

“A Little Somethin’ You Can’t Take Off”: La Storia e il cinema di Quentin Tarantino

Serena Fusco*

Gli ultimi due lavori di Quentin Tarantino ad aver visto la luce (non contando il non ancora uscito e già chiacchierato *The Hateful Eight*) sono stati un successo commerciale e sono stati acclamati da buona parte della critica; allo stesso tempo hanno suscitato controversie e, in alcuni casi, opinioni decisamente negative. Una parte consistente del dibattito non si è concentrata sul valore estetico o sulla qualità della loro realizzazione – argomenti prevalenti, accanto alla sempre scottante tematica della violenza, nelle discussioni intorno ai precedenti lavori di Tarantino – quanto sulle implicazioni del trattare “à la Tarantino”, cioè attraverso continui rimandi a diversi generi filmici spesso considerati di puro intrattenimento (arti marziali, *exploitation*, western e soprattutto spaghetti western), periodi ed eventi che hanno fatto la Storia.

Uscito per la prima volta nelle sale il 25 dicembre 2012, *Django Unchained* racconta della *partnership* tra Django, uno schiavo emancipato nel Sud schiavista, e il Dottor King Schultz, un dentista tedesco che si è reinventato cacciatore di taglie, fino alla missione per liberare la moglie di Django, schiava in una grande piantagione. *Inglourious Basterds*, uscito nel 2009, intreccia invece le imprese efferate di un gruppo di soldati ebraico-americani (detti “i Bastardi”) nella Francia occupata dai tedeschi con l’attentato incendiario a un cinema da parte della sua proprietaria, una giovane ebrea sfuggita al massacro della sua famiglia.

Una delle questioni che questo saggio intende affrontare è la qualità postmoderna della cinematografia tarantiniana, chiedendosi in che modo l’incontro con la dimensione storica ne illumini la natura. In altre parole, non è in gioco unicamente l’opportunità o meno di trattare un tema serio attraverso generi cinematografici considerati, a torto o a ragione, non seri; si tratta di capire se, e in che modo, sia le convenzioni rappresentative legate a quei generi che le innovazioni apportate da Tarantino giocando con tali convenzioni contribuiscano a modificare le aspettative del pubblico. In che modo Tarantino intercetta e mette in discussione le presupposizioni degli spettatori rispetto a *come ci si aspetta che sia* un film sulla Seconda guerra mondiale che s’incentra su personaggi ebrei, e/o un film che mostra il sistema della schiavitù nel Sud degli Stati Uniti prima della guerra civile, e che ha per protagonista uno schiavo che conquista la sua libertà? La questione di *come dovrebbe essere* un film ha, a sua volta, implicazioni di carattere storico, nel momento in cui concepiamo non solo il cinema, ma l’universo stesso della rappresentazione – dalla cultura alta alla cultura popolare – come determinante per la formazione e/o il consolidamento di modalità e strategie per raccontare la Storia. *L’engagement* con la Storia non si esaurisce, nel caso di Tarantino, nella misurazione della

percentuale di che cos'è o non è realmente accaduto nel passato, rispetto a cui il film sarebbe o meno una ricostruzione attendibile. *L'engagement* con la Storia si consuma rispetto a domande come: è possibile riflettere, attraverso il cinema, su quali rappresentazioni entrano a far parte della Storia, e perché? Ancora: fino a che punto la *fiction* – utilizzo qui questo termine nel senso di “narrativa di finzione”, compresa quella filmica – costituisce un intervento nella Storia *esattamente rivendicando, o nella misura in cui rivendica il suo statuto di finzione?* (Come si capirà nel corso del saggio, quest'ultima ipotesi si presta, in realtà, a interpretazioni ideologicamente contrastanti.)

L'idea ben nota che ogni film di Tarantino sia, prima di ogni altra cosa, composto di una serie di rimandi ad altri film,¹ se presa alla lettera rischia d'imprigionarci, liberamente parafrasando John Barth, in una casa degli specchi. Tuttavia, benché lo stile tarantiniano sia in grado di giocare in modo così aperto con i diversi generi cinematografici da aver quasi creato un genere in sé,² questo rimescolamento, per quanto all'apparenza postmodernamente gratuito, ne problematizza fortemente tanto la ricezione quanto la portata culturale. Questa problematizzazione è emersa in modo particolare nel caso degli ultimi due film, proprio in virtù del loro aver “giocato” con la Storia e, soprattutto, con la legittimità del ruolo del cinema (e, a mio avviso, più genericamente della *fiction*) in tale rapporto. Il regista Spike Lee, ad esempio, ha reagito in modo veemente all'uscita di *Django Unchained*, dichiarando di non avere alcuna intenzione di vederlo in quanto sicuramente non rispettoso della verità storica della sofferenza nera. Come riporta Kate Temoney: “In un'intervista del 2012 a *Vibe* TV, Lee ha affermato ‘non posso parlarne, perché non lo vedrò. Posso solo dire che è una mancanza di rispetto nei confronti dei miei antenati [...]’ parole seguite dal tweet ‘la schiavitù americana non è stata uno spaghetti western di Sergio Leone. È stata un olocausto’”.³

La relazione irriverente di Tarantino con la Storia risale in realtà almeno a *Pulp Fiction* (1994). Nel breve preludio al capitolo “L'orologio d'oro”, che ha per protagonista il pugile Butch (Bruce Willis), troviamo un Butch bambino (Chandler Lindauer) che viene visitato dal veterano della guerra del Vietnam Capitano Koons (Christopher Walken). Koons fa visita al bambino allo scopo di consegnargli un orologio d'oro, eredità di suo padre; al padre l'orologio era stato dato dal nonno, un Marine, a cui era stato a sua volta consegnato dal bisnonno. Tutti gli uomini della famiglia avevano preso parte, in diverse epoche, a un conflitto – la Prima guerra mondiale, la Seconda guerra mondiale e la guerra del Vietnam:

KOONS: Tuo padre l'aveva ancora al polso quando è stato abbattuto sopra Hanoi. L'hanno catturato e messo in un campo di prigionia vietnamita. [...] Per come la vedeva tuo padre, quest'orologio era tuo di diritto. [...] Così l'ha nascosto nel solo posto dove sapeva di poterlo fare: nel sedere. Per cinque lunghi anni ha tenuto l'orologio infilato nel sedere. Poi è morto di dissenteria e mi ha dato l'orologio. Ho tenuto questo scomodo pezzo di metallo nel sedere per due anni.

Nel suo viaggio tragicomico, che tocca una serie di episodi storici legati a conflitti combattuti dagli Stati Uniti, l'orologio rappresenta sia lo scorrere del tempo che

la continuità; inoltre, la perdita temporanea dell'oggetto costituisce l'elemento del *plot* che mette in moto una catena di eventi fino al *dénouement* finale del capitolo. L'orologio, con tutte le sue connotazioni simboliche, dopo aver accompagnato gli uomini della famiglia attraverso gli eventi bellici che hanno costruito l'egemonia americana durante il ventesimo secolo, è finito in una collocazione del tutto degradante; la ricerca di quest'oggetto diventa nel corso del capitolo la chiave narrativa per un incontro del tutto fortuito e casuale, violento e farsesco, tra un disonesto pugile fuggiasco, un gangster e una guardia giurata psicopatica. L'irriverenza non potrebbe essere più esplicita. Inoltre, la scelta di Christopher Walken per la parte di Koons non è casuale: si pensi alla grande produzione di film sulla guerra del Vietnam, di cui Walken è stato un protagonista con *The Deer Hunter* (*Il cacciatore*, 1978) di Michael Cimino. I riferimenti storici sono in Tarantino continuamente mediati attraverso il cinema, la musica, i fumetti;⁴ d'altra parte, Oliver C. Speck osserva che "se trattiamo i numerosi riferimenti [...] non solo come ammiccamenti alle aspettative dei fans, ma come veri *intertexti*, si apre una dimensione politica".⁵ Già in *Pulp Fiction*, dunque, comincia ad emergere l'elemento che sarà ripreso nella sua massima visibilità quindici anni dopo, in *Inglourious Basterds*: se da un lato esistono i film storici – a loro volta divisibili in vari sottogeneri, tra cui i film di guerra – dall'altro quello che vediamo al cinema contribuisce a sua volta a determinare il modo in cui leggiamo la Storia e a essa ci rapportiamo.

