

Il detective e il medium: l'Altra Hollywood nel neo-noir losangelino, da Schrader a De Palma

Antonio Di Vilio

We're about to make film history, right here... on videotape.
(Paul Thomas Anderson, *Boogie Nights*)

Nel settembre del 1998, lo scrittore statunitense David Foster Wallace pubblica sulla rivista *Premiere* un articolo intitolato "Neither Adult Nor Entertainment"¹ sotto gli pseudonimi di Willem R. deGroot and Matt Rundlet. In questo saggio investigativo sull'industria del porno, scritto in occasione della quindicesima edizione degli AVN Awards – premio creato dalla rivista Adult Video News come risposta pornografica agli Academy Awards – Wallace scrive:

Though the sub-line vagaries of entertainment accounting are legendary, it is universally acknowledged that the US adult-film industry, at \$3.5-4 billion in annual sales, rentals, cable charges, and video-masturbation-booth revenues, is an even larger and more efficient moneymaking machine than legitimate mainstream American cinema (the latter's annual gross commonly estimated at \$2-2.5 billion). The US adult industry is centered in LA's San Fernando Valley, just over the mountains from Hollywood. Some insiders like to refer to the adult industry as Hollywood's Evil Twin, others as the mainstream's Big Red Son.²

Concentrandosi su due aspetti in particolare, la natura commerciale, industriale e capitalista della pornografia negli Stati Uniti negli anni Novanta e la sua modalità di fruizione in quanto prodotto culturale, l'autore ritrae le caratteristiche dell'industria e dei suoi attori principali – produttori, giornalisti, performers e audience – ma soprattutto le logiche alle quali aderisce e che ne garantiscono il funzionamento.

1 Il saggio è stato successivamente ripubblicato nella raccolta di saggi *Consider the Lobster and Other Essays* (2005) con il titolo "Big Red Son".

2 David Foster Wallace, *Consider the Lobster and other Essays*, Little, Brown & Company, New York 2007, pp. 4-5.

Tali aspetti risultano fondamentali per capire come, fin dai suoi albori, il successo dell'industria pornografica sia stato geograficamente e socialmente indipendente eppure in qualche modo connesso a Hollywood, dove la *Valley* sostituisce le *Hills*. Dal punto di vista economico, come sottolinea Wallace, l'industria per adulti è rimasta sostanzialmente *altra* rispetto alla sua "twin" nonostante, come vedremo in seguito, l'incessante interscambio tra mezzi di produzione, tecnologie e tecniche, attori e produzioni specialmente alla fine degli anni Settanta. Tuttavia, la mercificazione e la commercializzazione della pornografia (anche se soft-core) era già cominciata con il successo su larga scala di *Playboy* nella metà degli anni Cinquanta e rappresentò nella cultura popolare una parziale liberazione del porno dalle sue associazioni negative: in particolare, se dapprima "earlier porn inhibited individuals' readiness to identify with losers, *Playboy*, on the contrary, made them feel like the affluent, smart, informed winners they aspired to be".³ Questa liberazione prosegue negli anni Sessanta attraverso quel processo che la studiosa Linda Williams – nel suo lavoro seminale sull'hardcore – definisce *on/scenity*, ovvero "the gesture by which a culture brings on to the public scene the very organs, acts, 'bodies and pleasures' that have heretofore been designated ob-off-scene".⁴

Di conseguenza, nel periodo che va dal 1969 al 1984, identificato come *The Golden Age of Porn*, questa legittimazione popolare dell'estetica pornografica viene portata sul grande schermo, abbandonando però il formato dello *stag movie*⁵ e somigliando sempre di più ai film hollywoodiani per lo sviluppo della trama, l'impiego di attori e attrici professionisti e la durata.⁶ Il film che tutt'oggi viene mag-

3 Carmine Sarracino e Kevin Scott, *The Porning of America: The Rise of Porn Culture, What It Means, and Where We Go from Here*, Beacon Press, Boston 2008, p. 34.

4 Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley 1999, p. 282.

5 Per *stag movies* si intendono quei film prodotti, per lo più amatorialmente, nella prima metà del ventesimo secolo e che si caratterizzavano per la breve durata, l'assenza di suono, per l'assenza di trama, l'uso di loop e per la loro clandestinità. Questo tipo di film, indirizzato quasi esclusivamente verso un pubblico maschile, venne progressivamente abbandonato negli anni Sessanta, in concomitanza con la rivoluzione sessuale e l'invenzione delle nuove tecnologie video e home-video.

6 "With a plot! Like a real movie!", come esclama Jack Horner (Burt Reynolds), il regista di porno in *Boogie Nights* di Paul Thomas Anderson, uno dei film degli anni

giormente considerato come immagine della rivoluzione culturale del porno⁷ è il celebre *Deep Throat*, diretto da Gerard Damiano nel 1972, anche se era stato Andy Warhol con *Blue Movie* (1969) a inaugurare questa stagione tre anni prima. *Deep Throat*, entrato da subito nell'immaginario collettivo e nella cultura popolare americana degli anni Settanta,⁸ fu caposaldo di quel filone definito da Ralph Blumenthal del *New York Times* come *porno chic*, cioè un porno semi-autoriale, liberato in parte dalla stigmatizzazione del genere, indirizzato a un pubblico non proprio frequentatore di cinema a luci rosse, e che diminuiva quindi le distanze tra il pornografico e il cinematografico, tra Hollywood e l'Altra Hollywood. Il film di Damiano fu però altrettanto esemplificativo di quel lato oscuro del cinema della Valley, fatto di personaggi ambigui, spesso criminali, e di produzioni altrettanto controverse. Innanzitutto, il film viene prodotto dai figli di Anthony Peraino, esponente della famiglia mafiosa italo-americana dei Colombo e dal criminale napoletano John Franzese, vicino alla stessa famiglia: non è un caso che in molte delle produzioni di film per adulti dell'epoca fossero coinvolti esponenti di famiglie mafiose, non solo per la difficoltà di reperire finanziamenti in circuiti "puliti" ma anche perché molti degli attori e delle attrici venivano dalla prostituzione. È questo il caso di Susan Boreman, protagonista del film di Damiano, che denunciò anni dopo gli abusi sessuali e la prostituzione forzata alla quale le attrici venivano sottoposte per le produzioni di film per adulti.⁹

La pornografia dell'epoca non era però tutta *chic*; al contrario, il rinascimento pornografico degli anni Settanta espande i modi di rappresentare l'osceno anche attraverso il genere del *sexploitation*. Un esempio sono i *Naziplotation*: film come *Love Camp 7* (1969), *SS Hell Camp* (1977) e il celebre *Ilsa: She Wolf of the SS* (1975), girato su ciò che restava del set della serie tv di ambientazione nazista *Hogan's*

Novanta maggiormente interessati alla rappresentazione dell'industria pornografica e definiti da Linda Ruth Williams come "erotic melodramas". Si veda Linda Ruth Williams. *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, p. 48.

7 Termine che viene utilizzato solo a partire dagli anni Sessanta e che implica una maggiore varietà di contenuti associabili alla pornografia.

8 Basti pensare che il termine fu usato come pseudonimo dell'informatore FBI, Mark Felt, durante lo scandalo del Watergate.

