Time...in Hollywood*, un attore in declino dal nome Rick Dalton e il suo amico stuntman Cliff Booth cancellano l'omicidio di Sharon Tate dalla Storia: i due riescono a salvare la giovane attrice e a rilanciarsi in una Hollywood sull'onda del cambiamento. Nella sua personale rivisitazione dei fatti avvenuti durante l'agosto del 1969 e nel ritratto di Manson e della sua setta, Tarantino mostra una strategia alquanto ambigua: se da un lato insiste sui nuovi valori estetici della nuova Hollywood (ad esempio, associando gli omicidi di Manson all'estetica del New Horror Cinema o attraverso un ironico *hippie-washing* del cinema western¹⁰), l'autore ci mostra la disillusione della controcultura attraverso la rappresentazione della sua antitesi. Infatti, risulta interessante notare l'assenza di hippie e di altri gruppi controculturali nel film, dove i membri della setta di Manson – ai quali i protagonisti si riferiscono con l'appellativo di "hippie" – sono gli unici a fare da controcanto al glamour hollywoodiano. Sebbene Tarantino sia stato fortemente criticato dalla stampa mainstream per un miope resoconto della Los Angeles di fine anni Sessanta dove prevalgono i valori maschilisti, misogini e patriarcali del cowboy Rick Dalton e dell'uxoricida Cliff Booth, mi sembra che

10 Seppur piena dell'ironia tarantiniana, una delle scene cruciali nella caratterizzazione di Rick Dalton è proprio quella in cui lo vediamo a confronto con il regista Sam Wanamaker – nome finito nella lista nera di Hollywood durante il maccartismo – che vuole donare al suo personaggio western dei baffi, delle frange e degli stivali hippie.

l'intento del regista sia stato proprio quello di adottare una focalizzazione sull'immaginario conservatore di quegli anni. Adottando il punto di vista di Dalton e Booth, quello della maggioranza silenziosa, Tarantino ci ricorda che, nell'opinione pubblica, gli omicidi di Cielo Drive furono l'evento che aiutò a consolidare l'idea che gruppi e sette come la Manson Family fossero realmente parte di una controcultura hippie, sebbene come Tom O'Neill ha rimarcato,

Manson and his ragged following were not hippies. To be sure, they fit the popular stereotype: the men grew their hair long and didn't shave; the women wore flowing peasant dresses and flowers in their hair; and drugs such as LSD, hash and marijuana were part of their daily lives. Manson borrowed some hippie lines about free love. But as he saw it, hippies were weak and ineffectual, and where they aimed to expand their consciousness, he wanted his followers "dead in the head".¹¹

Nella versione della Storia che Tarantino ci restituisce, se Rick Dalton è "a folkloric hero of Nixon's paranoid 'silent majority'", la questione Manson viene storicizzata come una pericolosa strumentalizzazione dei valori contro-culturali.¹² In particolare, il ritratto di Manson e della sua Famiglia, sia nel film che nella novellizzazione, risulta prevalentemente rivolto a smascherare come tale strumentalizzazione si espliciti sul piano del potere psicologico e sessuale, due grandi temi che erano stati anche al centro della sensibilità contro-culturale. In una scena del film, per esempio, vediamo Cliff Booth accostare la sua auto al marciapiede su cui la minorenni Debra Jo "Pussycat" Hillhouse è intenta a fare l'autostop per raggiungere il Movie Ranch di George Spahn, dove la ragazza hippie vive con la Famiglia Manson.¹³ Durante il loro viaggio verso il ranch, Pussycat propone a Cliff del sesso orale e l'attore rifiuta dichiarando di non voler finire in prigione. Attraverso Pussycat, Tarantino offre un ritratto delle "Manson

11 Tom O'Neill, "Five Myths about Charles Manson", *The Washington Post*, 23.08.2019. www.thewashingtonpost.com

12 Quentin Tarantino, *Once Upon a Time in Hollywood*, Harper Perennial Paperback, New York 2021, p. 103.

13 Cliff è particolarmente incuriosito dalla presenza degli hippie al Ranch di proprietà di George Spahn, che si rivela una sua vecchia conoscenza. Il ranch veniva infatti dato in locazione per produzioni cinematografiche di Western a cui Cliff prendeva parte in qualità di stuntman. Nella riflessione estetica di Tarantino è abbastanza simbolico, quindi, che un posto adibito a location per western – genere piuttosto evocativo di una cultura conservatrice – venga convertito in uno spazio occupato da una setta pseudo-hippie.