"Historical Revenge Fantasy"

Il tema della vendetta sembra, soprattutto a partire da *Kill Bill*, così connaturato al cinema di Tarantino da essere portati a vederlo in ogni piega dei due film successivi come la forza trainante del *plot*. In *Inglourious Basterds*, metafilmico in modo radicale e problematico, il mezzo con cui portare a termine la vendetta è il cinema stesso.

Nonostante sia stato associato sia all'allostoria (o storia alternativa) che alla *fiction* allostoria,⁶ *Inglourious Basterds* pone a mio avviso dei problemi rispetto a una collocazione di questo tipo. Se identifichiamo la realizzazione di *Operation Kino* – il complotto degli Alleati per far saltare in aria un cinema in cui si terrà la prima di un film di guerra tedesco, complotto in cui i "Bastardi" saranno determinanti – come il perno dell'allostoria narrata, non possiamo non notare che il film non si occupa affatto di cosa avverrà *dopo* la morte di Hitler, Goebbels, Göring, Bormann, e un buon numero di altri personaggi (tra cui l'attore Emil Jannings) nell'esplosione fittizia del cinema *Le Gamaar*, che il film colloca nel giugno del 1944. Il film culmina nell'esplosione – risultato congiunto di due piani indipendenti, l'uno ridondante rispetto all'altro – e si chiude (presumibilmente) poche ore dopo, con il confronto finale post-resa tra il Colonnello SS Hans Landa (Christoph Waltz), che si è venduto agli Alleati, e i due Bastardi sopravvissuti che l'hanno preso in consegna. La tendenza a una dialettica tra eccesso e limiti sembra orchestrare lo stesso rapporto del film con la Storia. A questo proposito, *Inglourious Basterds* si divide in cinque capitoli: il primo, come ci viene rivelato da caratteri numerici in sovraimpressione sullo schermo, si colloca nel 1941; il secondo in un momento imprecisato; il terzo

apre con la dicitura “1944” immediatamente seguita da un’ulteriore specificazione temporale: “Giugno”. Com’è noto, la data dello sbarco in Normandia è 6 giugno 1944. Restiamo quindi con una serie di domande: lo sbarco è già avvenuto, e l’attentato dinamitardo-incendiario è lo scatenamento di un ulteriore, “eccessivo” piano di guerra? O, in una prospettiva più strettamente allostorica, dobbiamo/possiamo presupporre che lo sbarco alleato non ha avuto/avrà luogo, o ha avuto un esito diverso da quello di “vittoria determinante” per l’avanzata Alleata?

Soffermiamoci ora su alcune possibili implicazioni della (neo) categoria *revenge fantasy*. Si potrebbe affermare che, sia in *Inglourious Basterds* che in *Django Unchained*, è la narrazione storica di sottofondo – a sua volta fondata su una pregressa interpretazione della Storia – che ci permette di separare i personaggi positivi da quelli negativi, gli eroi dai malvagi; ciò all’interno di una narrazione filmica in cui si trovano molto difficilmente personaggi puri e buoni in senso assoluto.⁷ Come scrive Stefano Rosso discutendo *Django Unchained*: “Come è possibile [...] non schierarsi contro l’aberrazione storica dello schiavismo come fa il Dr. Schultz, unico bianco illuminato di tutto il film?”⁸ La polarizzazione nelle reazioni ai due film, tuttavia, suggerisce che la dimensione storica può aggiungere un elemento di elevazione quanto di problematizzazione. Cosa succede se la tematica tarantiniana della vendetta s’incrocia con questioni che, per quando separate dalla distanza storica, hanno delle chiare implicazioni per il presente? A proposito di *Django Unchained*, Jelani Cobb sostiene polemicamente: “vi sono rischi intrinseci nel compiere una simile operazione in un film sulla schiavitù, e sono molto più consistenti che nel giocare con la storia del West. Sulla storia del West si è raggiunta in buona misura una visione condivisa, mentre ciò non è avvenuto a proposito della storia del Sud degli Stati Uniti e della schiavitù”.⁹

Inoltre, l’espressione *revenge fantasy* ci colloca in un regime di verità in parte diverso rispetto a quello relativo all’allostoria. Se, come sostiene Jacqueline Rose,¹⁰ la fantasia non è soltanto una forma di evasione ma è invece, per quanto possa sembrare paradossale, un mediatore/collante tra l’individuo e la realtà/società, c’è da chiedersi non solo in che modo vivere le fantasie storiche di vendetta di Tarantino ci ponga rispetto alle nostre esperienze quotidiane di contatto con la realtà, ma anche quali implicazioni per il presente possa avere il prendere seriamente queste fantasie: non dovremmo dimenticare, cioè, che molte lotte hanno luogo proprio nel campo della rappresentazione.

Michael Richardson ha discusso l’inversione di vittime e carnefici in *Inglourious Basterds*, compiendo una mossa che apre un paradosso rispetto alla collocazione pregressa del “Male Storico” – ovvero il nazismo – da parte dello spettatore. Secondo Richardson, gli oppressi, cioè gli ebrei, sono nel film “autorizzati” a diventare cattivi e sanguinari quanto i cattivi tradizionali, cioè i nazisti: “Non c’è alcun bisogno di necessità o giustificazione per combattere contro questi cattivi [i nazisti], né vi è alcun bisogno di un limite nelle modalità di questo conflitto”.¹¹ L’inversione portante del film avviene nel territorio della rappresentazione: se lo spettatore è abituato a vedere gli ebrei nel ruolo di vittime della violenza nazista, *Inglourious Basterds* ne fa degli (anti)eroi d’azione, che infliggono ai nazisti le sofferenze che la Storia ha (o, nella logica allostorica del film, *avrebbe*) visto infliggere loro. Per

Richardson, l'inversione pura non permette di superare la struttura di violenza autorizzata ed equalizzata su cui il film si regge. A sua volta, questa equalizzazione risponde a una certa visione della società contemporanea: "Il messaggio di giustificata tortura del film e la sua visione del mondo manichea non sono molto distanti da altre glorificazioni post-undici-settembre di sadismo e brutalità nel nome di un bene più grande, come la serie televisiva statunitense 24 (2001-2010)".¹²

