

MOVIE MENT

PUBBLICAZIONE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA

Direzione Editoriale

Costanzo Antermite
Gemma Lanzo

Redazione

Costanzo Antermite, Giuseppe Fanelli
Gemma Lanzo

Collaboratori

Aaron Anderson, Alessandro Baratti, Luigi Castellitto,
David Del Valle, Vlad Dima,
Adrian Martin, Gerald Peary, Gianni Rondolino

Traduzioni a cura di

Gemma Lanzo

Ideazione Progetto grafico

Giuseppe Fanelli, Gemma Lanzo

Impaginazione grafica

Angelo Sgobio

Stampa

Cidue s.r.l. - Oria (Br)
Chiuso nel mese di aprile 2010

Si ringrazia per i testi

Open Court Publishing Company e University Press of Mississippi

Un ringraziamento speciale a David Del Valle per le foto di Quentin Tarantino e Pam Grier

Distribuzione

NdA - Via Pascoli 32
47853 Cerasolo Ausa di Coriano - Rimini - www.ndanet.it



Via per Maruggio, DN
74024 Manduria (Ta), Italy
P. IVA: 02739040737
gemmalanzoeditore.blogspot.com
www.movementmagazine.com
www.myspace.com/kinemazine

Per curiosità di ogni tipo
info@movementmagazine.com

Per pubblicità e acquisti
marketing@movementmagazine.com

Per proposte e collaborazioni
redazione@movementmagazine.com

Nota dell'editore:

I contenuti originali (articoli, immagini, informazioni) di questa pubblicazione sono di esclusiva proprietà dei singoli autori e sono resi in forma totalmente gratuita salvo accordi presi in precedenza tra l'editore e gli autori stessi. Tutte le foto presenti su questa pubblicazione, utilizzate esclusivamente per fini informativi e critici, sono di proprietà esclusiva dei rispettivi autori. Tali foto sono divulgate su siti internet in cui non si specifica chi detiene il copyright quindi sono state valutate di pubblico dominio.

© 2009 Gemma Lanzo Editore, Manduria (Ta)

Tutti i diritti sono riservati.

È vietata la riproduzione totale o parziale, in ogni genere e linguaggio, senza il consenso scritto dell'editore.

SOMMARIO

Pulp, pop, post. Quentin Tarantino e il Cinema pag. 4

Insight

Adrian MARTIN

Un'altra pallottola in testa » 6

Alessandro BARATTI

Il piacere giubilatorio della reinvenzione in Le iene e Pulp Fiction » 16

David DEL VALLE

Come Tarantino ha tolto "il tanfo di prigioniero" dai capelli di Pam Grier » 28

Luigi CASTELLITTO

Cornici appariscenti.