9 Si veda Sarracino e Scott, *The Porning of America*, cit., p. 190.

Heroes (1965-1971) – che Paul Schrader riprende nel suo *Autofocus* (2002) – erano film low-budget che includevano torture, esperimenti medici, castrazioni, omicidi e in cui il sesso filmato è ridotto a simulazione estrema. Scene analoghe si vedevano, negli anni Settanta e Ottanta, soprattutto attraverso canali non ufficiali o sotto forma di *snuff movies*, cioè film amatoriali – spesso falsi, più raramente reali – che riprendevano torture solitamente culminanti con la morte di una vittima, rappresentate in realtà attraverso artifici iperrealistici.¹⁰ Non è un caso che fu Ed Sanders a usare per primo la parola con questa connotazione nel suo libro *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion* (1971), in cui sostiene che i seguaci della famiglia Manson fossero creatori di *snuff movies* in cui venivano registrati i loro violenti omicidi losangelini.¹¹

Prostituite, gigolò, criminali, attori e attrici rigettati da Hollywood, capitalisti sfrenati, studenti della UCLA che si prestano alla regia e alla fotografia: è questo il contesto variegato in cui si sviluppa l'industria pornografica a Los Angeles negli anni Settanta ma soprattutto, per quanto riguarda l'analisi che propongo, è da qui che il neo-noir attinge il suo tessuto narrativo, interessato quindi al lato oscuro e sotterraneo dell'Altra Hollywood ma anche alla sua estetica, alla sua fruizione e al suo essere prodotto culturale. Infatti, come vedremo in seguito, mentre nel caso di *Hardcore* (1979) di Paul Schrader l'investigazione diventa, in gran parte, una vera e propria discesa negli inferi del porno californiano, nel caso di *Body Double* (1984) di Brian De Palma questa diventa una riflessione sull'estetica del cinema pornografico, sui meccanismi di finzione e al tempo stesso sul linguaggio del genere. Dopo una breve introduzione sui contesti in cui si sviluppa la pornografia alla fine degli anni Sessanta, cercherò quindi di analizzare questi due film attraverso l'intreccio che si crea tra la nuova Hollywood e l'hardcore – nella loro natura artistica e industriale, mettendo in evidenza le modalità con cui il neo-noir ingloba nella

10 Questi film si basano soprattutto sulla speculazione e sull'artificiosità, ponendo la rappresentazione sempre al confine tra falso e autentico, tra l'immaginato e il reale. Si veda Jackson Neil et al., *Snuff: Real Death and Screen Media*, Bloomsbury Academic, New York 2016.

11 La relazione tra cultura hippie, rivoluzione sessuale, violenza e pornografia è di fondamentale importanza e prolificamente investigata in special modo dalla critica femminista degli anni Sessanta e Settanta, in gran parte divisa tra anti-pornografia e pro-pornografia.

sua narrazione la materia pornografica, con particolare attenzione ai supporti audiovisivi che hanno contribuito a cambiare l'estetica e la ricezione del pornografico.

Quest'articolo è un tentativo di dimostrare come il noir, in questa fase, venga investito di un duplice ruolo: da una parte accoglie la sfida di rappresentare la violenza e le contraddizioni del mondo pornografico dal punto di vista etico e politico, dall'altra deve mostrare l'artificialità del prodotto cinematografico, riflettendo sull'esperienza stessa della visione e sul potere dell'immagine. In questi due compiti, il neo-noir si discosta dal genere *erotic thriller* – pur senza escluderlo, come nel caso di *Body Double* – particolarmente in voga a partire dalla fine degli anni Ottanta e negli anni Novanta. Questa distinzione mi pare sostanziale per due motivi: il primo, riguardante il genere, è che l'*erotic thriller* nasce dal neo-noir, da cui eredita il binomio sessualità-violenza; il secondo è che l'*erotic thriller* è maggiormente interessato alla materia erotica in una cornice noir rispetto alla cornice noir stessa.¹² Ciò che mi interessa maggiormente, in questo caso, è il dialogo di tipo postmoderno che il neo-noir instaura col noir e che, al contrario dell'*erotic thriller*, mi pare trovi le sue radici nell'esperienza degli anni Sessanta e della New Hollywood. Si rende quindi necessaria una breve premessa sul contesto industriale e politico della Hollywood di fine anni Sessanta all'interno del quale il neo-noir losangelino coltiva gli interessi stilistici, politici e narrativi del genere.

La New Hollywood e l'hardcore

Il rinascimento della pornografia nella San Fernando Valley avviene alla fine di un momento cruciale nella storia di Hollywood, ovvero durante il crollo del tradizionale *studio system* hollywoodiano a metà degli anni Sessanta: molte majors sono in gravi difficoltà, costrette a cedere i loro circuiti di sale cinematografiche, a fare meno investimenti e a cedere il passo alle produzioni indipendenti che maggior-

12 Come afferma Linda Ruth Williams nel suo brillante lavoro sull'*erotic thriller*, "the erotic thriller is however only selectively neo-noir and only partly a crime film [...] In both forms, sex and crime are liberally mixed, but each prefers to foreground one or the other". Si veda Linda Ruth Williams, *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*, cit., p. 34.

mente venivano incontro al nuovo pubblico. Sono gli anni della new Hollywood, “in cui si delinea quella che verrà definita la momentanea presa di potere degli autori a Hollywood, ma è anche la stagione in cui i registi delle generazioni precedenti trovano la possibilità di esprimersi in un clima di maggiore libertà creativa”.¹³ Non è solo il *porno chic* a rappresentare la possibilità di fare film *low budget* ma anche nel cinema indipendente si afferma questo tipo di produzione. Se *Easy Rider* (1969) è il primo film ad essere citato quando si parla di connubio tra libertà creativa e bassi costi di produzione, altrettanto esemplificativo, soprattutto per ciò che concerne la vicinanza tra le produzioni indipendenti e il mondo della pornografia, è *A Woman under the Influence* (1974) di John Cassavetes: in quell’operazione semi-autobiografica dal titolo *Cassavetes on Cassavetes* (2001), si racconta che nella notte di Halloween, il giorno prima delle riprese, “Seymour Cassel o qualcun altro andarono in uno studio porno della San Fernando Valley e riuscirono a farsi dare due ore di avanzi di pellicola provenienti da bobine già utilizzate”.¹⁴

Il dialogo tra la (new) Hollywood e l’Altra Hollywood non riguarda però solo mezzi di produzione e influenze di tipo estetico: è fondamentale comprendere – anche per quanto riguarda il rapporto tra post-noir e pornografia – che la nascita della nuova Hollywood è stata fin da subito strettamente legata alla circolazione dell’hardcore nelle sale cinematografiche e soprattutto alla sua censura tramite un nuovo sistema di classificazione dei film utilizzato proprio a partire dalla fine degli anni Sessanta.¹⁵ Come sottolinea Jon Lewis nel suo libro *Hollywood vs. Hardcore*, “1968 MPAA film rating system, as a production code as well as an intra- and interindustry agreement [...] has made the new Hollywood not only possible but inevitable”.¹⁶ Con l’entrata in vigore di tale *rating system* non solo diventò

13 Renato Venturelli, *Cinema noir americano 1960-2020. Pulp, crime, neo-noir*, Einaudi, Torino 2020, p. 80.

14 Ray Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, Faber and Faber, London 2001. (*John Cassavetes. Un’autobiografia postuma*, trad. it. di S. Castoldi, Minimum Fax, Roma 2014, p. 324).

15 G (per ogni tipo di pubblico), M (pubblico maturo, avvertenza per i genitori), R (persone sotto i 16 anni non ammesse, a meno che non accompagnate da genitori) e X (persone sotto i 16 anni non ammesse e possibili ulteriori restrizioni a seconda delle diverse aree e dei diversi cinema).