Per Eric Kligerman, invece, non si può parlare d'inversione *tout court* di vittime e carnefici. Lo studioso cita Daniel Mendelsohn dalle pagine di "Newsweek": "volete davvero che il pubblico applauda una vendetta che trasforma gli ebrei in copie carbone dei nazisti, che trasforma gli ebrei in 'nauseanti' criminali?".¹³ Tuttavia, Kligerman ritiene che il film non si limiti a riprodurre/rovesciare uno stereotipo. Per lui, "non vi è una relazione fissa tra legge, violenza e giustizia; piuttosto, esse sono determinate da mutamenti ermeneutici di carattere storico".¹⁴ Il collocarsi, da spettatori, all'interno di un certo tipo di relazione tra legge, violenza e giustizia è sia la chiave della risposta emozionale, viscerale, alla narrazione cinematografica, sia ciò che genera la consapevolezza di un prezzo da pagare: così si spiega la sensazione, da parte degli spettatori del film, di essere segnati, "incisi" – come avviene, all'interno del film stesso, a tutti i nemici che sopravvivono a un incontro con i Bastardi, Hans Landa compreso. La visibilità del segno è il prezzo dell'essersi guardati in uno specchio che è situato, potremmo dire, tra ciò che è stato e ciò che potrebbe essere: "La soddisfazione viscerale nel guardare l'uccisione dei nazisti ha un prezzo: questioni di giustizia ci chiameranno a indagare la nostra *relazione speculare* con la violenza nella storia contemporanea".¹⁵ Questa relazione è almeno in parte, suggerisce il film, *mediata da strategie di rappresentazione*. Riferendosi alle rappresentazioni convenzionali del cinema hollywoodiano, tra cui la rappresentazione degli ebrei come vittime riscattate dall'iniziativa altrui (à la *Schindler's List* di Steven Spielberg), Kligerman sostiene: "Sono gli equivalenti visivi di [...] discorsi reificati che Tarantino vuole minare".¹⁶ In una lettura in cui, per parafrasare Speck, i riferimenti vengono trattati come veri intertesti, il postmodernismo del regista non equivale a un puro gioco interno a logiche di *cult* e *pastiche*. Nei termini di Aaron Barlow,¹⁷ *Inglourious Basterds* può essere letto come un film sul rapporto tra i film e la realtà. In chiave storica, il film contribuisce dunque a gettare luce sul fatto che i film, in quanto rappresentazioni, contribuiscono e hanno contribuito a indirizzare la lettura della Storia, come ha fatto in buona misura il cinema di guerra – e non solo quello di propaganda nazista – creando anche delle posizioni ben definite di vittime e carnefici.

Esplosioni di stile

Il discorso di *Inglourious Basterds* sul potere del cinema, e sul cinema come mezzo d'intervento nella Storia, è stato sottolineato, con accenti e sfumature diverse, in diverse recensioni e saggi.¹⁸ È grazie al cinema che, nella finzione allostorica, il Terzo Reich vede la propria fine anzitempo. Il cuore del discorso metafilmico di *Inglourious Basterds* è la presenza di un vero e proprio "film nel film" (recuperato tra l'altro nella sua interezza tra i contenuti speciali del DVD): *Stolz der Nation*

(Orgoglio della nazione) diretto dall'attore e regista Eli Roth (egli stesso uno dei protagonisti del film nei panni del Sergente Donny Donowitz, l'"Orso Ebreo"). Fortemente voluto (nella finzione filmica) dal Ministro della Propaganda nazista Joseph Goebbels, *Stolz der Nation* è ispirato alla reale (sempre nella finzione filmica) impresa portata a termine dal giovane soldato tedesco Fredrick Zoller (Daniel Brühl): intrappolato in un campanile, in una non precisata cittadina italiana, riesce, grazie alla sua formidabile abilità di tiratore, a uccidere più di trecento soldati nemici. Nel momento in cui l'incontriamo, Zoller è già diventato attore e ha interpretato se stesso in *Stolz der Nation*. Com'è stato notato, la figura di Zoller richiama immediatamente quella del pluridecorato soldato americano Audie Murphy, divenuto attore interpretando se stesso.¹⁹

L'idea che il cinema sia più potente della Storia, che il cinema possa alterare e persino scrivere la Storia stessa, è, nel discorso di Richardson, dettata da una concezione propagandistica e antidemocratica: il "privilegiare la verità filmica rispetto alla realtà, la fiducia nel potere dei film di fornire una versione revisionista della storia e di formare l'immagine che il pubblico ha del presente ricordano di per sé l'estetica filmica nazista, che privilegiava la fantasia rispetto alla realtà".²⁰ Secondo Aaron Barlow, invece, Tarantino sa che un film di guerra è anche in parte, inevitabilmente, un film di propaganda, così come lo sono gli innumerevoli prodotti hollywoodiani: di qui la parodizzazione del cinema (di guerra) *tout court*.²¹ Si noti che *Inglourious Basterds* mette in scena anche il cinema come spazio temporaneo di superamento di barriere culturali e nazionali, mostrando allo stesso tempo i limiti inevitabili di questo superamento, come nella scena del primo incontro tra Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) e Fredrick Zoller. Shosanna è una giovane ebrea che, scampata al massacro della sua famiglia, ha assunto il nome gentile di Emmanuelle Mimieux ed è diventata proprietaria di un piccolo cinema parigino; in questa scena, la sua identità ci è svelata tramite la sovraimpressione sullo schermo della didascalia a caratteri rossi "Shosanna Dreyfus – tre anni dopo il massacro della sua famiglia". Shosanna è a mezz'altezza su una scala appoggiata alla facciata del suo cinema, *Le Gamaar*, dov'è salita per rimuovere le lettere applicate su fondale luminoso che reclamizzano lo spettacolo che si è appena concluso: si tratta del film tedesco del 1929 *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (in italiano *La tragedia di Pizzo Palù*; la scena ne mostra il titolo francese, *L'enfer blanc du Piz Palu*). La cinepresa inquadra dal basso Shosanna sulla scala e appare nell'inquadratura la schiena di Fredrick, che chiede cosa ci sarà in programmazione a partire dal giorno successivo. Lo scambio tra i due, che è orchestrato attraverso l'alternanza di una serie d'inquadrature dall'alto verso il basso (punto di vista di Shosanna) e dal basso verso l'alto (punto di vista di Fredrick), mette in scena sia la complessità del rapporto tra cinema e nazionalità/cultura che la complessità del rapporto tra cinema e Storia. La seconda questione funziona inevitabilmente attivando nello spettatore delle associazioni mentali sulla storia del cinema da un lato e sul ruolo del cinema nella Storia dall'altro:

F: È bello che una ragazza francese sia ammiratrice della Riefenstahl.

S: "Ammiratrice" non è il termine giusto per descrivere i miei sentimenti nei confronti di Fräulein Riefenstahl.

F: Ma... ammira il regista Pabst. Per questo ha messo il suo nome in cartellone. Anche se non obbligata.

S: Sono francese. Li rispettiamo i registi, nel mio paese.

F: Perfino quelli tedeschi.

S: Perfino quelli tedeschi, sì.

Ci sono ottime possibilità che lo spettatore della scena attivi immediatamente l'associazione tra Leni Riefenstahl attrice e Leni Riefenstahl regista di propaganda nazista. D'altra parte, l'affermazione di Shosanna, secondo la quale in Francia si rispetta il lavoro dei registi, sembra suggerire che la storia del cinema non ha motivo di elidere il lavoro di un regista austriaco come G. W. Pabst, pur nel suo parziale compromesso storico con il regime nazista.²² Tornando allo scambio tra i due, Fredrick chiaramente tenta di conoscere una donna che l'ha colpito gettando un ponte attraverso un legame comune con il cinema, professandosi e provandosi esperto cinefilo. L'atteggiamento di Shosanna prova invece chiaramente che la cinefilia non basta a creare empatia e solidarietà: quando Fredrick le chiede il nome, risponde posizionandolo esplicitamente come soldato occupante, non facendo altro che mostrargli i propri documenti (contraffatti).

Il cinema non è una macchina di riconciliazione:²³ al contrario, fagocita le azioni, le trasfigura, le ammantava o le nasconde, ed è una macchina che, una volta innescata, sembra avere una vita propria, assorbendo le anime in forma fantasmatica. Il controllo della macchina si rivela un'illusione: la pellicola utilizzata per fermare le immagini cinematografiche "brucia tre volte più rapidamente della carta", ci informa, in un interludio documentaristico, una voce narrante esterna (Samuel L. Jackson). In altre parole, s'innescava una reazione che non può, a partire da un certo momento, essere controllata. Secondo William Brown, "forse come un'inversione, o più problematicamente come un complemento al desiderio capeggiato da Goebbels e Riefenstahl di usare il cinema per cambiare/influenzare il mondo, il film inserito da Shosanna scoppierà letteralmente fuori dallo schermo e causerà distruzione/vendetta nel mondo reale".²⁴ Il paradosso, però, è che quest'uso del cinema ha un versante *autodistruttivo in chiave metafilmica*: il cinema si chiude in un cerchio-trappola che crea uno scambio vorticoso continuo di vittime e carnefici. La continuità incontrollabile di questo scambio è il prezzo che Tarantino stesso sembra adombrare in una serie di scelte. Cinema è guardare e parteggiare per i giusti che vincono massacrando gli altri, al prezzo di diventare maschere grottesche come Hitler (Martin Wuttke) che ride sguaiatamente durante la proiezione di *Stolz der Nation* e come Shosanna "la Faccia Gigante" che proclama, dallo schermo, la sua vendetta. L'esperienza cinematografica può dare potere e godimento a chi si sente relegato in un ruolo passivo;²⁵ può conferire perfino il ruolo di sabotatore interno a chi ha capito di essere dal lato sbagliato della Storia – come Landa, che per opportunismo diserterà. Allo stesso tempo, questo potere può ritorcersi contro coloro che entrano nella macchina, e lo spettatore apprende di potersi ritrovare in un incendio mortale, innescato dal mezzo stesso, un secondo dopo aver goduto per l'impresa del suo (anti)eroe sullo schermo.