Viaggio fra scenografie e costumi nel cinema di Quentin Tarantino » 38

Vlad DIMA

Indicatori sonori in Kill Bill » 46

Gianni RONDOLINO

L'ultimo Tarantino » 54

Film Analysis

Aaron ANDERSON

Stuntman Mike, simulazione e sadismo in A prova di morte » 64

Conversazioni

Interviste a cura di: Gerald PEARY, Gavin SMITH

e Peter KEOUGH » 74

Quotes » 90

Filmografia » 92

Consigli in Movimento » 94

Pulp, pop, post. Quentin Tarantino e il Cinema

Costanzo ANTERMITE e Gemma LANZO

Regista, attore, sceneggiatore, produttore, sponsor convinto di un'idea di cinema capace di mixare 'alto' e 'basso', i film di Godard con quelli di Lucio Fulci, il noir classico con il *blaxploitation*, gli spaghetti western con il kung-fu, Quentin Tarantino è forse l'unico e autentico *total film-maker* degli ultimi due decenni. Basterebbe sgranare i titoli dei suoi film, da *Le iene* (1992) a *Bastardi senza gloria* (2009), per comprendere quanto la cifra stilistica tarantiniana abbia influenzato enormemente il gusto spettatoriale delle recenti generazioni. Se *Pulp Fiction* (1994), nel saper conciliare "arte e consumo" è diventato nel corso degli anni novanta "un'esperienza estetica globale" e "l'icona di un'epoca" (Morsiani, 2008), altrettanto si può dire di *Kill Bill, 1 e 2* (2003 e 2004), straordinario esempio di reinvenzione filmica nel riciclare in una perfetta sintesi autoriale le cosiddette "pratiche basse" del cinema più popolare. Ogni nuovo film di Tarantino sposta sempre più in avanti i confini della rappresentazione cinematografica attraverso geniali giochi metatestuali che ne costituiscono un'implicita dichiarazione di poetica. *A prova di morte* (2007) e *Bastardi senza gloria* sono l'esempio più eclatante di questa nuova frontiera del 'filmabile' nel contesto del cinema americano contemporaneo, provocando accesi dibattiti (Walters, 2009) e addirittura spunti per una non convenzionale riflessione 'filosofica'. Di tutto questo (e di altro ancora) ne danno conto i saggi qui riuniti a firma degli autorevoli studiosi che con i rispettivi contributi hanno cercato di delineare i contorni del 'fenomeno' Quentin Tarantino. *Moviement* dà appuntamento al sesto numero che sarà dedicato al cinema 'sperimentale' di Jan Švankmajer (Praga, 1934).

Riferimenti:

Richard Greene e K.Silem Mohammad (a cura di), *Quentin Tarantino and Philosophy*, Open Court, Chicago-La Salle (Illinois), 2007

Alberto Morsiani, *Quentin Tarantino-Pulp Fiction*, Lindau, Torino, 2008

Ben Walters, "Debating Inglorious Basterds" in *Film Quarterly*, Vol.63, n.2, University of California Press, 2009

Simone Regazzoni (a cura di), *Pop filosofia*, Il Melangolo, Genova, 2010

Un'altra pallottola in testa*

Adrian MARTIN

“Da quando tutti gli attori hanno cominciato a sparare con entrambe le mani? È successo dall'oggi al domani. In tutti questi anni sia nei film western che nei film di gangster si sono usate due mani solo per sparare con due pistole. Adesso se una qualsiasi ragazza affronta il suo aggressore e riesce a impugnare una pistola, la afferra con entrambe le mani tese, proprio come ha visto al cinema.” (John Boorman)¹

La sceneggiatura di *Una vita al massimo* (1993), scritta da Quentin Tarantino, contiene chiaramente una dose massiccia di fantasia autobiografica. Christian Slater interpreta Clarence, un ragazzo che lavora in un negozio di fumetti alla moda (nella vita reale di Tarantino una videoteca). All'improvviso entra nel suo mondo Alabama (Patricia Arquette) una prostituta da capogiro e dal cuore d'oro. Clarence è spinto improvvisamente in un mondo malfamato ma affascinante fatto di sesso, droga, soldi e produttori hollywoodiani. Tarantino ha ammesso liberamente che Alabama è un sogno sotto forma di bambola per il suo alter ego Clarence, è la tipica “donna perfetta” che solo la mente di un persona timida e solitaria che lavora in una videoteca e fa overdose di classici film di gangster di serie B avrebbe potuto costruire.

Infatti in *Una vita al massimo* succede praticamente di tutto. Dopo i primi cinque minuti non assistiamo soltanto a sequenze di *amour fou* o al vecchio sogno americano di lasciar tutto per fuggire in Messico dove allevare i propri angelici figli, ma assistiamo anche, e soprattutto, all'eccitante evento di andare diritti verso un mondo sotterraneo, dove si può maneggiare senza paura una pistola, in nome dell'onore, della dignità e del rispetto. In questo scenario, la violenza che l'eroe dispensa è quasi sempre catartica e celebrativa: la grande conferma, che avviene in *slow motion* e con tutti i canali del sonoro al massimo, arriva quando un ragazzo come Clarence riesce a sparare in testa al cattivo. Nel frattempo ci sono letteralmente dozzine di personaggi secondari che stramazzano insanguinati e che non si rivedranno più, ai quali né l'eroe né il

* Traduzione a cura di Gemma Lanzo

¹ John Boorman, “Bright Dreams, Hard Knocks: A Journal for 1991”, in Boorman e Walter Donohue (a cura di), *Projections: A Forum for Film Makers*, London, Faber and Faber, 1992, p. 85.