16 Jon Lewis, *Hollywood vs. Hardcore How the Struggle over Censorship Saved the*

impossibile una distinzione oggettiva tra le varie tipologie di film ma sostanzialmente furono le majors a trarne maggior beneficio, ricevendo un trattamento preferenziale dall'MPAA Board. Accadde che anche un film come *Midnight Cowboy* (1969) di John Schlesinger, altro film-icona della new Hollywood – il cui carattere autoriale era molto più simile al *Gangster Story* (1967) di Arthur Penn che al *porno chic* di fine anni Sessanta – fosse etichettato come film X, ovvero soft/hard-core. Nel 1973 la corte suprema eliminò del tutto l'hardcore dai circuiti cinematografici americani, sancendo non solo la fine della *porn renaissance* ma anche la difficoltà da parte degli autori, molti dei quali diedero vita alla breve esperienza della New Hollywood, nell'esprimersi in piena libertà.¹⁷ Il neo-noir dovrà, come spiegherò in seguito, necessariamente confrontarsi con tali limitazioni nel suo approccio alla materia pornografica, indipendentemente dall'utilizzo etico e dai fini narrativi.

Il neo-noir e le infinite possibilità del genere

Se già alla metà degli anni Sessanta emerge una nuova consapevolezza del film noir, esemplificata dalla foto di Robert Aldrich con in mano una copia del *Panorama du film noir américain* di Borde e Chaumeton,¹⁸ tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta una serie di film recupera temi, atmosfere e poetiche del noir in questo contesto di trasformazione hollywoodiana e influenzati dalla controcultura e soprattutto dalla guerra in Vietnam. In particolare, secondo Ja-

Modern Film Industry, NYU Press, New York 2002, p. 8.

17 *Miller v. California* fu il caso cruciale che portò a tale decisione della corte suprema. Anche in due casi giudiziari precedenti al 1973 (*Redrup vs. New York* e *Stanley vs. Georgia*) l'allora presidente Richard Nixon fu da subito molto chiaro riguardo alla pornografia: "Pornography is to freedom of expression what anarchy is to liberty". Si veda Lewis, *Hollywood vs. Hardcore*, cit., p. 257.

18 Nell'introduzione al libro *Film Noir Reader* (1996) di Alain Silver e James Ursini, troviamo una foto del regista Robert Aldrich sul set di *Attack!* (1956) con in mano una copia di *Panorama du film noir américain, 1941-1953* scritto da Raymond Borde e Etienne Chaumeton nel 1955, tutt'oggi uno dei saggi più importanti sul film noir statunitense. In questo lavoro, i critici francesi elogiano *Kiss Me Deadly* (1955) di Aldrich, considerandolo "a fascinating and somber conclusion" dell'avventura noir. Si veda Raymond Borde e Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain, 1941-1953*, City Lights Books, San Francisco 1955, p. 155.

mes Naremore,¹⁹ il film noir diventa un vero genere hollywoodiano solo con gli anni del Vietnam. Non è un caso che sia *Gangster Story* (in italiano *Bonnie & Clyde*), diretto da Arthur Penn nel 1967, uno dei film cruciali della nuova Hollywood, un prodotto che si impone, nonostante le diffidenze della Warner, unendo il classico film noir con un linguaggio violento e innovativo, “una esaltazione amorale del crimine e una celebrazione della cultura hippy”,²⁰ con Bonnie e Clyde bandiere di una ribellione anti-borghese contro la prepotenza capitalista e di una trasgressione che dona nuovi slanci e libertà al genere.

Come fanno, d'altronde, a coesistere, nello stesso decennio, film come *The Godfather* (1972) di Francis Ford Coppola, *The Long Goodbye* (1973) di Robert Altman, con un Marlowe aggiornato agli anni Settanta, *The Conversation* (1974) di Coppola, *Night Moves* (1975) di Arthur Penn o addirittura *Soylent Green* (1973) di Richard Fleischer sotto il tetto dello stesso genere? Tuttavia, è proprio la molteplicità e l'eterogeneità di declinazioni, ciò che Renato Venturelli chiama “l'incandescenza del genere”,²¹ a imporsi come carattere di un noir che ben presto sfocerà in quel neo-noir che caratterizza il postmoderno cinematografico. La riflessione sul genere e la commistione consapevole di generi porta il noir su un altro piano: è negli anni Ottanta che neo-noir e postmoderno arrivano talvolta a coincidere, tanto nella riflessione formale sul genere stesso quanto in quella che riguarda il medium cinematografico, un cinema che riflette sui propri mezzi e sull'artificiosità dell'immagine. Interprete di questa stagione è sicuramente David Lynch, con un cinema della materialità, con la sua macchina da presa che entra letteralmente nei corpi che mostra. L'intera opera di Brian De Palma è altrettanto interessata ai meccanismi narrativi, alla riflessione sul linguaggio e alla posizione di regista e spettatore: *Dressed to Kill* (1980), *Blow Out* (1981) e *Body Double* (1984), oggetto della mia analisi, lavorano – proprio come Lynch – sull'immagine come prodotto del subconscio, innovando il genere e definendo il neo-noir. Il continuum vero tra il noir di questa stagione e il suo interesse verso il mondo pornografico è da ricercarsi nella molteplice declinazione della violenza che, assorbendo i grandi

19 James Naremore, *More Than Night. Film Noir in its Context*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 2008, p. 37.

20 Venturelli, *Cinema noir americano*, cit., p. 62.

21 *Ibidem*.

eventi del tempo – dall’omicidio di Kennedy a quelli ad opera della famiglia Manson, passando per il Vietnam fino all’isteria yuppie – caratterizza il cinema di genere negli Stati Uniti.

Se Schrader e De Palma, di cui mi occupo in quest’articolo, sono stati spesso definiti autori antesignani del cinema e della letteratura Pulp degli anni Novanta, è infatti soprattutto per quella ricerca formale sulla violenza, sulla sua rappresentazione e sul binomio crimine-sessualità: prostitute, gigolò e criminali sono i grandi protagonisti del loro cinema tra gli anni Ottanta e Novanta, la cui funzione narrativa è spesso subordinata all’esaltazione dello stile e a una riflessione, più in generale, sul cinema come prodotto. Questo nuovo linguaggio esigeva però anche un nuovo pubblico: da un lato la cinematografia pornografica, *chic* e non, degli anni Sessanta e Settanta, preparò il terreno per una maggiore accettazione di contenuti espliciti in termini di sessualità e di violenza;²² dall’altro, il clima conservatore della seconda metà degli anni Settanta e degli anni Ottanta rese difficile la rappresentazione di tali contenuti soprattutto per quanto riguarda la materia pornografica.

In definitiva, vale la pena notare come la critica abbia sempre rimarcato una distinzione delle strategie del noir fra la fine degli anni Sessanta da una parte e gli anni Settanta e inizi anni Ottanta dall’altra: se i primi sono considerati, in modo semplicistico, gli anni in cui il noir, libero e creativo, è maggiormente impegnato in una critica alla società americana, gli anni Settanta e il decennio reaganiano sono visti – in particolare da Fredric Jameson in relazione a film neo-noir quali *Chinatown* o *Body Heat* (1981) – come un momento in cui il cinema postmoderno si fa nostalgico, rifugiandosi nell’estetizzazione di altre epoche e impegnandosi a ricalcare formalmente gli stili del passato.²³ A mio avviso tale distinzione non riesce a restituire un quadro complessivo delle strategie del neo-noir degli anni Ottan-

22 Se si guarda alla storia dell’*hardboiled* si può affermare che tale binomio – sessualità e violenza – rappresentava già un elemento fondamentale del genere. Sebbene, per questioni di spazio, non possa concentrarmi sulle sue origini, vale la pena notare che sia nelle copertine dei romanzi che negli aspetti narrativi, tali elementi sono rintracciabili a partire dai romanzi di Race Williams fino a quelli di Mickey Spillane (che più volte fu accusato di essere un pornografo). Si veda Sean McCann, *Gumshoe America: Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, Duke University Press, Durham 2000.