La narrazione storica porta con sé una carica morale che può sclerotizzarsi non solo in una divisione semplicistica di vittime e carnefici, ma anche nell'inve-

stimento ripetuto in una serie di forme di vittimizzazione. Nel momento in cui la narrazione storica incontra la narrazione filmica, avviene una conflagrazione. Chris Fujiwara dimostra la tendenza di *Inglourious Basterds* all'eccesso attraverso un'analisi della moltiplicazione, nel film, di elementi di trama, dettagli, movimenti di camera.²⁶ Trasponendo l'argomentazione di Fujiwara, potremmo notare che la narrazione filmica non coincide con la narrazione storica, ma funziona da complemento eccessivo, rischioso; proprio in virtù dello scatenamento di un eccesso non controllabile, il momento della sovrapposizione culmina con un'esplosione. È in questa chiave che leggerei (qui piuttosto letteralmente) l'uso del pezzo di David Bowie "Cat People" a sottolineare la scena in cui, la sera della prima di *Stolz der Nation*, Shosanna si prepara, truccandosi accuratamente. La sequenza è interrotta da una serie di *flashback* in cui si narra succintamente la preparazione del piano e la realizzazione del film "solo per i nazisti", cioè la "Faccia Gigante" di Shosanna che sarà montata all'interno di una delle bobine di *Stolz der Nation* e annuncerà alle vittime la fine incombente. Il ritornello della canzone di Bowie ripete "I've been putting out the fire with gasoline" (ho spento il fuoco con la benzina). Tornare nella Storia attraverso il fantasma del cinema (come fa letteralmente Shosanna, che "torna" attraverso la proiezione cinematografica dopo essere stata uccisa da una scarica di pallottole)²⁷ è l'opposto della riconciliazione e della correttezza politica.²⁸

Nella mia lettura, più che costruire una realtà parallela, *Inglourious Basterds* apre un *time warp*, un corridoio temporale di finzione attraverso il medium filmico, in modo che tanto attori quanto spettatori possano "viaggiare nel tempo" e identificarsi con, anzi *impersonare* personaggi storici; in alcuni casi, ciò fa sì che quei personaggi prendano altre strade. Ogni "viaggio nel tempo" lascia delle tracce, delle scorie con cui lo spettatore avveduto deve fare i conti. In una bellissima analisi di *The Patriot* (*Il Patriota*, 2000) di Roland Emmerich, Donald E. Pease sostiene che questo film interpretato da Mel Gibson crea un rispecchiamento tra la Rivoluzione americana e la *Lost Cause* del Sud secessionista. Tra i corollari di questo rispecchiamento vi è da un lato l'elevazione della *Lost Cause* suprematista bianca a causa patriottica *tout court*, dall'altro il riconoscimento di una componente di violenza dentro la Legge, allo stesso tempo interna ed "eccessiva".²⁹ Tali "energie anacronistiche" reinvestite a distanza di tempo, deduciamo dall'argomentazione di Pease (chiaramente nel segno di Giorgio Agamben), sono un eccesso storico di produzione di violenza non riconducibile alla "violenza legittima" esercitata dentro la Legge, ma recuperate attraverso la *fiction* (qui storica più che allostorica: il protagonista Benjamin Martin è il risultato del lavoro fatto a partire da diverse figure storiche). In Tarantino, le "energie anacronistiche" mettono in moto una deviazione storica, circolare più che linearmente divergente in senso (allo)storico: diventa possibile tornare ad abitare, "infestare" delle rappresentazioni, disturbandole e forse mutandole attraverso nuove incarnazioni.

In *Django Unchained* avvengono ben tre esplosioni. La seconda in ordine cronologico fa saltare in aria il terzo dei tre impiegati / carcerieri della *LeQuint Dickey Mining Company*, ingannati da Django (Jamie Foxx), che è stato loro consegnato e che riesce a sfuggirgli. Il personaggio che salta in aria è interpretato dallo stesso Quentin Tarantino. Difficile non vedere in questa scelta non solo autoironia, ma

una doppia mossa autodistruttiva e salvifica allo stesso tempo: mettendo in scena la morte dell'Autore, Tarantino passa tra i fantasmi e quindi è libero di tornare e, come Shosanna, di ridere diabolicamente in un cinema/labirinto attraversato dalle fiamme.

Costume, corpo, segno

Esiste tuttavia anche un eccesso che non è necessariamente votato a consumare se stesso e a risorgere dalle ceneri, ma che resta come segno che ricorda sia la materialità della Storia sia l'intervento, in tale materialità, del potere della rappresentazione. Al di là o forse proprio per via delle ripetute esplosioni, fantasie, e fantasmizzazioni, dunque, il cinema lascia dei segni, così come la Storia lascia dei segni, e i segni chiedono di essere letti e interpretati.

A proposito di *Inglourious Basterds*, si è discusso molto della pratica dei Bastardi d'incidere la fronte dei sopravvissuti tedeschi con una svastica; molto meno si è considerata significativa la tensione tra corpo e rivestimento corporeo (abiti, uniformi) che pure è alla base di tale pratica. Come ci ricorda Judith Butler in *Bodies that Matter*, la stessa materialità storica del corpo è data e incarnata dal segno. Per Butler, la leggibilità della materia è il prodotto di un processo ripetuto di citazione di segni e norme, di ciò che sta "intorno" alla materia. Tuttavia, proprio questo intreccio continuo e ripetuto dimostra la fondamentale non-naturalità del rapporto tra corpo e segno: in nessun caso il potere della rappresentazione, o le norme astratte rispetto alle quali l'identità s'incarna nel corpo, "preesistono alle loro varie incarnazioni e citazioni. L'ambito in cui la legge sembra precedere la sua citazione, è quello in cui una data citazione si è stabilita come 'la legge'".³⁰ Si pensi al discorso del Tenente Aldo Raine (Brad Pitt) al Soldato Butz (Sönke Möhring). Butz mostra a Hitler, alla fine del colloquio in cui racconta dell'imboscata in cui è caduto (e che noi vediamo drammatizzata), la cicatrice dell'incisione a punta di coltello praticata in luogo della rimozione dello "scalpo", come di solito avviene alle vittime dei Bastardi. Prima di sottoporlo alla pratica atroce (che il film in quest'occasione non mostra) Aldo spiega a Butz, tramite la traduzione del Bastardo d'origine austriaca Wilhelm Wicki (Gedeon Burkhard):

ALDO: Vedi, i nostri nazisti ci piacciono in uniforme. Così li riconosciamo subito. (*Schiocca le dita.*) Se ti togli quell'uniforme nessuno saprà che eri un nazista. E questo non ci sta bene per niente. Così ti darò una cosetta che non potrai toglierti. (*Sguaina il coltello.*)

Che le uniformi siano un costume, come lo sono in innumerevoli film sulla Seconda guerra mondiale, e che, in ultima analisi, *non* siano perfettamente coincidenti con l'identità dei personaggi – identità a sua volta creata da stratificazioni di rappresentazioni – appare evidente. Al momento di disertare, Landa dichiara la propria appartenenza alle SS come un caso fortuito: la sua indole e il suo talento di detective lo hanno, per così dire, portato a un abito professionale che in quel momento gli si attagliava, ma che non ha scrupoli ad abbandonare (il che non gli sarà

però permesso fino in fondo). Fredrick Zoller è, in questa chiave, un personaggio significativo.³¹ In occasione del secondo incontro con Shosanna, lei rende chiaro che lo trova una persona potenzialmente piacevole, ma non ha alcuna intenzione di avere a che fare con lui:

F: Perché?