Chicks” e si riferisce al modo in cui Manson sfruttava la liberazione sessuale hippie per esercitare il potere sulle sue seguaci, anche attraverso la coercizione. Questo tema viene reiterato in una delle scene girate al Ranch in cui Cliff scopre che il vecchio cieco George Spahn è in realtà un ostaggio della Famiglia Manson: come è risaputo, Manson manipulò Spahn per permettere alla Famiglia Manson di vivere nel suo ranch e, in cambio, le ragazze hippie si offrivano sessualmente al vecchio su ordine di Manson.

Nella novellizzazione, l’influenza psicologica di Manson sui suoi seguaci è ulteriormente resa attraverso la rappresentazione del famoso rito di iniziazione “the kooky crawl” della teenager Pussycat, personaggio probabilmente ispirato a Leslie Van Houten e che entra a far parte della famiglia Manson.¹⁴ Nella scena che ci introduce al *kooky crawl*, troviamo Pussycat con Charlie e altri membri della famiglia a Greenbriar Lane, Pasadena, luogo simbolo del ceto medio bianco americano. Il gruppo è in procinto di fare irruzione in una casa:

“And I love you, Debra Jo,” Charlie tells her, “and it’s that love that ever so slightly nudges you toward greatness. I’m in your heart, ‘Pussycat,’ I’m in your paws, I’m in your tail, I’m in your nose, and I’m in your pussycat skull.”

Charlie’s fingers come off her shoulders, and he wraps his arms around the young girl, embracing her from behind. She leans her weight back against him. And they both slowly sway from side to side, shifting their weight from their left foot to their right foot, rocking her like a baby in his arms.

“Allow me the privilege of guiding you through this. And the girl who emerges from that house will be gargantuanly more powerful than the girl who enters it”.¹⁵

Lo scrittore si concentra quindi non solo sulle modalità con cui Manson entra nella psiche dei membri della sua famiglia ma anche sulla caratterizzazione stessa del personaggio Manson, inserendosi ancora una volta nel limbo narrativo tra finzione e *true crime*.

Alla cupezza di Rick Dalton e all’angoscia del racconto della famiglia Manson, si contrappone la figura fiabesca, quasi religiosa, di

14 “La pratica di introdursi in case altrui senza rubare niente di valore, ma lasciando tracce del proprio passaggio”, Quentin Tarantino, *C’era una volta a Hollywood*, La Nave di Teseo, Milano 2021, p. 77.

15 Tarantino, *Once Upon a Time in Hollywood*, cit., p. 79.

Sharon Tate che incarna l'innocenza, le speranze e i sogni della cultura underground in opposizione con la raffigurazione delle "Manson chicks" come infere e iper-sessualizzate.¹⁶ La fine del decennio, rappresentata attraverso il passaggio a una nuova Hollywood e attraverso le derive violente della cultura hippie incarnate dalla Famiglia Manson, diventa per Tarantino lo spazio ideale per un intervento creativo. D'altronde se gli anni Sessanta sono stati il decennio dell'immaginazione al potere, rivisitarli in forma narrativa significa partire da un esercizio di immaginazione personale. Ecco quindi, che il ricorso alla riscrittura della Storia in *Once Upon a Time in...Hollywood* sia in primo luogo un ricorso all'utopia.¹⁷ Ciò che Tarantino rivendica è lo spazio utopico del cinema e della scrittura, ovvero che il cinema contemporaneo è uno spazio in cui si può ripensare la Storia – e il modo di rappresentarla – seppur in termini utopici. A tale scopo, eliminare l'omicidio di Tate e il protagonismo della Famiglia Manson dalla Storia significa preservare l'innocenza e le speranze della controcultura degli anni Sessanta e donare a quell'utopia un destino migliore. Allo stesso tempo, *Once Upon a Time... in Hollywood* si pone in maniera più controversa rispetto all'estate del 1969. Scegliendo come protagonisti due attori della vecchia Hollywood e inscenando l'uccisione di membri della famiglia Manson, Tarantino rinuncia a uno sguardo ingenuo e semplicistico sullo spirito del de-

16 A tal proposito, la scelta di indugiare sui piedi nudi di Pussycat contro il parabrezza o sui piedi di Sharon Tate (Margot Robbie) che assiste alla prima del suo film è un esempio di come un *leitmotiv* tipico della visualità del suo cinema venga reindirizzato verso nuovi significati.