23 Si veda Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, pp. 19-20.

ta, e *Hardcore* (1979) di Paul Schrader e *Body Double* (1984) di Brian De Palma ne sono testimonianza. Queste due opere ci aiutano infatti a comprendere che se il neo-noir è interessato ai cambiamenti culturali e di fruizione del prodotto pornografico, ponendosi anche come continuum in termini di coerenza nella rappresentazione storica della pornografia – ovvero della sua estetica e delle sue modalità – è perché il neo-noir, in quanto prodotto principalmente postmoderno, non può prescindere dalla rappresentazione del medium. Nella ripresa di stili passati, il neo-noir opera rispetto al passato un atto di “critical revisiting”,²⁴ per usare la terminologia di Linda Hutcheon, nel rifiuto dell’accezione nostalgica jamesoniana del postmoderno. La riflessione estetica del noir non si traduce quindi in uno svuotamento del potenziale critico del genere, ma in un rinnovamento delle sue forme tradizionali attraverso modalità mimetiche rispetto all’epoca postmoderna. Per questo motivo, l’occhio di un detective, consapevole o inconsapevole, deve in questi film necessariamente guardare non tanto attraverso il binocolo hitchcockiano, con il quale la figura del detective è storicamente rappresentata, bensì attraverso il filtro artificiale del film, in quanto è solo attraverso un confronto con tale prodotto culturale che può portare a termine la sua investigazione. La pellicola pornografica è, in questi film, l’indizio e la prova finale ma soprattutto il movente dell’intera narrazione.

Il supporto del cinema: 8mm e la rivoluzione dell’homevideo

Se è vero che il tradizionale circuito di sale cinematografiche detenuto dalle majors entrò in crisi alla fine degli anni Sessanta, bisogna riconoscere che la vera e principale concorrenza fu rappresentata proprio dal *porno chic*, dall’*hardcore* e, più in generale, dalle produzioni indipendenti. La ripresa di potere da parte delle grandi produzioni coincide non solo con la sconfitta e la censura definitiva dell’*hardcore* nelle sale cinematografiche a metà degli anni Settanta ma anche con la progressiva comparsa della videocassetta e l’affermazione delle pay-tv e delle tv via cavo. Non è un caso che *Network* (1976) di Sidney Lumet, che ritrae brutalmente il potere mediatico della televisione, sia considerato uno degli ultimi film della new Hollywood. L’esplosione del mercato *homevideo* inciderà sulla riorganizzazione

24 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London 1988, p. 195.

economica e industriale di Hollywood e soprattutto sull'estetica del prodotto cinematografico e della sua fruizione.²⁵ In particolare, tale rivoluzione incarnata dal VCR e dalle VHS interessa da vicino il mondo della pornografia amatoriale e autoriale: fino a quel momento l'8mm e successivamente il Super8 venivano utilizzati per l'*homerecording* e per i film amatoriali che potevano essere riprodotti soltanto con dispositivi di proiezione complessi, molto costosi e difficili da usare.²⁶ La visione domestica del film 8mm rimase piuttosto limitata e questi film venivano proiettati in piccoli circoli da amatori e piccoli produttori disposti a investire sulle proiezioni e lo sviluppo delle pellicole: era questo il contesto in cui gli *snuff movies* riuscivano maggiormente a essere proiettati, restando in qualche modo segreti e controllati dal punto di vista della circolazione. Per questo motivo la diffusione delle prime VHS, molto più economiche e di facile fruizione nel contesto domestico, rivoluzionò il mercato cinematografico ("this is the future, videotape tells the truth").²⁷

Per quanto riguarda il rapporto tra neo-noir e cultura pornografica, ciò risulta rilevante per due motivi principali che cercherò di sintetizzare: il primo è che l'*homevideo* innescò pian piano una serie di trasformazioni dal punto di vista linguistico, facilitando visioni più diffuse ma anche più frammentarie, moltiplicando "le possibilità di conoscenza dell'intera storia del cinema e permette[ndo] ad ogni spettatore di godere d'una sorta di moviola casalinga"²⁸ e, infine, favorendo quel citazionismo che sarà considerato il marchio di fabbrica della cinematografia e del b-movie degli anni Ottanta. Il secondo è che, dal punto di vista estetico, il prodotto pornografico in videocassetta si avvicina maggiormente alla funzione che le riviste come *Playboy* avevano svolto fino a quel momento, ovvero la possi-

25 Le videocassette pornografiche divennero così popolari che i nuovi produttori di film hardcore capirono che potevano tagliare i costi girando direttamente in video e saltando completamente la distribuzione nelle sale. Si veda Linda Williams, cit., p. 293 e Federico Zecca, "Porn in Transition. Per una storia della pornografia americana", in Enrico Biasin, Giovanna Maina e Federico Zecca, a cura di, *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 29.

26 Per una dettagliata analisi della fruizione del video negli Stati Uniti, si veda Douglas Gomery, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. University of Wisconsin Press, Madison 1992, p. 278.

27 *Boogie Nights*, Paul Thomas Anderson, New Line Cinema 1998.

28 Venturelli, *Cinema noir americano*, cit., p. 185

bilità di una privatizzazione della visione, a costi bassissimi e con un catalogo potenzialmente ampio. La VHS soppianta quindi il film come supporto di distribuzione della pornografia, che sopravvive alla censura pubblica delle sale cinematografiche e ritorna in voga negli anni Ottanta, con titoli che diventano una sorta di cult. Ricollegandomi al riferimento introduttivo di questo saggio, è significativo che Wallace scriva:

It is no accident that *Adult Video News* – a slick, expensive periodical whose articles are really more like infomercials – and its yearly Awards both came into being in 1982. The early '80s, after all, saw the genesis of VCRs and home-video rentals, which have done for the adult industry pretty much what TV did for pro football.²⁹

Non è un caso, aggiungo, che il neo-noir intensifichi il suo interesse nei confronti della nuova cultura pornografica – sia in termini estetici che di tessuto narrativo – proprio tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, fomentato da un interesse generale verso la società delle immagini e verso i cambiamenti dei mezzi tecnologici. Di seguito, cercherò di far luce sul modo in cui questi aspetti emergono nei due testi filmici presi in analisi.