S: Non faccia il bambino, sa perché.

F: Io sono più che un'uniforme.

S: Ma non per me.

Essere "più che un'uniforme" contraddice la visione dei Bastardi, che basano il proprio "Nazi-killing business" sull'equivalenza tra apparenza (uniforme) e sostanza (tedesco/nazista/non-essere-umano, e i termini appaiono sovrapponibili), pur puntando, per le imboscate e per la riuscita di *Operation Kino*, sul travestimento non solo materiale ma anche verbale/linguistico/culturale. I loro membri di madrelingua tedesca, Wilhelm Wicki e il disertore tedesco (nonché assassino seriale di ufficiali della Gestapo) Hugo Stiglitz (Til Schweiger) fungono spesso da infiltrati, fino alla missione che non andrà liscia a causa dell'accento inusuale e della disattenzione del tenente britannico Archie Hicox (Michael Fassbender), pur fluente e sicuro di sé in tedesco: in un momento memorabile, ordina "tre bicchieri" sollevando indice, medio e anulare, e il gesto, che rivela una diversa appartenenza culturale, non sfugge all'attentissimo Maggiore della Gestapo Dieter Hellstrom (August Diehl).

Nella figura di Fredrick Zoller, che vive simultaneamente distanza da e prossimità alla sua uniforme, realtà e rappresentazione si mischiano problematicamente, e la Storia appare disseminata di ruoli che il cinema strania e può tanto denaturalizzare quanto confermare. Durante la (fatale) prima di *Stolz der Nation*, Zoller mostra intenso disagio nel vedersi come protagonista sullo schermo. Lascia la sala e raggiunge, con gran disappunto di lei, Shosanna, che è chiusa in cabina di proiezione. Prima dell'esito violento della scena le confessa:

FREDRICK: ...questo film si basa sulle mie imprese militari. E in questo caso le imprese consistono solo nell'uccidere [molti] uomini. Di conseguenza, la parte del film proiettata da questo momento ... non mi piace guardare questa parte.

Mi sembra che la cinematografia tarantiniana nel suo complesso giochi tra l'aderenza stretta di identità e performance (in chiave metafilmica, l'aderenza tra l'interprete e il personaggio: si pensi a ciò che si è detto più sopra a proposito di Christopher Walken) e lo svelamento della violenza arbitraria che ruota intorno a quest'aderenza. La prima raccomandazione del Dott. King Schultz (Christoph Waltz) a Django, nel primo atto dell'educazione che lo porterà a emanciparsi, è: "non si può uscire mai dal personaggio". Django apprende così bene la lezione da riprendere successivamente il Dott. Schultz che, caduto in un'empatia umana poco coerente con il personaggio di un appassionato di mandinghi (schiavi che, per spettacolo, combattono l'uno contro l'altro all'ultimo sangue), sta per fare l'errore,

in una delle scene chiave del film, di riscattare lo schiavo/mandingo D'Artagnan, che finirà sbranato dai cani. D'Artagnan è chiaramente sacrificato alla necessità di non spezzare la verosimiglianza dei personaggi che Schultz e Django stanno interpretando allo scopo d'ingraziarsi il proprietario di piantagione Calvin Candie (Leonardo DiCaprio), così da poter riscattare Broomhilda (Kerry Washington), moglie di Django.³²

L'assegnazione arbitraria, e al tempo stesso storica, del personaggio/identità è esemplificata nella bellissima scena di *Inglourious Basterds* che si svolge nel seminterrato-taverna *La Louisianne*, nel villaggio francese (fittizio) di Nadine. I due Bastardi di madrelingua tedesca e il britannico Tenente Hicox prendono contatto con la diva/spia tedesca Bridget von Hammersmark (Diane Kruger). Il gioco che, nella scena, un malcapitato gruppo di giovani soldati e sottoufficiali tedeschi sta svolgendo consiste nell'indovinare, attraverso un numero limitato di domande, un personaggio celebre (reale/storico oppure di finzione) che è stato assegnato ad ogni giocatore. Il personaggio da indovinare è scritto su una carta incollata alla fronte del giocatore, quindi visibile a tutti tranne che al personaggio stesso. In diverse scene del film l'identità nazionale/etnica/culturale appare (de)costruita, denaturalizzata nello svelamento di rappresentazioni accumulate e persino di stereotipi. Ad esempio, in un dialogo tra Bridget e Aldo, quest'ultimo le suggerisce di raccontare che la ferita alla gamba subita nello scontro a fuoco nella taverna è in realtà frutto di un incidente d'alpinismo, perché, si sa, tutti i tedeschi fanno alpinismo (chiaro riferimento a *Piz Palù*).

Giustapposta alla mutevolezza del travestimento troviamo, in entrambi i film, la sovrapposizione naturalizzata tra segno e corpo: l'incisione sulla pelle, il marchio. Tale è la sorte che subiscono i sopravvissuti dei Bastardi e, alla fine, anche Landa. L'alternanza di prospettiva messa in atto dalla macchina nella scena finale di *Inglourious Basterds* pone dapprima gli spettatori nella posizione dei Bastardi, con uno sguardo dall'alto verso il basso: Aldo incide la fronte di Landa, bloccato a terra. Successivamente, la camera inquadra dal basso verso l'alto i due Bastardi che sogghignano a lavoro finito, cosicché guardiamo attraverso gli occhi di Landa. Se, da spettatori, partecipavamo del taglio, nel giro di un istante ci scopriamo atterrati e letteralmente marchiati dalla visione del film.³³

È utile a questo punto ricordare il discorso di Jay Prosser sulla materialità della superficie corporea come spazio di proiezione di aspettative culturali, ma anche di fantasie, proiezioni fantasmatiche che possono ricreare/inventare il passato e funzionare sia lasciando segni che rimuovendoli. Prosser ha interpretato l'opera della *performance artist* francese Orlan, sottopostasi a interventi di chirurgia plastica che le hanno trasformato il viso nell'immagine combinata di cinque note icone femminili (tra cui la Monna Lisa di Leonardo e la Venere di Botticelli), come una *mise en abyme* della "letteralizzazione del corpo come costume",³⁴ questa "letteralizzazione" è tra l'altro presente, secondo Prosser, in una parte della critica poststrutturalista sul corpo come (pura) costruzione culturale.³⁵ Il discorso di Prosser suggerisce che maschere e costumi hanno una materialità che ha presa sul corpo e lo segna, lo marca; analogamente, Landa è marchiato dalle aspettative degli spettatori, e

gli spettatori sono a loro volta marchiati dal film. In una certa misura, *Inglourious Basterds* "letteralizza" il potere delle rappresentazioni.