17 Diversi critici hanno rimarcato l'importanza della componente utopica nel cinema di Tarantino. Federico Pagello suggerisce che, nonostante l'appello del postmodernismo a un declino dell'estetica e della dialettica storica, una certa utopia riesce ancora a sopravvivere nel cinema postmoderno di Tarantino: "contemporary cinema might thus express the ability to think again in historical as well as utopian ways, avoiding both the illusions of modernism and the disillusionment of postmodernism [...] Tarantino's films remind us that cinematic utopias are destined to remain that: the imaginary realization of some impossible fantasy". Partendo da una simile interpretazione critica del postmoderno nel cinema di Tarantino, Ángel Quintana scrive a proposito della rielaborazione della Storia nel cinema tarantiniano: "the cinema not only functions as a receptacle, as it achieves the status of utopia since it can rewrite and transform what has gone down in history and can even give another dimension to reality". Su *Once Upon a Time...in Hollywood*, Jesse Hassenger afferma che le fantasie messe in atto da Tarantino cercano di andare "beyond the righting of a historical wrong", definendo la sua rappresentazione "an unlikely American utopia". Si veda Federico Pagello, *Quentin Tarantino and Film Theory: Aesthetics and Dialectics in Late Postmodernity*, Palgrave Macmillan, London 2020, p. 200; Quintana, Ángel, "The surviving images of Quentin Tarantino", *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos* 18 (2014), 36-43, qui p. 41; Jesse Hassenger, "Quentin Tarantino's Historical Revisionism Makes his Movies Better Suited for the Future", *The Verge*, 08.01.2019.

cennio, in quanto mostra sia il lato emancipatorio della controcultura che le sue derive violente, nichiliste e anti-individualiste; rifiuta in parte l'affermazione di Didion secondo cui gli anni Sessanta sono davvero finiti con gli omicidi di Cielo Drive e allo stesso tempo non cede all'idolatria nostalgica dell'epoca. Come nota Federico Pagello:

Tarantino shows the end of that crucial decade as the moment in which two temporalities collided, leading to the rise of a new phase, in which women and minorities can find more opportunities to be represented (first of all, in cinema), but where ruthless competition and widespread violence did not cease to reproduce new hierarchical structures based on class, gender and race divisions.¹⁸

In altre parole, Tarantino commenta e si interroga sulle forze che, dal punto di vista estetico e sociale, hanno contribuito all'emergere di ciò che intendiamo per cultura postmoderna, mettendo in scena la confluenza di diverse temporalità (dal conformismo degli anni Cinquanta agli impulsi controculturali degli anni Sessanta) attraverso la caratterizzazione dei personaggi, dei valori e delle storie che rappresentano. Soprattutto, attraverso il dispositivo narrativo giocoso del finale alternativo, Tarantino rivisita il momento in cui è la Storia – in particolare le grandi narrazioni – a essere messa in discussione.¹⁹ Per Tarantino, *Cielo Drive* rappresenta la geografia mentale di una nazione e, in particolare, di una città in transizione: riscrivere la fine del decennio non significa indulgere nella nostalgia di un tempo che fu, bensì affermare la volontà di ristabilire un dialogo con la Storia. In questa fase, a fare i conti con il postmoderno e le sue origini troviamo proprio quegli autori che, come Tarantino, hanno contribuito a definirne l'estetica.

18 Pagello, *Quentin Tarantino and Film Theory*, cit., p. 192.

19 Sebbene non sia possibile in questa sede investigare la centralità del pensiero cospirativo nell'opera di Tarantino, mi sembra che l'autore individui negli episodi di Manson il consolidamento di una cultura americana del complotto negli anni Sessanta e una sua relativa popolarizzazione. Al riguardo, Peter Knight scrive: "In brief, the sixties witnessed a shift from conspiracy theories being told by the authorities about the people in the name of countersubversion, to conspiracy theories being proposed by the people about abuses of power by those in authority". Peter Knight, *Plotting the Sixties: The Culture of Conspiracy in the US*, PhD dissertation, University of York 1995, p. 96.