“Turn it off!”: la frontiera del porno in *Hardcore* (1979) di Paul Schrader

Ho discusso di come negli anni Sessanta e Settanta ci sia una nuova consapevolezza del genere noir come genere americano e soprattutto losangelino: Paul Schrader è sicuramente tra gli autori che più hanno tentato di rivendicare l'importanza e il valore artistico del film noir, dando maggiore importanza allo stile e al mezzo estetico. Egli si impone come testimone della rilettura autoriale del genere già con la sceneggiatura di *The Yacuzza* (1974), diretto da Sydney Pollack nel 1974, e in particolare con quella di *Taxi Driver* di Martin Scorsese (1976), uno dei neo-noir che ebbe da subito molta fortuna. Certamente, in *Taxi Driver*, la narrazione del veterano Travis Bickle, ingenuo e alienato, contiene già dei riferimenti alla cultura pornografica contemporanea: Travis è un frequentatore di cinema a luci rosse ed è lì

29 Wallace, *Consider the Lobster*, cit., p. 5.

che porta la donna che idealizza, Betsy, a un cinema di New York per la visione di *Sometimes Sweet Susan* (1975), un film *hardcore*. Betsy non è per niente convinta della scelta del film – “this is a dirty movie” – mentre Travis cerca di convincerla del fatto che quel film viene visto da “all kinds of couples”.³⁰ Betsy abbandonerà la sala nel bel mezzo della visione, lasciando Travis solo davanti al cinema. Se da un lato c’è la repulsione nei confronti di contenuti che stridono rispetto alla poca intimità dei due, al loro secondo appuntamento, dall’altro troviamo l’incessante tentativo del veterano di essere un uomo al passo coi tempi. Dopo aver mentito riguardo il possesso di un giradischi, l’ingenuità di Travis e il suo rapporto problematico col sesso lo spingono a scegliere un film *hardcore*, in un momento in cui il porno era più *chic* che scandaloso. Questo film funge quindi da polarizzatore: da una parte contribuisce all’alienazione di Travis, ma al contempo ricalca la figura di Betsy come borghese e conformista perfettamente integrata nella società. Soprattutto, Travis si conferma vittima di un mondo dominato dalle immagini. Dalla propaganda politica di Palantine alla televisione che Travis guarda solitario nel suo appartamento, dai dischi che compra e non ascolta fino al cinema porno che infine esaspera la sua solitudine, i riferimenti al medium e la natura delle immagini con cui il protagonista si confronta non aumentano affatto il suo contatto con la realtà: al contrario la sua *agency* ne esce rimpicciolita. In seconda analisi, Travis non è solo vittima dell’immagine, ma soprattutto di una perenne e inevitabile violenza: non mi riferisco tanto al suo essere veterano del Vietnam – aspetto che nel film è riportato sotto forma di altre allegorie – ma al suo continuo confrontarsi con l’*underworld* della New York degli anni Settanta. D’altra parte, la vera “quest” di Travis consiste nel salvare Iris (Jodie Foster), una minorenne in fuga dal suo protettore, dal suo destino di ragazzina abusata e vittima di prostituzione, e che alimenta le problematicità nella sfera sessuale del protagonista.

Se insisto su questi due aspetti – riflessione sul medium e sulla violenza – è perché, come anticipato, sono questi i *leitmotiv* del neo-noir degli anni Settanta che ci introducono al film scritto e diretto da Schrader nel 1979. *Hardcore* è infatti, come gran parte del cinema di Paul Schrader, innanzitutto un *redemption movie* che per certi versi riprende la “quest” di Bickle in *Taxi Driver*: Jake Van Dorn, un imprenditore

30 *Taxi Driver*, Martin Scorsese, Columbia Pictures 1976.

calvinista di Grand Rapids, nel Midwest, appartenente alla Dutch Reformation Church, si trova a far fronte alla scomparsa di sua figlia Kristen, una adolescente orfana di madre, partita inizialmente per un convegno religioso in California. Jake ingaggia un investigatore privato di Los Angeles, Andy Mast, e presto scopre che Kristen è la protagonista di uno *snuff movie* pornografico in 8mm: Van Dorn decide di recarsi personalmente a Los Angeles mettendosi alla ricerca della figlia, per salvarla e riportarla a casa. In seguito alla provata inefficienza dell'investigazione di Andy Mast, tipico *private-eye* dai caratteri pulp, Jake si ritrova investito del ruolo del detective alla ricerca di una ragazza perduta a Los Angeles, uno dei topoi fondanti del genere crime losangelino, di cui Schrader mostra consapevolezza. Facendo eco all'*hardboiled* chandleriano fino al post-noir di Newton Thornburg³¹ o, come vedremo, al *Chinatown* di Polanski e Towne, il regista inserisce un codice riconoscibile dal pubblico del noir operando una parodia, ciò che Linda Hutcheon definisce come "intertextual relation to the traditions and conventions of the genres involved".³² In altre parole, il genere noir, che si pone in questi testi filmici come referente passato, viene "incorporated and modified, given new and different life and meaning".³³ In *Hardcore*, inoltre, troviamo un'inversione di una situazione tipica di un altro genere losangelino, ovvero l'*Hollywood novel/movie*: Kristen è persuasa a unirsi al mondo del cinema, in questo caso del cinema *hardcore*, e al contempo il suo avvicinamento al mondo pornografico si rivela una scelta di ribellione, di anticonformismo e allontanamento dalle origini.

Nelle scene iniziali, mentre i bambini guardano uno show di Natale alla televisione, la loro visione viene interrotta dallo zio che esclama "You know who makes it? Kids who couldn't get along here. They go to California to make television. I didn't like when they were here and I don't like them out there. Television. If you don't buy one, the kids go someplace else and watch".³⁴ La possibilità di accesso al medium televisivo, che in questo caso permette ai bambini di entrare in un contesto altro rispetto a quello religioso della loro famiglia,

31 Proprio nel suo romanzo *To Die in California* (1973), un padre del Midwest parte per la California alla ricerca di un figlio scomparso.

32 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 11.

33 *Ibidem*.

34 *Hardcore*, Paul Schrader, Columbia Pictures 1979.

non rimanda solo a un gap generazionale. La California, in questo caso, rappresenta una frontiera in cui poter proiettare tutto ciò che è abietto per la comunità calvinista di Grand Rapids. Se è vero che il detective, in questa relazione tra neo-noir ed estetica pornografica, deve confrontarsi con l'immagine e la sua artificiosità, allora possiamo affermare che l'investigatore privato Andy Mast si rivela, in questo senso, tutt'altro che inefficiente. Innanzitutto egli ha il compito di mostrare a Jake ciò che Schrader chiama "the other side of the American white picket-fence morality",³⁵ introducendolo al mondo del porno, che come afferma lui stesso "it's legal now, all over, even here in Grand Rapids". Nonostante Mast fallisca nel tentativo di ritrovare fisicamente Kristen, il suo ritrovamento della ragazza all'interno dello *snuff movie* girato in 8mm è l'indizio cruciale intorno al quale è costruita l'intera narrazione. Jake Van Dorn si muove alla ricerca della Kristen reale, pur avendo – e subendo – la sua proiezione, il suo doppio, da attrice all'interno della pellicola pornografica. Si può affermare che il filtro artificiale del film, accentuato dalla scarsa qualità dell'8mm, si presenti in modo allegorico dando la percezione di un ulteriore allontanamento del padre dalla figlia, che è ora soltanto un feticcio cinematografico di Kristen Van Dorn. La drammaticità di questa scena, in cui Jake è costretto a vedere sua figlia protagonista di uno *snuff movie* ("turn it off!", grida Jake a Mast), è amplificata dal fatto che Jake, per la complessità tecnologica dell'8mm, è a sua volta visto da Mast, che lo accompagna in un piccolo cinema a luci rosse noleggiato per l'occasione. Vedere non può essere in questo caso un atto privato; al tempo stesso, Jake diventa una vittima dell'immagine che lo rende un comune fruitore, lasciandolo entrare nella trappola, nel vicolo cieco dello *snuff movie*: "nobody makes it, nobody shows it, nobody sees it. It's like it doesn't even exist".³⁶ Ciò che *Peeping Tom* di Michael Powell del 1960 aveva già mostrato riguardo l'estetica del prodotto visivo, con la forma estrema di voyeurismo del suo protagonista, si ripete qui sotto forma di tragedia: a emergere è l'impossibilità di controllare la natura delle immagini nella cultura pornografica underground losangelina.