L'impressione di segni sul corpo è ripetutamente enfatizzata in *Django Unchained*, coerentemente con un contesto storico in cui la visibilità del corpo razzializzato è una componente imprescindibile. In apertura, la prima inquadratura (su cui s'inseriscono i titoli in caratteri rossi ripresi fedelmente da *Django* di Sergio Corbucci) ci mostra un paesaggio di deserto e rocce al quale si sovrappongono in primo piano, mentre la camera si sposta lentamente verso il basso e verso destra, le schiene di una colonna di schiavi incatenati, tutte segnate da cicatrici di frustate. Nel corso del film, veniamo a sapere che, dopo un tentativo di fuga fallito, sia Django che Broomhilda sono stati marchiati a fuoco con una "r" sulla guancia che sta per "runaway" (fuggiasco/a): il film ci mostra, in un *flashback*, Broomhilda che riceve il marchio. A questo proposito, Gregory L. Kaster nota l'uso nel film di temi e tropi della narrativa abolizionista: "abolizionisti bianchi e neri riconoscerrebbero all'istante come proprie molte immagini del film".³⁶

Come tutta una serie di studi su corpo e potere in ambito postcoloniale hanno dimostrato,³⁷ la ricostruzione di un trauma attraverso la lettura delle cicatrici che esso ha prodotto è un gesto di ricostruzione e riappropriazione della memoria storica e della materialità stessa della Storia. Si pensi a *Beloved* di Toni Morrison, in cui sia il *middle passage* oceanico (la tratta degli schiavi) che la materialità della schiavitù sono "incarnate" dalle cicatrici che la protagonista Sethe porta sulla schiena, un intaglio impressionante procurato dalla frusta che evoca un albero nella mente di chi guarda: "[u]n albero di ciliegio. Guarda, qui c'è il tronco – è rosso, spaccato a metà, pieno di linfa, e qui c'è la divisione dei rami. Hai una quantità di rami. Anche delle foglie, a quanto sembra, e accidenti, guarda se questi non sono dei boccioli. Minuscoli boccioli di ciliegio, bianchi uguali. Sulla tua schiena c'è un albero intero. In fiore".³⁸ Le cicatrici sono dunque un testo attraverso cui e su cui operare un investimento storico. Come scrive Wang Lei a proposito di *Beloved*: "attraverso la schiena cosparsa di cicatrici di Sethe, Morrison tenta non solo di richiamare l'attenzione sulle violenze sociali subite dagli afroamericani nel sistema schiavistico, ma anche di riscattare il corpo nero dalla sua posizione abietta e inanimata. In conclusione, il corpo che ricorda porta i segni dell'orrore del trauma e allo stesso tempo, significativamente, rafforza la guarigione".³⁹ D'altra parte, in una lettura di *The English Patient* e *Anil's Ghost* di Michael Ondaatje, testi attentissimi ai traumi della Storia, Deirdre Nunan afferma che tali romanzi mettono in scena le cicatrici dei personaggi come segni leggibili, che richiedono un'interpretazione; allo stesso tempo "fuori contesto, le ferite sono facilmente fraintese. Non vi è 'facile traduzione' [...] dalla cicatrice alla ferita, nonostante la loro relazione causale, e il potenziale di 'contraffazione o falsificazione' [...], intenzionale o accidentale",⁴⁰ è sempre elevato.

Beryl Langer nota, incrociando nella sua discussione Michel Foucault e Elaine Scarry, che il corpo che soffre ha un rapporto complesso con il linguaggio: nel caso della tortura, da un lato la sofferenza, spesso indescrivibile e incomunicabile, porta all'isolamento e mostra i limiti e la disarticolazione del linguaggio; dall'altro, "mentre il dolore esperito dal corpo torturato si situa oltre il linguaggio, è in ogni

caso *attraverso* il linguaggio che veniamo a sapere che è stato politicamente inflitto del dolore".⁴¹ Ricostruire la significazione delle cicatrici è un atto complesso, ed è facile cadere nella tentazione della lettura immediata, che il film tematizza nella figura di Calvin Candie. Seguace di non meglio specificate dottrine frenologiche, Candie traccia una corrispondenza diretta tra la forma del cranio dei neri e la loro attitudine servile; analogamente, non è interessato al motivo per cui Broomhilda ha la schiena segnata dalle frustate: legge le cicatrici unicamente come una prova, da esibire a Schultz, della resistenza dei neri al dolore.

L'insistenza sui corpi nudi, segnati, smembrati *non* sparisce, nel corso del film, sotto l'enfasi accordata anche qui, come abbiamo visto, all'interpretazione nel senso di vera e propria recitazione. Recitando, però, ci si sporca (come guardando un film si viene marchiati?):

DJANGO (*a Schultz*): Mi hai detto [che] questo è il mio mondo. E nel mio mondo ti devi sporcare. Sto facendo questo. Mi sto sporcando.

I vari e numerosi cambi di costume di Django nel corso del film (da un pomposo e caricaturale vestito blu, variazione su un quadro di Thomas Gainsborough, al giubbotto verde da pistolero) bastano a farci dimenticare il corpo segnato che abbiamo visto all'inizio del film? Nell'ultima parte del film, quella in cui mette in atto la vendetta finale, Django indossa un abito borgogna (presumibilmente) di Calvin Candie. In effetti, sembra che Django stesso diventi un segno culturale, un modello che sfila in diversi costumi in modo che sia gli astanti che lo guardano con tanto d'occhi all'interno del film che gli spettatori in carne e ossa siano invogliati a tentare, a fatica – come fanno "Big Daddy" Bennett (Don Johnson), la schiava Betina (Miriam F. Glover), il mandingo Rodney (Sammi Rotibi), lo stesso Candie – di decifrarlo, e decifrare la propria posizione rispetto a lui. In questo senso, per dirla con Speck, il film fornisce "un meta-commento sulle politiche di rappresentazione razziale",⁴² ed è forse questo uno dei motivi per cui ha generato accese controversie. Secondo Henry Louis Gates Jr., una delle virtù del film è aver riaperto un dibattito sulla schiavitù che non era così intenso dai tempi dello sceneggiato *Roots*.⁴³ Quando/quanto il porsi in opposizione a dei nemici fa letteralmente entrare nei loro panni, diventare come loro, nella logica di rovesciamento puro lamentata da Richardson?⁴⁴ Oppure Django si è riappropriato, attraverso l'apporto essenziale del Dott. Schultz, di una chiave di lettura del suo stesso mondo? Prosser ricorda "la tesi di Toni Morrison secondo la quale la totalità della letteratura americana – e della storia americana – ha costruito la soggettività americana bianca ri-membrando la *blackness* come alterità, una *blackness* che ancora si cerca di reprimere e di assoggettare a un'amnesia nazionale".⁴⁵ Secondo Prosser, l'inconscio razziale presente nella cultura americana funziona puntando tanto sulla visibilità e sulla naturalizzazione dell'evidenza quanto sulla fantasmizzazione di ciò che si desidera o ciò che dovrebbe essere stato:

se la pelle costituisce una testimonianza biografica viva, questa testimonianza è lontana dall'essere accurata. Come dimostrato dalle vicissitudini dell'eredità razzia-

le rispetto al colore, la memoria della pelle è tanto una costruzione di quello che non è accaduto quanto un resoconto di ciò che è accaduto; è invenzione quanto fatto. A dirla tutta, il fatto che continuiamo ad attribuire la leggibilità dell'identità alla pelle, nonostante la consapevolezza della sua inattendibilità, ci suggerisce che la pelle è una superficie fantasmatica, una tela [di proiezione] per ciò che vorremmo fosse vero, o per ciò che non possiamo riconoscere come vero.⁴⁶

La riappropriazione e lo scardinamento, per parafrasare Prosser, dell'"inconscio razziale" include processi di fantasmizzazione: nel nostro caso, include le aspettative, le fantasie, le mitologie filmiche e culturali riguardo a ciò che un personaggio nero "dovrebbe" o "non dovrebbe" essere.⁴⁷

Secondo Cobb, "Il tentativo di Tarantino di creare un eroe che si distacca dagli altri uomini – bianchi oppure neri – del suo tempo non è un'improvvisazione sulla storia, ma un'improvvisazione sulla mitologia che abbiamo scambiato per storia. Se il film fosse consapevole di questa distinzione, 'Django' sarebbe molto meno preoccupante – ma sarebbe anche molto meno risonante".⁴⁸ In realtà, il film appare assolutamente consapevole di tale distinzione, e se rischia di rimanere chiuso nel proprio labirinto, corre questo rischio per una contropartita: dimostrare consapevolezza della stratificazione storica, dovuta al potere della rappresentazione che incide fin nei corpi, delle mitologie che costruisce.