After Yesterday's Crash: Steve Erickson, Los Angeles e la questione estetica

L'impatto che gli omicidi di Cielo Drive e della Famiglia Manson esercitano sull'immaginario degli anni Sessanta ha a che fare soprattutto con la fine di un'innocenza che si traduce esteticamente nelle narrazioni di quegli anni. Per tale motivo, caos e cambiamento sono al centro dell'immaginario della città che diventa, nuovamente, sede di immaginari apocalittici e relativi simbolismi. In *Zeroville* di Steve Erickson, Los Angeles è l'epicentro del "biggest fucking earthquake in forty years" che, nell'economia della narrazione, simboleggia i vari modi con cui l'agosto del 1969 rappresenta la costruzione di un nuovo mondo, di una nuova Hollywood e di una nuova realtà estetica.²⁰ Il senso di morte e di paranoia che pervade l'inizio del romanzo di Erickson sono espressioni culturali che raggiungono infatti un picco con gli omicidi di Cielo Drive.

Lo scenario del romanzo è organizzato intorno alla visione apocalittica della fine dei tempi, una visione per niente nuova nella letteratura e nell'arte losangelina. Come Mike Davis notò nel suo *Ecology of Fear* (1998), "the destruction of Los Angeles has been a central theme or image in at least 138 books or films since 1909":²¹ basti pensare al dipinto di Tod dal nome "The Burning of Los Angeles" nel romanzo di Nathanael West, *The Day of The Locust* (West 1939) o alle rane che piovono dal cielo nella San Fernando Valley di *Magnolia*, film diretto da Paul Thomas Anderson nel 1998. Certamente, cataclismi e apocalissi hanno da sempre abitato i mondi finzionali dello scrittore losangelino Steve Erickson sin dal suo romanzo d'esordio *Days Between Stations* (1985). In *Amnesiascope* (1996), un grande terremoto si fa metafora di una obliterazione del paesaggio urbano, mentre in *Zeroville*, di cui mi occuperò in questa sede, i fatti di Manson sommergono Los Angeles in un immaginario spettrale e paranoico. Come suggerisce lo studioso Jeffrey Melnick, Charles Manson "turned everything wonderful or explosive or radical or new or amazing into death, paranoia and murder" ed è proprio questa atmosfera paranoica e post-apocalittica che pervade l'arrivo dell'aspirante regista Vikar da

20 Steve Erickson, *Zeroville*, Open Road Media, New York 2013, p. 54.

21 Mike Davis, *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*, Metropolitan Books, New York 1998, p. 276.

Los Angeles nel romanzo di Erickson.²² Nel più classico degli incipit del romanzo hollywoodiano, Vikar, aspirante regista, arriva a Hollywood proprio il 9 agosto del 1969, in un clima di grande diffidenza. Al suo arrivo, un poliziotto sospetta il suo coinvolgimento negli omicidi di Cielo Drive:

“This one about the pigs. Written on the door of the house in the blood of,” waving one photo, “the mother of,” waving the other, “this one. Am I supposed to take it personally, Ike? Was this for me, this about the pigs?” but Vikar sobs, wishing he never had seen it [...]. “I’d stay out of those canyons if I were you,” one of the cops tells him. “There’s something going on up there”.²³

Vikar si presenta con tratti fisici ed estetici totalmente in contrasto con la cultura hippie: tatuata sulla sua testa c’è una raffigurazione di Montgomery Clift ed Elizabeth Taylor in una scena di *A Place in The Sun* (1951) di George Stevens, pietra miliare della Hollywood del secondo dopoguerra. Il protagonista è infatti totalmente inconsapevole della paranoia che si va diffondendo in città: tutto ciò che conosce di Los Angeles è legato a una visione cine-fantasmatica della metropoli californiana ed è attraverso questa visione che egli arriva a conoscere i cambiamenti che Los Angeles sta attraversando. Quando visita Laurel Canyon Boulevard, Vikar menziona la casa in cui visse Harry Houdini negli anni Venti, agli inizi della sua carriera hollywoodiana:

Vikar later learns that the Houdini House has secret passages leading to all parts of the canyon, although he never finds one. The house across the boulevard on the corner, where the young woman took her daughter, once belonged to Tom Mix. Now it’s occupied by an extended family of hippies led by a musician with a Groucho Marx mustache. Hippies and musicians everywhere...²⁴