35 Paul Schrader, "Paul Schrader: Hardcore", a cura di Roger Ebert, 12 marzo 1978. <https://www.rogerebert.com/interviews/paul-schrader-hard-core>, ultimo accesso il 14/12/2022.

36 *Hardcore*, cit.

Questa prevalenza dell'immagine rispetto alla *agency* di Jake, espressione di ciò che Jameson chiama *media capitalism* o *media society*, è reiterata nel corso della narrazione. Nelle sequenze in cui il protagonista cammina per le strade a luci rosse di Los Angeles e si imbatte dapprima in un sexy shop colmo di riviste – sotto le note didascaliche di "Helpless" di Neil Young – e successivamente nelle pubblicità dei locali della prostituzione, si conferma la potenza e l'ubiquità dell'immaginario pornografico losangelino a cui Jake deve necessariamente soccombere per portare avanti la sua investigazione. Nondimeno, il suo travestimento da produttore pornografico – in cui sono emulati i meccanismi della *spy story* – si rende un atto necessario con cui Van Dorn rinuncia alla propria moralità calvinista per sedersi di fronte al pornografo Bill Ramada. Anche il suo viaggio con Niki, una prostituta e attrice porno, con cui Jake girerà la California, da San Diego a San Francisco, conferma che il sesso è precisamente ciò che rende Jake alieno a quel mondo. Egli le confesserà che sua moglie non è realmente morta ma è scappata da lui, proprio come Kristen che, nella sua identità pornografica, adotterà il nome della madre. Nel confronto con Niki, Jake dimostra la sua alienazione rispetto alla società delle immagini incarnata dalla Los Angeles postmoderna e pornografica: "It's this culture. Everything's based on sex. Sold on sex. Magazine, music, TV". Ciò che Jake rivendica qui è in realtà la sua non appartenenza a un mondo in cui l'immagine è erotizzata ed è essa stessa pornografia. Schrader affronta quindi la questione non solo attraverso il metaracconto filmico – nella raffigurazione della pornografia, del set e delle sue dinamiche – ma anche nel mostrare l'abbondanza di prodotti culturali (tv, riviste, pellicole). Il regista utilizza l'estetica pornografica per caratterizzare il suo protagonista, per esempio, nella gestione intelligentemente autoriflessiva dello spazio scenico. In una delle sequenze finali in cui Jake aggredisce Tom in un sex club segreto, le stanze a tema dedicate ai vari feticismi pornografici, in un gioco tipicamente postmoderno, si rivelano essere proprio come dei set cinematografici: le pareti di cartone sono rotte dagli attori che passano da una stanza all'altra mostrando quindi la loro artificiosità, il loro essere senza materia.

D'altra parte il problema della raffigurazione ha a che fare proprio con questioni strettamente di produzione. In altre parole, alla

base di *Hardcore* vi è il problema di produrre un film sul porno senza fare un film considerato porno dalla critica e dal *rating system*. Non a caso, nell'intervista con Roger Ebert prima dell'uscita nelle sale di *Hardcore*, Schrader esplicita i suoi dubbi riguardo la produzione del film: "exactly how hard core the movie would be [...] We do have to show something resembling a porno film, but we can't have an X rating [...] What we show will be between myself, the studio, and the ratings system".³⁷ L'AFAA denunciò infatti la raffigurazione dello *snuff movie* presente nel film anche se il regista ammise di considerare la pornografia fundamentalmente degradante e di usare tali licenze artistiche per fini narrativi: "Schrader stated that he intentionally toned down the pornographic sequences to work within the confines... of an R-rated movie".³⁸

I problemi con la produzione del film non riguardarono però soltanto la censura delle immagini più esplicite. Come fu ammesso dallo stesso Schrader, la produzione lo costrinse a cambiare il finale del film: la sceneggiatura originale del film prevedeva un finale molto più cupo e pessimista, in cui Jake fa ritorno a casa dopo aver scoperto che Kristen, sua figlia, è morta in un incidente d'auto, per cause che non hanno niente a che fare col mondo pornografico losangelino. Il regista fece fatica a digerire il cambiamento. Nel suo finale ideale, la storia di Jake doveva essere molto più simile a quella del protagonista di *Chinatown*: "That's Jake in *Chinatown*. Columbia Pictures said that I had to have the *Searchers* ending, not *Chinatown*. So that ending never worked for me".³⁹ Nonostante ciò, la sceneggiatura di Robert Towne per *Chinatown* di Roman Polanski risulta essere uno dei grandi modelli per la sceneggiatura di Schrader.

È vero che il finale di *Hardcore* in cui la famiglia è riunita – Jake

37 "Paul Schrader: *Hardcore*", cit.

38 *Hardcore*, The AFI Catalog of Feature Films. <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/68138>, ultimo accesso il 14/11/2022.

39 Paul Schrader, "The Metrograph Interview: Paul Schrader", a cura di Austin Dale, 29 gennaio 2020. <https://metrograph.com/the-metrograph-interview-paul-schrader/>, ultimo accesso il 14/11/2022.

Nel finale di *The Searchers* (in italiano *Sentieri Selvaggi*), western diretto da John Ford nel 1956, Ethan Edwards (John Wayne), inizialmente disposto ad uccidere sua nipote, l'adolescente Debbie (Natalie Wood), per aver sposato un indiano, la riporta invece a casa dalla famiglia Jorgensen, pronunciando la famosa frase: "Let's go home, Debbie". Al di là del finale, Schrader ha più volte ammesso che *The Searchers* è stato fonte di ispirazione sia per *Hardcore* che per *Taxi Driver*.

trova sua figlia e la riporta a Grand Rapids – è apparentemente più dolce e smorzato rispetto alla morsa stretta dell'*underworld* pornografico losangelino e al quietismo pessimista di *Chinatown*. Tuttavia, se si prova a rinunciare alla sovrapposizione dominante tra il punto di vista dello spettatore e quello di Jake, si potrebbero innescare nuove prospettive sull'idea di giustizia che il noir di Schrader offre allo spettatore. Analizzando infatti lo sviluppo narrativo di Kristen, risulta chiaro che l'epilogo, pur evitando la tragedia, riduce lo spazio di azione o di apertura del suo mondo e svisciva il suo rifiuto nei confronti di una ideologia dominante nel mito e nella cultura americana. Riprendendo come termine di paragone la sceneggiatura di *Taxi Driver* scritta da Schrader, risulta rilevante ciò che Geoff King in *New Hollywood Cinema* scrive a proposito di questa "possibility of a frontier opening":

Taxi Driver, like earlier examples of film noir, presents a world in which even the possibility of a frontier opening – whatever its merits might prove to be – has disappeared from view. Iris talks about moving to a commune in Vermont, a prospect entirely alien to Bickle and not achieved by Iris, who ends up returned to the family from whom she had sought escape.⁴⁰

Anche in *Hardcore* sembra accadere qualcosa di simile: Iris e Kristen cercano di non soccombere a un'idea di famiglia cristiana o calvinista, eppure finiscono per ritornarvi entrambe. Allo stesso modo, Niki è scappata via dalla sua famiglia, ma non riesce a liberarsi di una figura patriarcale – nel suo caso un protettore – che confina la sua *agency* e la sua espressione sessuale. Niki verrà infatti delusa di nuovo da Jake, in cui sperava di trovare un uomo di cui potersi finalmente fidare. Il lato oscuro del porno a cui Schrader sembra interessato, all'indomani della rivoluzione sessuale della *Summer of Love*,⁴¹ è la questione della moralità e di una possibilità diversa di