NOTE

* Serena Fusco insegna Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". La sua monografia *Incorporations of Chineseness: Hybridity, Bodies, and Chinese American Literature* è di prossima uscita. Si è occupata finora prevalentemente di Asian American Literature, cinesità in chiave transnazionale, letteratura e fotografia, intermedialità e formazione internazionale.

1 Si veda ad esempio Aaron C. Anderson, *Stuntman Mike, Simulation, and Sadism in Death Proof*, in Richard Greene e K. Silem Mohammand, a cura di, *Quentin Tarantino and Philosophy: How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*, Open Court, Chicago-La Salle 2007, pp.13-20.

2 Osservazione di Terry Gross durante l'intervista a Quentin Tarantino nel corso del suo programma radiofonico *Fresh Air*. *Quentin Tarantino, "Unchained" and Unruly*, <http://www.npr.org/2013/01/02/168200139/quentin-tarantino-unchained-and-unruly>. Visitato il 26 giugno 2015.

3 Kate E. Temoney, *The "D" Is Silent, But Human Rights Are Not: Django Unchained as Human Rights Discourse*, in Oliver C. Speck, a cura di, *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, Bloomsbury, New York-London 2014, pp. 123-40, p. 124.

Il termine "olocausto" utilizzato da Spike Lee rimanda, naturalmente, allo sterminio degli ebrei. L'uso del termine carico di pregnanza etica e storica rimanda, consapevolmente o meno, alla seconda guerra mondiale, periodo storico "rivisitato" in *IngLOURIOUS BASTERDS*, creando così un dialogo tra i due film sulla base di un'analogia nel riferirsi a crimini di guerra e/o contro l'umanità. A proposito dell'"applicazione" tarantiniana di tutta una serie di stilemi dello spaghetti western, resto colpita dalla quasi unanime assimilazione, nel lavoro dei critici, dello spaghetti western italiano a generi di "b-movie" come la *blaxploitation*. Per contro, Stefano Bosco nota che "lo

spaghetti western si impone da subito, già nel suo iniziale archetipo rappresentato dalla trilogia del dollaro di Sergio Leone, come genere 'serio', sebbene sia attraversato da un'ironia e un sarcasmo cinico che lo distingue nettamente nei toni dal western americano; esso se ne differenzia chiaramente anche per un diverso ethos in relazione a temi quali la violenza e il denaro, e per l'assenza di un discorso mitopoietico declinato in senso nazionale". Stefano Bosco, *Un Western al secondo grado: la forma parodica in Django Unchained*, "Iperstoria", 2 (ottobre 2013) http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/15-saggi/82-bosco-du#_ftn7. Visitato il 10 maggio 2015. Un articolo su "Die Welt" riporta un paragone tra l'olocausto e la schiavitù da parte dello stesso Tarantino: <http://www.welt.de/kultur/kino/article112636245/Tarantino-vergleicht-US-Sklavereimit-Holocaust.html>. Visitato il 10 maggio 2015.

4 Nelle parole di Imke Meyer su *Inglourious Basterds*: "Il film di Tarantino sembra confermare l'intuizione secondo la quale la verità storica è sempre già fuori portata, e tutto ciò a cui possiamo accedere sono rappresentazioni della storia, piuttosto che la storia stessa". Imke Meyer, *Exploding Cinema, Exploding Hollywood: Inglourious Basterds and the Limits of Cinema*, in Robert Von Dassanowsky, a cura di, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, Bloomsbury, New York-London 2012, pp. 15-35, p. 25.

5 Oliver C. Speck, *Introduction: A Southern State of Exception*, in Speck, *Quentin Tarantino's Django Unchained*, cit., pp. 1-13, p. 5. Corsivo nel testo.

6 Per un chiarimento sulla differenza tra le due vedi David Malcolm, *The Great War Re-Remembered: Allohistory and Allohistorical Fiction*, in Martin Löschnigg e Marzena Sokolowska-Paryz, a cura di, *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Walter de Gruyter, Berlin 2014, pp. 171-86.

7 Come nota Michael Richardson, già in *The Dirty Dozen – Quella sporca dozzina – del 1967*, uno degli antesignani di *Inglourious Basterds*, non vi erano personaggi assolutamente buoni. Michael D. Richardson, *Vengeful Violence: Inglourious Basterds, Allohistory, and the Inversion of Victims and Perpetrators*, in Von Dassanowsky, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, cit., pp. 93-112.

8 Stefano Rosso, *Note sulla violenza in Django Unchained*, "Iperstoria", 2 (ottobre 2013) <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/15-saggi/98-rosso-du>. Visitato il 9 maggio 2015.

9 Jelani Cobb, *Tarantino Unchained*, "The New Yorker", 22 gennaio 2013, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>. Visitato il 25 giugno 2015.

10 Jacqueline Rose, *States of Fantasy*, Clarendon Press, Oxford 1998.

11 Richardson, *Vengeful*, cit., p. 103.

12 Ivi, p. 108.

13 Daniel Mendelsohn in Eric Kligerman, *Reels of Justice: Inglourious Basterds, The Sorrow and the Pity, and Jewish Revenge Fantasies*, in Von Dassanowsky, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, cit., pp. 135-62, p. 146.

14 Eric Kligerman, *Reels of Justice*, cit., p. 158.

15 Ivi, p. 140. Corsivo mio.

16 Ivi, p. 146.

17 Aaron Barlow, *Quentin Tarantino: Life at the Extremes*, Praeger, Santa Barbara 2010.

18 Si veda ad esempio Georg SeeBlen, *Quentin Tarantino gegen die Nazis: Alles über Inglourious Basterds*, Bertz+Fischer, Berlin 2011; e Scott Foundas, *Kino Über Alles: Is Quentin Tarantino's Inglourious Basterds the War Movie to End All War Movies?*, "FilmComment" (luglio-agosto 2009), pp. 28-33.

19 Oliver C. Speck, *Is Tarantino Serious? The Twofold Image of the Auteur and the State of Exception*, in Von Dassanowsky, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, cit., pp. 193-213, p. 198.

20 Richardson, *Vengeful*, cit., p. 107.

21 Barlow, *Quentin Tarantino*, cit., p. 141.

22 Tra l'altro, quello di Shosanna è un omaggio incompleto che contraddice il "rispetto" che lei stessa ha rivendicato: dall'insegna viene omissso il nome dell'altro regista del film, Arnold Fanck. Si veda Meyer, *Exploding Cinema, Exploding Hollywood*, cit., p. 22.

23 "È la vendetta e la punizione che i neri usano come giustificazione per vedere il film, o quello che Tarantino ha fatto, e non è assolutamente la storia del contributo nero alla nazione. Il nostro contributo alla nazione è che non abbiamo creato un'al Qaeda nera. Guarda a tutto quello che i neri hanno sopportato e attraversato, e guarda che patrioti siamo diventati. È la bellezza

dell'esperienza nera. Guarda l'umanità all'epicentro della storia. Django non parla d'umanità né d'amore. Parla di vendetta e punizione, ed è sbagliato quando i neri giustificano un film su quel parametro. Sono preoccupato per le generazioni di bambini bianchi e neri non ancora nati perché quella è davvero una brutta china. Quando dai a Hollywood licenza di riscrivere la tua storia, la tua cultura è nei guai". Marlow Stern, *Tavis Smiley on Quentin Tarantino's Django Unchained*, "Newsweek", 1 aprile 2013, <http://www.newsweek.com/tavis-smiley-quentin-tarantinos-django-unchained-63111>. Visitato il 9 maggio 2015.

24 William Brown, *Counterfactuals, Quantum Physics, and Cruel Monsters in Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, in Von Dassanowsky, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, cit., pp. 247-70, p. 254.