In questa trasformazione simbolica, Vikar scopre i primi segni del cambiamento socio-culturale degli anni Sessanta. Los Angeles non è la città che aveva imparato a conoscere attraverso i film e le storie della vecchia Hollywood; le persone che la popolano sono impaurite

22 Jeffrey Melnick, *Charles Manson’s Creepy Crawl*, Arcade Publishing, New York 2018, p. 681.

23 Steve Erickson, *Zeroville*, cit., pp. 66-70.

24 Ivi, p. 45.

dalla sua presenza e diventa impossibile per lui stabilire dei rapporti e, di conseguenza, farsi strada nel nuovo mondo hollywoodiano. In una rielaborazione e riflessione estetica simile a quella impiegata nell'opera di Tarantino, nel romanzo di Steve Erickson, Manson non rappresenta soltanto il collasso definitivo dell'utopia controculturale: Erickson collega il sogno di Manson di svoltare nell'industria musicale con l'invasione della musica pop nel cinema, rappresentata da film come *Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper e *The Graduate* (1967) di Mike Nichols. Il narratore crea quindi una connessione tra la fine di una stagione hollywoodiana e l'emergere di un nuovo interesse trans- e inter-mediale che contraddistinse, tra tanti altri fattori, il cinema della nuova Hollywood.²⁵ A Vikar è affidata quindi la missione di creare una continuità tra i due mondi (le due temporalità) e di sanare la cesura che Manson aveva segnato: in altre parole, Vikar trasforma il caos in nuove libertà narrative. Come un angelo punk che porta il segno dell'apocalissi, Vikar sarà in grado di salvare Hollywood dall'oblio in cui stava precipitando e la sua cinemania si rivela un modo per riconsegnare Los Angeles alla sua storia.

L'incapacità di relazionarsi alla propria storia urbana, geografica e culturale è stata negli anni al centro del discorso critico attorno a Los Angeles: in *Los Angeles and the History of Forgetting*, Norman Klein si serve degli immaginari noir e apocalittici che hanno descritto la città per denunciare la cancellazione della memoria tipica del luogo. In ogni caso, il narratore di *Zeroville* dipinge Los Angeles come "Heretic City", la città di eretici che ha dimenticato il proprio passato cinematografico. Nel romanzo di Erickson, il problema della cancellazione della memoria discusso da Klein viene presentato in veste cinematografica: se il cinema appare addirittura qualcosa di remoto – scosso dalla transizione verso nuove tecnologie e nuovi media – Hollywood sembra essere un padre che rinnega il passato e sacrifica i suoi figli. Hollywood diventa un luogo in cui "everything is reset to zero".²⁶ In questa prospettiva, la giovane Sharon Tate, seppur vittima di un folle omicida, entra naturalmente a far parte della lista delle tragiche

25 Alcuni procuratori affermarono che gli omicidi rappresentavano una sorta di vendetta da parte di Manson: secondo questa teoria, Charlie, che sognava di diventare una rockstar, pensava che la casa di Polanski e Tate appartenesse ancora a Terry Melcher, un produttore musicale che aveva rifiutato di collaborare con Manson. Per quanto ipotetica, tale ipotesi rafforza l'allusione che il narratore di *Zeroville* fa al "Sound", ovvero alla prepotente incursione della musica pop nel cinema americano di fine decennio.

26 Erickson, *Zeroville*, cit., p. 161.

e innocenti vittime di Hollywood insieme a Natalie Wood, Judy Garland e altre.

La difficoltà di farsi strada nella Hollywood post-Mansoniana e il problema della riabilitazione della memoria saranno, come discuterò nel prossimo paragrafo, anche tra i temi affrontati da Pynchon in *Inherent Vice*.