40 Geoff King, *New Hollywood Cinema. An Introduction*, I.B. Tauris & Co, London 2002, p. 135.

41 Per *Summer of Love* si intende quel fenomeno sociale e contro-culturale che caratterizzò l'estate del 1967 a San Francisco, e più in generale in California, in cui molti giovani, attivisti e *hippies*, sperimentarono nuovi tipi di aggregazione basati sull'amore libero, su spiritualità, sull'arte e anche sull'uso di allucinogeni. Molti di loro furono uniti da interessi politici comuni, tra cui l'opposizione alla guerra e i diritti civili.

aggregazione comunitaria alternativa a quella calvinista di Jake Van Dorn. Allo stesso modo, la cultura delle immagini si rivela un mezzo attraverso il quale interrogare la propria posizione spirituale: pur non evocando il finale di *Chinatown*, l'impossibilità di redenzione, avvolta in *Hardcore* nel mantello della predestinazione religiosa di origine calvinista, sembra regolare i destini di molti fra i protagonisti del neo-noir degli anni Settanta. Travis in *Taxi Driver*, Jack in *Chinatown* e Jake in *Hardcore* sono a tutti gli effetti ciò che Stefano Tani definisce *doomed detectives*,⁴² spacciati e sottomessi non solo dall'abbondanza delle immagini e dall'indeterminatezza costitutiva dell'era postmoderna, ma anche da un male "so deeply engrained into our very being that members of our species find it easier to embrace it than oppose it".⁴³

In definitiva, le parole che alla fine del film, dopo aver sparato a Ratan, il diabolico padrino dell'*underworld* pornografico losangelino, Mast rivolge a Jake – "Go home, Pilgrim. There's nothing you can do. You don't belong here!"⁴⁴ – si rivelano non la fine dell'incubo di Jake ma la conferma della sua sottomissione a un'etica precisa a cui è appunto predestinato. Il ritorno a casa dopo aver ripristinato l'ordine – topos della figura ibrida dell'eroe cowboy/*private eye* – non è da intendersi, nell'economia della narrazione, come univoca idea di giustizia che il testo filmico vuole restituire. Ciò che il finale suggerisce è che *Hardcore* sia la storia di un *midwesterner* traumatizzato dal suo primo contatto con il mondo delle immagini e della pornografia, costretto, dopo essere stato lasciato dalla moglie, a fare i conti con la propria sessualità di cui l'8mm e l'avventura pornografica della figlia Kristen rappresentano un'allegoria. La sua rigida etica calvinista, fatta di regole e di predestinazioni, è quindi contrastata dall'inaffidabilità e incontrollabilità dell'immagine e del medium e dalla violenza del mondo pornografico. Tale inaffidabilità, come già rimarcato, è alla base del neo-noir che si interroga sulla cultura pornografica come mezzo per riflettere sulla violenza e sulla società

42 Stefano Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1984.

43 Eaton, Michael. *Chinatown*. BFI Publishing, London 1998, p. 65.

44 *Hardcore*, cit.

dell'immagine e rappresenta, seppur con strategie differenti, l'interrogativo di partenza di *Body Double*.

Colpevoli di vedere: l'interscambiabilità delle immagini in *Body Double* (1984) di Brian De Palma

L'interesse verso la materia pornografica, costantemente accompagnata dalla riflessione sul medium e sui supporti tecnologici e condotta attraverso modalità neo-noir, si era già manifestata nel cinema di Brian De Palma con *Dressed to Kill* (1980) e *Blow Out* (1981), usciti nelle sale a un anno di distanza. La riflessione sull'immagine tradotta in un'estetica dell'artificio si ripresenta, in modo ancora più parodico, in *Body Double* del 1984: il film si apre con i titoli che scorrono sullo sfondo per poi mostrare allo spettatore, dopo pochi secondi, che tale sfondo non è nient'altro che un pannello posizionato sul retro di un teatro di produzione cinematografica, che viene portato via dagli operatori. La grande metafora su cui è costruito il film è precisamente quella della finzione: allo spettatore viene ricordato continuamente che ciò che sta vedendo è falso. In diverse interviste, non a caso, De Palma cita il famoso *dictum* di Godard per cui il cinema è verità "24 times a second" per affermare il contrario, ovvero che "the cinema can only be falsehood, no matter the frame rate".⁴⁵

Body Double racconta di un attore in disgrazia, Jake Scully, disoccupato e tradito dalla moglie, che viene coinvolto in uno strano piano omicida mentre si trova ospite a casa di un collega, Sam. In questa casa futurista losangelina, sulle colline hollywoodiane, Scully spia attraverso il teleobiettivo una donna che tutte le sere si esibisce in un balletto erotico alla finestra. A partire dal titolo, *Body Double*, tradotto in italiano con *Omicidio a luci rosse*, De Palma mette in scena uno spettacolo della finzione e la controfigura è uno degli elementi necessari per assecondare tale strategia. Da qui la necessità di creare un protagonista con un disagio psicologico quale la claustrofobia, proseguendo il dialogo con Hitchcock, precisamente con *Vertigo* (1958), il cui protagonista soffre di acrofobia. L'immobilismo a cui è costretto Jake Scully in *Body Double* non solo gli fa perdere il ruolo in un film horror low-budget ma gli rende impossibile l'inseguimento dell'uomo che

45 Chris Dumas, "Cinema of Failed Revolt: Brian De Palma and the Death(s) of the Left", *Cinema Journal*, 51, 3 (Spring 2012), pp. 1-24, qui p. 23.

aggredisce Gloria Ravelle, la *femme fatale* della finestra, intorno alla quale l'intera narrazione è costruita. Jake, investito del ruolo di detective inconsapevole, scoprirà infatti che la donna alla finestra non è Gloria ma una controfigura: ne avrà conferma dopo aver noleggiato la videocassetta di uno dei film pornografici di Holly Body, un feticcio il cui corpo ricorda a Jake la donna perduta.

Da questa rappresentazione della tecnologia VHS derivano due passaggi, a mio avviso fondamentali rispetto all'intero rapporto tra neo-noir losangelino e pornografia. Innanzitutto, vi è un passaggio dalla visione pubblica che caratterizzava l'8mm in *Hardcore* alla visione privata del medium, ovvero l'home video: il *private-eye* losangelino, pur mantenendo l'alienazione tipica del genere, nel confronto con il tessuto urbano e sociale della città, raggiunge in questa fase un surplus di alienazione, accentuando quindi la dimensione privata della visione, in questo caso quella del film.

In secondo luogo, tale percorso dall'8mm al VHS segna anche il passaggio dal neo-noir all'*erotic thriller*: nel rapporto tra neo-noir e pornografia, la commercializzazione dell'home video dà il via allo spostamento del neo-noir oltre i suoi confini. Ovviamente non intendo sminuire l'importanza del mercato nella distribuzione del neo-noir, la cui formula sesso e noir era in realtà parecchio spendibile negli anni Settanta. Tuttavia, l'identità estetica dell'*erotic thriller* viene a coincidere più precisamente con la natura commerciale stessa dell'*homevideo* e l'attore/detective si fa testimone di questo passaggio, diventando una metafora dello spettatore stesso.