25 Kligerman riporta le parole al regista di Lawrence Bender, produttore: "Da membro della tribù ebraica, ti ringrazio. Questo è un cazzo di sogno bagnato ebreo". Kligerman, *Reels of Justice*, cit., p. 146.

26 Chris Fujiwara, *A Slight Duplication of Efforts: Redundancy and the Excessive Camera in Inglourious Basterds*, in Von Dassanowsky, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, cit., pp. 37-55.

27 Analogamente, Vincent Vega (John Travolta), ucciso in uno dei capitoli centrali di *Pulp Fiction*, "torna in vita" per il capitolo finale e per l'epilogo; la Sposa/Beatrix Kiddo (Uma Thurman), in *Kill Bill Vol. II*, riesce a uscire da una tomba in cui è stata sepolta viva.

28 Il meccanismo ricorda, per certi versi, quello messo in scena nel racconto di Jorge Luis Borges *Los teólogos*, imperniato sull'identità tra vittima e carnefice, accusato e accusatore: "Questo è occorso e tornerà a occorrere", disse Euforbo. 'Non accendete un rogo, ma un labirinto di fuoco. Se si unissero qui tutti i roghi che io son stato, non basterebbe la terra a contenerli e gli angeli rimarrebbero ciechi. Questo, l'ho detto molte volte'. Poi gridò, perché le fiamme lo raggiunsero". Jorge Luis Borges, *I teologi*, in *L'Aleph*, trad. it. Francesco Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 34-45, p. 38.

29 Vedi Donald E. Pease, *Patriot Acts: The Southernfication of America*, in *The New American Exceptionalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2009, pp. 129-52.

30 Judith Butler, *Corpi che cantano: i limiti discorsivi del "sesso"*, trad. it. Simona Capelli, Feltrinelli, Milano 1996, p. 100.

31 A Fredrick Zoller, pur personaggio-chiave in molti sensi, la critica ha dedicato, nel complesso, decisamente poco spazio rispetto ad altri personaggi.

32 Tornando a *Kill Bill*, la fuga iniziale, che porterà alla rappresaglia compiuta da Bill e dai membri del *Deadly Viper Assassination Squad*, può essere letta come un tentativo di Beatrix di rompere la sua identità preesistente e acquisirne un'altra, cosa che per Bill è impensabile.

33 Vedi Kligerman, *Reels of Justice*, cit., p. 152.

34 Jay Prosser, *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*, Columbia University Press, New York 1998, p. 62.

35 Non è qui possibile, per ragioni di spazio, discutere l'evidente rapporto, presente nella storia quanto nella critica femminista sul corpo, tra il peso delle rappresentazioni e la materialità del corpo sessuato, in particolare del corpo delle donne. Per un'efficace sintesi critica sulle teorizzazioni contemporanee del corpo si veda Fiorenzo Iuliano, *Sovversioni materiche. Corpi e politiche del corpo nella teoria culturale contemporanea*, in Annalucia Accardo e Stefano Rosso, a cura di, *Corpi, "Ácoma"* 32 (inverno-primavera 2006), pp. 7-27. Il numero è interamente dedicato a diverse articolazioni della rappresentazione del corpo nella cultura statunitense contemporanea. In proposito cfr. anche Fiorenzo Iuliano, *Il corpo ritrovato. Storie e figure della corporeità negli Stati Uniti di fine Novecento*, Shake, Milano 2012.

36 Gregory L. Kaster, *Django and Lincoln: The Suffering Slave and the Law of Slavery*, in Speck, *Quentin Tarantino's Django Unchained*, cit., pp. 75-90, p. 76.

37 Come selezione estremamente parziale a rappresentanza di un corpus ad oggi molto ampio, si vedano, tra l'altro: Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute, San Francisco 1987; Thomas C. Foster, Carol Siegel, e Ellen E. Berry, a cura di, *Bodies of Writing, Bodies in Performance*, New York University Press, New York-London 1996; Ogaga Ifowodo, *History, Trauma, and Healing in Postcolonial Narratives: Reconstructing Identities*, Palgrave Macmillan, London 2013; Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*, Routledge, New York-London 1995; Chandra T. Mohanty, Ann Russo, e Lourdes Torres, a

cura di, *Third World Women and the Politics of Feminism*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994.

38 Toni Morrison, *Beloved*, Picador, London 1988, p. 79.

39 Wang Lei, *Restoring the Real: Remembering the Maternal Body and Recovery in Toni Morrison's Sula and Beloved*, in Maria Isabel Romero Ruiz, a cura di, *Women's Identities and Bodies in Colonial and Postcolonial History and Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012, pp. 45-60, p. 53.

40 Deirdre Numan, *Fault Lines: Scars as Text in Michael Ondaatje's The English Patient and Anil's Ghost*, "University of Alberta Health Sciences Journal", 6, 1 (febbraio 2011), pp. 14-16, p. 15. Sulla rappresentazione/letterarizzazione del corpo sofferente, si vedano anche il classico di Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford 1985, e Susannah B. Mintz, *Hurt and Pain: Literature and the Suffering Body*, Bloomsbury, London 2013.

41 Beryl Langer, *Complicit Bystanders: Post-Colonial Bodies and Imperial Crimes*, in Leigh Dale e Simon Ryan, a cura di, *The Body in the Library*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998, pp. 15-33, p. 21; corsivo nel testo.

42 Speck, *Introduction*, cit., p. 9.

43 Henry Louis Gates Jr., *Did Dogs Really Eat Slaves, Like in "Django"? "The Root"*, 14 gennaio 2013, http://www.theroot.com/articles/history/2013/01/how_accurate_is_django_unchained_on_riding_horses_mandingo_fighting_and_dogs_eating_slaves.4.html. Visitato il 22 giugno 2015.

44 Nella sceneggiatura di *IngLOURIOUS BASTERDS*, Shosanna afferma, parlando al suo collaboratore e amante Marcel (Jacky Ido) in una scena non entrata nel montaggio finale, che se si vuole battere un nemico bisogna usare le sue stesse armi e le sue stesse tattiche.

45 Jay Prosser, *Skin Memories*, in Sara Ahmed e Jackie Stacey, a cura di, *Thinking Through the Skin*, Routledge, New York-London 2001, pp. 52-68, p. 56.

46 Ivi, p. 52.

47 Lo "sporcarsi" di Django innesca un meccanismo per molti versi opposto a quello illustrato e auspicato da Mark Ledbetter. Per Ledbetter, la metafora del corpo, e in particolare della cicatrice, è necessaria per far emergere alla luce le storie degli oppressi e di coloro che non hanno voce – in una parola, delle vittime: "la vittimizzazione sta nel corpo privato della salute, il corpo ferito e il corpo che mostra cicatrici. Non possiamo parlare di vittimizzazione senza la metafora corporea; di conseguenza, non credo che possiamo parlare di etica narrativa senza riferirci al corpo" (Mark Ledbetter, *Victims and the Postmodern Narrative, or, Doing Violence to the Body: An Ethic of Reading and Writing*, Macmillan, Houndsmill-London 1996, p. 14.) Tuttavia, la mancanza di riconciliazione e correttezza politica finale in *Django Unchained*, ovvero l'esplosione di violenza a opera dello schiavo nero, mettono in discussione quella che, dalle parole di Ledbetter, traspare come buona volontà colma di lodevoli intenzioni, oscillante tra una valorizzazione aproblematica della voce della vittima e un'opportunità salvifica per chi fa la scelta giusta, nonostante si trovi storicamente dalla parte degli oppressori: "Io sono un uomo bianco del Sud degli Stati Uniti [...] [M]entre sono fiducioso che, se viene loro permesso, le voci ridotte al silenzio parleranno per sé, sono molto ardente nel suggerire che un'etica narrativa presenta allo scrittore e al lettore delle scelte da fare" (Ivi, pp. 14-17).

48 Jelani Cobb, *Tarantino Unchained*, cit.