Il piacere giubilatorio della reinvenzione in *Le iene* e *Pulp Fiction*

Alessandro BARATTI

Se gli anni ottanta sono segnati dalle visioni lucide e materiche di Cronenberg, Carpenter e Lynch, i primi anni novanta sono indubbiamente il decennio di Quentin Tarantino: tra il 1992 e il 1994 il cineasta di Knoxville dirige due lungometraggi che, al di là di ogni cautela critica o distinzioni di genere, smantellano la tradizione americana del *crime movie*, scompaginandola e riscrivendola personalmente.¹ Né filologici neo-noir né pomposi film d'autore, *Le iene* (1992) e *Pulp Fiction* (1994) spalancano all'improvviso nuovi orizzonti cinematografici, mescolando spregiudicatezza compositiva di matrice letteraria, esuberanza stilistica di stampo cinefilo e inventiva linguistica di esplicita discendenza godardiana (espressamente indicata dal nome della casa di produzione fondata da Tarantino insieme a Lawrence Bender e Michael Bodnarchek, *A Band Apart*, palese omaggio alla pellicola di Jean-Luc Godard *Bande à part*).

Parlare di Tarantino e del noir in relazione ai suoi primi due film potrebbe suonare ozioso: tralasciando le pubblicazioni estere, le monografie e gli studi italiani hanno ampiamente sviscerato l'argomento, mettendo in luce influenze, derivazioni e semplici strizzatine d'occhio.² Tuttavia queste ricognizioni si concentrano prevalentemente sulle procedure di trasgressione e svuotamento di senso alle spese di un genere rivisto e scorretto: un saccheggio ludico e dissacrante all'insegna di una ghignante sensibilità postmoderna. È una prospettiva che porta a valorizzare le componenti del *pastiche*, del distacco e dell'ironia gelida, mettendo in disparte qualsiasi atteggiamento di fiducia nei confronti del genere e dei valori che esso implica: dal momento che Tarantino è un cineasta postmoderno, i suoi film ne devono inverare esemplarmente le categorie estetiche. Nonostante la parziale validità dell'assunto, qualche zona d'ombra sussiste: non tutto l'apparato del *crime movie* risulta

¹ Parlando di un cinefilo bulimico quale QT, conviene sfumare le distinzioni tra *noir/crime movie* da una parte e cinema di genere/cinema d'autore dall'altra: una prospettiva a compartimenti stagni pregiudicherebbe la comprensione del suo cinema. Inoltre è ben noto il tabù tarantiniano, dichiarato a chiare lettere in un'intervista del 1994 a Gavin Smith, secondo il quale i suoi primi due film non sarebbero neo-noir.

² Cfr. Alberto Morsiani, *Quentin Tarantino*, Gremese, Roma, 2009 e *Pulp Fiction*, Lindau, Torino, 2008; Daniela Terribili, *Quentin Tarantino. Il cinema "degenere"*, Bulzoni, Roma, 1999; Vito Zaggarro (a cura di), *Quentin Tarantino*, Marsilio, Venezia, 2009.