“This little parenthesis of light”: Pynchon e *Inherent Vice*

Tanto in *Once Upon a Time...in Hollywood* quanto in *Zeroville*, i fatti di Manson sanciscono il momento in cui la controcultura e i suoi prodotti vengono progressivamente affiancati e intersecati dalla cultura postmoderna: le accelerazioni e i mutamenti dell'industria culturale, le nuove modalità di privatizzazione del piacere e l'incorporamento della controcultura in una cultura di consumo sono questioni cruciali per definire ciò che si intende oggi per “fine della controcultura”. D'altronde, la storia di come Manson abbia messo fine agli anni Sessanta, anche se in parte vera, ha aiutato in modo significativo la diffusione della narrazione neoliberista secondo la quale l'esperienza controculturale sia stata totalmente fallimentare. È questa una delle preoccupazioni al centro del romanzo di Thomas Pynchon, autore del canone postmoderno che visse da protagonista gli anni della controcultura proprio a Los Angeles. In *Inherent Vice*, ambientato nel 1970 e che racconta di Doc Sportello, investigatore privato hippie alle prese con misteri e cospirazioni, i personaggi denunciano una perdita di innocenza e insistono sul senso di vulnerabilità che permeava le anime degli abitanti di Los Angeles all'indomani degli omicidi di Cielo Drive. Hope Harlingen, ex eroinomane alla ricerca del marito scomparso, afferma:

Cruising straightworld neighborhoods picking out strange houses at random, asking to use the bathroom, going in and shooting up. Course, now that's impossible to do, Charlie Manson and the gang have fucked that up for everybody. End of a certain kind of innocence, that thing about straight-world people that kept you from hating them totally, that real desire sometimes to help. No more of that, I guess.²⁷

27 Thomas Pynchon, *Inherent Vice*, The Penguin Press, New York 2009, p. 256.

Diventa chiaro che la Famiglia Manson, nonostante la pretesa di rappresentare un modello di vita alternativo nel vecchio Spahn Ranch, contribuì a minare le fondamenta del mito controculture del vivere comune.²⁸ I seguaci di Manson, che si autodefinivano una famiglia, rappresentarono quanto vulnerabile e manipolabile fosse il desiderio di emancipazione della controcultura rispetto agli stili di vita della società esistente. Anche Herbert Marcuse, celebrato come filosofo-padre del movimento controculture, era preoccupato riguardo il rischio che il desiderio di liberazione controculture, soprattutto per ciò che concerne la famiglia nucleare e patriarcale, venisse riconvertito in qualcosa di reazionario. A sostegno di ciò, in "Letters to Chicago Surrealists" (1971), Marcuse prende come esempio proprio la famiglia Manson:

To celebrate the Desire as ultimate reality (as a pseudo-radical psychology does) is mystification, bad metaphysics, naturalistic, not dialectical materialism. Desire is always only the desire of particular individuals under the particular conditions of their existence and shaped by these conditions. It follows that even the most elemental desire may well be regressive, enslaving, and may thus have to be repressed in the struggle for autonomy. Similarly: madness, spontaneity. (The madness of the "Manson family" is throughout characterized by the destructive features of American society—not by protest against it.) The cult of spontaneity has a long historical record of service to reactionary politics.²⁹

La pazzia della Famiglia Manson, già menzionata da Marcuse, è per Pynchon un esempio non solo di come il desiderio controculture venga manipolato per fini individualistici, ma anche di come, dalla prospettiva del Ventunesimo secolo, l'eredità della controcultura stessa sia stata irrimediabilmente influenzata dalle sue continue mistificazioni. In particolare, il romanzo ritrae la famiglia Manson come un'alternativa più distruttiva, schiavizzante, patriarcale e misogina della famiglia tradizionale a cui gran parte della controcultura si opponeva. Dalla prospettiva della controcultura, i personaggi

28 Nell'adattamento cinematografico di *Inherent Vice* diretto da Paul Thomas Anderson troviamo una scena in cui Doc, in compagnia di tre passeggeri, viene fermato alla guida da un poliziotto che lo avverte: "every gathering of three or more civilians is now defined as a potential cult". Si veda *Inherent Vice*, Paul Thomas Anderson, Warner Bros. 2014.