Questo aspetto è precisamente ciò che rende *Body Double* un film dell'interregno fra neo-noir ed *erotic thriller*, in cui i confini tra i due generi non sono chiaramente visibili. De Palma infatti si mostra ancora interessato a un commento sulla violenza dell'industria pornografica, in cui l'uccisione brutale ma anche grottesca⁴⁶ di Gloria Ravelle si fa metafora dello sfruttamento dei corpi, mostrando al contempo il dominio delle immagini rispetto alla *agency* dei personaggi. L'at-

46 Gloria viene uccisa con un trapano elettrico da un uomo mascherato da nativo americano, immagine che richiama la visualità tipica del *sexploitation* movie degli anni Sessanta e Settanta. Questa scena viene menzionata più volte nel romanzo *American Psycho* (1991) di Bret Easton Ellis, il cui protagonista, Patrick Bateman, è ossessionato da *Body Double* (1984) di Brian De Palma e dalla sua estetica della violenza.

tore/detective anche in questo caso è *doomed* in quanto costretto a rinunciare a una visione chiara della realtà, poiché mentre “il mondo reale”, come afferma Guy Debord, “si cambia in semplici immagini, le semplici immagini diventano degli esseri reali”.⁴⁷ Gloria è un feticcio di Holly che è una proiezione di Gloria, un passaggio che, tuttavia, non compromette in alcun modo la dinamica del desiderio del detective, che procede nella sua investigazione guidato dall’interscambiabilità delle immagini. Jameson ha suggerito, a proposito di pornografia, una riduzione dell’autenticità del corpo in quanto tale, riprendendo Deleuze per sottolineare la differenza tra corpo dotato di organi e corpo privo di essi: “Paradoxically, this last, the inauthentic body which constitutes a visual unity and reinforces our sense or illusion of the unity of the personality-the body without organs-is the object of the pornographic contents of so many images or strips of film”.⁴⁸ Il corpo di Holly Body – che rimanda al corpo sacro di Hollywood – è ciò che Scully vede alla tv in numerosi trailer identici a quelli di Hollywood (“the Gone with the Wind of Adult films”, “Star Whores”, “Holly does Hollywood”⁴⁹) e in cui il corpo di Holly costituisce l’idea di continuità con il corpo di Gloria Ravelle, rinforzando l’illusione di Scully. In egual modo, mentre scorrono i titoli finali, assistiamo all’esplicitazione del meccanismo della controfigura sul set di un film erotico a cui Scully prende parte e in cui il mezzo busto di una attrice viene unito in fase di montaggio con la parte inferiore del corpo di un’altra attrice.

L’interscambiabilità dei corpi è quindi alla base del meccanismo di finzione che regola l’intera narrazione, in cui tutto è erotizzato e allo stesso tempo la dimensione reale è relegata ai margini. Il teleobiettivo e i dispositivi *homevideo* che Scully utilizza, e che rimandano al binocolo hitchcockiano di *Rear Window* (1954), sono precisamente dispositivi dell’illusione: credendo di partecipare alla vita sessuale altrui, Scully si ritrova in realtà vittima del piano omicida messo in atto da Sam. È per questo motivo che *Body Double*, come scrisse David Denby, “is about Los Angeles, about the eroticized way of life,

47 Guy Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastelm, Paris 1967 (*La società dello spettacolo*, trad. it. di P. Salvadori, Baldini&Castoldi, Milano 2013, p. 58).

48 Jameson, cit., p. 152.

49 *Body Double (Omicidio a luci rosse)*, Brian De Palma, Delphi II Productions 1984.

partly created by the media culture, in which exhibitionist and voyeur are linked by common need".⁵⁰ Il bisogno comune che suggerisce Denby è quello di reiterare il processo di dipendenza dall'immagine, un voyeurismo che è metafora stessa della funzione film-spettatore che De Palma vuole rendere.

Il travestimento *hardcore* di Scully per incontrare Holly Body – e che ricorda l'analogo travestimento in produttore/pornografo di Jake in *Hardcore* – coincide con il travestimento dello spettatore che, nei panni del detective, può accedere a questo mondo. La condizione di partenza sia del protagonista sia dello spettatore è quella di essere esterno al mondo che la telecamera permette di esplorare, il che espone lo spettatore alla violenza e alla questione etica del guardare: questo atto, anche se compiuto attraverso lo schermo, è ciò che rende lo spettatore colpevole quanto il protagonista. Ritornando alle premesse di questo articolo, la questione etica è quindi ciò che rende *Body Double* un neo-noir postmoderno interessato a una nuova estetica della violenza, rappresentando in modo crudo le contraddizioni del mondo pornografico. Non a caso, dopo *Hardcore*, anche De Palma, nella produzione di *Body Double*, dovette fare i conti con problemi di censura:

De Palma's complex and controversial cinema has routinely posed problems for both the CARA board and, in the wake of the Miller decision, local censors and grassroots organizations. First cuts of both *Dressed to Kill* and *Body Double* received X ratings from the CARA board. And while both films reached the marketplace rated R, local censors and grassroots organizations targeted local theaters exhibiting the films.⁵¹

Quando Brian De Palma, tra i registi più iconici della New Hollywood, lamentò tale trattamento da parte del CARA, il presidente dell'MPAA Jack Valenti diede il suo supporto alla censura: "The political climate in this country is shifting to the right, and that means more conservative attitudes towards sex and violence [...] A lot of creative people are still living in the world of revolution".⁵² Nonostante numerosi critici, tra i quali Pauline Kael sul *New Yorker*, premiassero il coraggio del re-

50 David Denby, "The Woman in the Window", *New York Magazine*, 5 November 1984, pp. 47-49.

51 Lewis, *Hollywood vs. Hardcore*, cit., p. 276.

52 *Ibidem*.

gista for “defying the very boundaries of good taste”,⁵³ questa nuova estetica che De Palma esprimeva attraverso i suoi film si scontrò con il clima conservatore del decennio reaganiano che accentuò quindi lo scarto generazionale tra coloro che cominciarono a fare cinema durante la New Hollywood, “many of whom were young and political in the sixties, and those who constituted the retooled silent, moral majority”.⁵⁴ A mio avviso, pertanto, il ritorno di De Palma a una grammatica hitchcockiana, in particolare in relazione a *Vertigo* e a *Rear Window* e al noir in generale, è da leggersi, rispetto ai problemi di censura e di produzione negli anni Ottanta, non tanto come citazionismo nostalgico ma come una modalità per rappresentare i dilemmi della società capitalista delle immagini – il potere e la manipolazione dei media – dopo il fallimento della New Hollywood.

Indipendentemente dalle singole strategie delle due pellicole e dalla loro appartenenza alle multiple declinazioni del genere, *Body Double* e *Hardcore* si configurano entrambi come esempi di neo-noir nella sua accezione più politica, non solo per l’ostinata proposta di contenuti problematici per il conservatorismo statunitense degli anni Ottanta, ma soprattutto per la volontà di esplorare il mondo della pornografia losangelina – e la sua incorporazione nelle dinamiche industriali e capitaliste nella società delle immagini – come mezzo per riflettere sul cinema, sulla visione e sul potere dell’immagine. A tale scopo, il noir, nell’incandescenza di questa fase postmoderna, si dimostra ancora una volta una corsia preferenziale per l’esplorazione delle dinamiche tra individuo e società tardo-capitalista.

Antonio Di Vilio è dottorando di ricerca all’Università di Trieste/Università di Udine. I suoi interessi di ricerca riguardano il noir statunitense, la letteratura californiana, la detective fiction, la pop-culture, il postmoderno letterario e cinematografico, l’anarchismo e il post-marxismo. I suoi saggi più recenti sono su Steve Erickson (*Iperstoria* 18, 2021) e Thomas Pynchon (*JamIt!* n.5, 2021). Da gennaio 2023 è Visiting Scholar alla University of California, Los Angeles.

53 Pauline Kael, “Master Spy, Master Seducer,” *New Yorker*, 4/8/1980, p. 68.

54 Lewis, *Hollywood vs. Hardcore*, cit., p. 277.