Come Tarantino ha tolto “il tanfo di prigionia” dai capelli di Pam Grier*

David DEL VALLE

La comprensione, più che l'apprezzamento, di un film di Tarantino, dipende in gran parte da quale dei suoi film si è visto per primo. Quello che ho visto per primo è stato *Le iene* (1992) che è diventato per certi versi una questione personale dato che uno dei suoi attori, Lawrence Tierney, era spesso mio ospite e dunque ero a conoscenza sia del film sia dei problemi di Larry con Quentin, che gli sono quasi costati la parte. Non c'è bisogno di dire che Harvey Keitel ha salvato tutto facendo da paciere, anche perché Larry era stato troppo a lungo sul set per essere mandato via senza che la produzione sborsasse una onerosa somma.

Sono stato in compagnia di Tarantino una sola volta, in occasione della proiezione di *La frusta e il corpo* (1963) di Mario Bava. È arrivato allo studio con l'allora fidanzata Mira Sorvino, e si è seduto proprio accanto a me. Mentre le luci si spegnevano sono stato obbligato ad ascoltare un commento in diretta sul film e sull'opera di Bava per tutta la durata della proiezione. Tarantino è sempre stato un gran conoscitore di cinema e della sua storia, la leggenda lo vuole come commesso di una videoteca le cui fantasie sadiche diventano realtà, tuttavia è molto improbabile incontrare un commesso che sia un genio per non parlare poi di incontrarne uno che sia il regista più originale dai tempi di Cassavetes.

Dopo il successo di *Pulp Fiction* (1994), molti scettici ad Hollywood, pensavano che questo giovane “turco” fosse un portento da due soli successi e che lo avremmo visto lavorare nuovamente in una videoteca. Ma queste congetture furono smentite da lì a poco, dopo un periodo di inattività, con l'uscita di *Jackie Brown* (1997). Questo film è un omaggio alla regina del *blaxploitation* anni '70 Pam Grier, e non solo. Essendo molto diverso sia nel tono che concettualmente dai precedenti, ancora molto presenti nell'immaginario del pubblico, il film non fu accolto in modo travolgente. L'iconoclastia dei primi due

* Traduzione a cura di Gemma Lanzo

Cornici appariscenti.

Viaggio fra scenografie e costumi nel cinema di Quentin Tarantino

Luigi CASTELLITTO

Tarantino ha messo le cose in chiaro fin dall'inizio. I primi fotogrammi reperibili della sua esperienza d'esordio sono già un mondo che si riproporrà nel seguito della sua spumeggiante carriera. La sua proposta prettamente visiva, materiale, quella delle scenografie e dei costumi, pulsa di anima citazionista, essenza di vera passione verso il mondo della celluloide. Quasi impossibile descrivere uno scenario tarantiniano senza snocciolare titoli e scene, gli ormai famosi rimandi a pellicole di varia natura.

Quel *My Best Friend's Birthday* (1987), opera incompiuta di amatoriale memoria, si apre con l'immagine di una stazione radio, dove sono in bella mostra una bandiera a stelle e strisce come sfondo, un grosso microfono affiancato da un mucchio di vinili e Quentin stesso, accompagnato dal suo ciuffo *pompadour* e dal colletto rialzato; la mente corre ad Elvis Presley, mito indiscusso per l'uomo di Knoxville. A togliere ogni dubbio ci pensa una sequenza successiva: nella stanza di Mickey compare l'LP *G.I. Blues* del "King of Rock and Roll", tatticamente appoggiato sull'impianto stereo. Il cuore *rockabilly* del maestro tornerà a battere frequentemente. Caso memorabile sarà il *Jack Rabbit Slim's* di *Pulp Fiction* (1992), dove Vincent porta la donna del suo capo, location rimasta nell'immaginario di tanti spettatori; fermo ai '50, con cloni di Buddy Holly, James Dean e Marilyn Monroe come camerieri, Cadillac come tavoli e atmosfera da corse automobilistiche vintage. Da tutto questo non poteva esimersi la coppia: lui in completo e cravatta *bolo tie* e lei *billy*, chioma precisa e i pantaloni alla caviglia.