29 Herbert Marcuse, "Letters to the Chicago Surrealists", in *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse. Volume Four*, Routledge, London 2007, pp. 178-93, qui p. 185.

insistono su come Manson abbia portato a una chiusura della sfera individuale in contrapposizione all'apertura agli aspetti comunitari privilegiati dalla controcultura e dallo stesso Pynchon: il romanzo, d'altronde, è pervaso dal pensiero malinconico di come, nelle parole del narratore, "the Psychedelic Sixties, this little parenthesis of light, might close after all, and all be lost, taken back into darkness".³⁰

Inoltre, come per Vikar in *Zeroville*, anche in *Inherent Vice* viene sottolineata la difficoltà di farsi strada nel mondo di Hollywood all'indomani dell'omicidio di Sharon Tate. In modo analogo ai romanzi di Erickson e Tarantino, anche quello di Pynchon interseca i tropi e i temi del romanzo hollywoodiano in chiave anni Sessanta: Shasta Fay Hepworth è infatti un'aspirante attrice, o meglio, "[she] fantasized like everybody else about getting into movies"³¹ e il narratore ci informa dell'impatto degli omicidi di Cielo Drive su Shasta e le sue colleghe: "You could be the sweetest girl in the business, smart with your money, careful about dope, aware of how far to trust people in this town, which was not at all, you could be nice to everybody – focus pullers, grips, even writers, people you didn't even have to say hello to – and still be horribly murdered for your trouble".³²

Se l'estetica dei movimenti degli anni Sessanta metteva al centro le relazioni, i legami, le dinamiche di genere e sesso, è proprio in questa sfera che l'impatto di Manson diventa più sensibile. In modo simile a *Once Upon a Time...in Hollywood*, anche il romanzo di Pynchon affronta la questione della libertà sessuale e della sua manipolazione all'epoca di Manson. In una delle scene madri di *Inherent Vice*, troviamo una descrizione che Shasta Fay Hepworth – con cui Doc Sportello sta cercando di ricucire un rapporto amoroso – fa delle ragazze di Manson:

"Word's around that you have this thing about Manson chicks?"

"Y-well, 'thing,' guess it depends what you – Are you sure you want to be doing that?"

She had unbuttoned her shirt and now, looking him in the eye, began unhurriedly to stroke her nipples. Mildred glanced up in momentary interest, then, shaking her head slowly side to side, got off the couch and left the room. "Submissive, brainwashed, horny little teeners," Shasta continued,

30 Pynchon, *Inherent Vice*, cit., p. 254.

31 Ivi, p. 11.

32 Ivi, p. 308.

“who do exactly what you want before you even know what that is. You don't even have to say a word out loud, they get it all by ESP. Your kind of chick, Doc, that's the lowdown on you.

“Hey. You the one's been stealin my magazines?”.³³

Il riferimento di Shasta alle “Manson Chicks” problematizza lo sfruttamento del *free love*, concetto della controcultura globale degli anni Sessanta, ovvero la possibilità che una liberazione della sessualità possa trasformarsi in un altro esempio di dominazione e sottomissione, come nel caso della famiglia Manson. È interessante notare come, attraverso il riferimento di Doc alle sue riviste, la stessa idea mansoniana di sessualità venga pornificata: il commento ironico di Shasta sulle ragazze di Manson richiama un paradigma che Joseph Slade notò nella sua analisi di *Gravity's Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon, suggerendo che “the more a culture promotes sexual release, through pornography and commercialization or exploitation of sensuality, the more sexuality loses its erotic power to subvert control”.³⁴ Quando Shasta, nella stessa scena, stuzzica Doc con la domanda “What would Charlie do?”, sta chiedendo a Doc di sovrapporre la sua figura a quella di Manson: in altre parole Doc è costretto a confrontarsi non solo con i suoi valori morali ma soprattutto con il collasso dei valori del movimento hippie e la loro feticizzazione. Difronte alla debolezza e alla vulnerabilità del desiderio controculturale di liberazione, Manson appare quindi un rapace manipolatore: nel 1971, all'indomani del processo a Manson, Ed Sanders scrive in *The Family*: “there was a weakness: from the standpoint of vulnerability the flower movement was like a valley of thousands of plump white rabbits surrounded by wounded coyotes”.³⁵ Il leader della setta, dal canto suo, utilizzò proprio la metafora del coyote quando ebbe l'opportunità di raccontarsi a *Rolling Stone* nel 1970:

Have you ever seen the coyote in the desert? Watching, tuned in, completely aware. Christ on the cross, the coyote in the desert—it's the same thing, man.

33 Ivi, p. 276.

34 Joseph Slade, “Religion, Psychology, Sex and Love in Gravity's Rainbow,” in Charles Clerc, a cura di, *Approaches to Gravity's Rainbow*, Ohio State University Press, Columbus 1983, pp. 153-98, qui p. 190.

35 Ed Sanders, *The Family: The Story of Charles Manon's Dune Buggy Attack Battalion*, Dutton, New York 1971, p. 37.

The coyote is beautiful. He moves through the desert delicately, aware of everything, looking around. He hears every sound, smells every smell, sees everything that moves. He's in a state of total paranoia, and total paranoia is total awareness.³⁶

Manson in parte aveva ragione: la totale paranoia che si diffuse alla fine degli anni Sessanta e agli inizi degli anni Settanta sarebbe stata al centro delle politiche americane di sorveglianza e controllo per i successivi decenni. La pazzia di Manson era senz'altro radicata in molte delle qualità distruttive – cultura del complotto, suprematismo bianco, misoginia – che la controcultura temeva negli anni Sessanta e che risuonano ancora oggi. Dal 1969 al 2019, da Richard Nixon a Donald Trump, le rappresentazioni mediatiche della famiglia Manson, al di là delle strategie delle singole narrazioni, si sono spesso accodate alla grande e vecchia narrazione californiana del Sunshine e Noir, aiutando a diffondere l'idea che, dopo Manson, i barlumi e le speranze della controcultura si sarebbero inevitabilmente spenti nell'oscurità. Le narrazioni prese in analisi in questo saggio, *Once Upon a Time... in Hollywood*, *Zeroville* e *Inherent Vice*, mostrano un tentativo di demistificare la narrazione predominante di Manson e del ruolo che ha giocato nell'eredità degli anni Sessanta: nel rivisitare la Los Angeles di fine decennio, esse cercano di salvare l'esperienza controculturale dalle sue molteplici manipolazioni o, quanto meno, di restituire coerenza a una narrazione da sempre abbandonata al caos e alla retorica apocalittica. Quella che ho definito come la volontà di ristabilire un dialogo con la Storia si esplicita in queste narrazioni attraverso molteplici strategie: non solo troviamo il tentativo di demistificare la narrazione dell'episodio di Manson, ma soprattutto quello di sgomberare il campo dalle relative derive complottiste e reazionarie. Riutilizzando un'estetica postmoderna, i testi analizzati suggeriscono che lo stesso postmoderno non è semplicemente riconducibile al consolidamento di una cultura reazionaria, bensì può essere utile nell'esplicitare le modalità con cui tale cultura si sia impossessata dell'eredità degli anni Sessanta. Nel caso di Tarantino, ad esempio, il finale del film suggerisce l'urgenza di mettere a tacere la mistificazione stessa del passato attraverso la creazione di un passato

36 David Felton e David Dalton, "Charles Manson: The Incredible Story of the Most Dangerous Man Alive", *Rolling Stone*, 25.05.1970, www.rollingstone.com.

mai esistito (il contro-omicidio dei membri della Famiglia Manson); nel caso di Pynchon, l'enfasi su una coscienza di gruppo e sui valori di condivisione della controcultura come radicalmente opposti alle degenerazioni violente e strumentali della famiglia Manson si pone come un atteggiamento necessario a restituire realtà e dignità alle diverse forze sociali in campo. Anche nel caso di *Zeroville*, diventa centrale la preoccupazione di tenere insieme una serie di eventi in una narrazione coerente: in una Hollywood post-apocalittica, l'arte diventa dispositivo psichedelico di riabilitazione della memoria e di liberazione da una realtà contorta e repressiva. In ogni caso, ripercorrere o re-immaginare la fine degli anni Sessanta significa, per queste narrazioni, non solo "to separate the wheat from the chaff"³⁷ – come cantava David Crosby in uno dei suoi inni contro-culturali – ma anche ripensare la dialettica tra Sunshine e Noir attraverso cui Los Angeles è stata a lungo rappresentata.

Antonio Di Vilio è assegnista di ricerca presso l'Università di Napoli "L'Orientale" e insegna letteratura anglo-americana all'Università di Napoli "Federico II". Ha scritto e si è occupato di noir statunitense, letteratura californiana, detective fiction, pop-culture, postmoderno letterario e cinematografico, anarchismo e post-marxismo. Nel 2023 è stato Visiting Scholar presso la University of California, Los Angeles.

37 Crosby, Stills, Nash & Young, "Almost Cut My Hair", in *Déjà Vu*, 1970.