In *My Best...* la raffinatezza dei richiami era ancora acerba, e questi risultano più diretti, la loro forma è infatti affidata alle locandine appese alle pareti: *The Evil That Men Do* (1984), arrivato da noi italiani come *Professione giustiziere*, con il glaciale Charles Bronson, il disneyano *That Darn Cat!* (1965), cioè *F.B.I. - Operazione gatto*, *The She-Beast* (*La sorella di*

Indicatori sonori in Kill Bill*

Vlad DIMA

Quentin Tarantino ha già dimostrato di essere uno dei più importanti registi della sua generazione. Il suo stile è modellato sulla scia francese della "politique des auteurs", che attribuisce alla creatività del regista un potere illimitato. La sua è un'autentica arte autoriale. Tarantino possiede uno stile unico e personale che può essere facilmente riconosciuto dal pubblico e che è raggiunto tramite dialoghi prolissi, effetti *mise en abyme* e molteplici riferimenti intertestuali. Mentre questi elementi artistici sono al centro del suo processo creativo, ci sono delle sfaccettature secondarie che possono giocare un ruolo importante. Nei due *Kill Bill* (2003 – 2004)¹ ad esempio, Tarantino sperimenta con suoni e rumori che costantemente sfidano la supremazia dello spazio visivo. Di conseguenza si stabilisce uno spostamento paradigmatico dal campo visivo a quello uditivo.

Il modo in cui Tarantino usa il suono è in linea con un approccio autoriale di fare cinema, secondo cui il regista oltre ad essere sempre il responsabile di tutti gli aspetti del film, deve mostrare competenza e talento. Una delle inquadrature fondamentali di tutti i film di Tarantino è una ripresa eseguita da una gru, una ripresa dall'alto con un'angolazione della mdp che chiamerò "l'occhio di Dio". Questa inquadratura rivela l'autorità del regista conferendogli un senso di potere onnisciente. In *Kill Bill* vi sono tre esempi: a casa di Vernita, nel bagno del club giapponese, e sulla roulotte di Budd. A questo si aggiunge un nuovo livello di potere onnisciente grazie all'uso di una tecnica sonora che Michel Chion chiama acusmetro. L'acusmetro si riferisce ad un suono la cui origine non è ovvia; la voce disincarnata sembra arrivare da ogni punto ed ha quattro qualità: ubiquità, panopticismo, onniscienza, onnipotenza. L'acusmetro ha un'intrinseca qualità divina proprio come l'angolazione della mdp "l'occhio di Dio". Secondo Chion il più grande acusmetro è proprio Dio ed "ancora più remoto, per tutti noi, la Madre".

* Traduzione a cura di Gemma Lanzo

¹ *Kill Bill* è un film sulla vendetta in cui la sposa/Beatrix è alla caccia per uccidere tutti i componenti della deadly viper assassination squad (O-Ren, Vernita, Budd, Elle), ed il loro capo, Bill, che nel tentativo di assassinarla ha massacrato tutti durante la cerimonia del suo matrimonio.

L'ultimo Tarantino

Gianni RONDOLINO

Più di altri suoi film *Bastardi senza gloria* (2009) concentra in un tessuto narrativo e drammatico di grande intensità spettacolare quelli che possiamo chiamare i due elementi fondanti della poetica di Quentin Tarantino: la violenza e il cinema. Nel senso che la prima è una costante della sua opera, il punto di forza attorno al quale ruotano le storie e i personaggi, i temi e i modi della rappresentazione; e il secondo è un punto di riferimento abituale, sia come citazione, sia, più in generale, come allusione. In altre parole, ci sembra che l'intero cinema di Tarantino possa essere visto e interpretato alla luce di questi due elementi fondanti, senza ovviamente trascurare i molti altri elementi che costituiscono il suo mondo emotivo e visivo. Sotto questo aspetto non v'è dubbio che *Bastardi senza gloria* porti questa poetica a un alto livello espressivo, non solo estetico, ma concettuale.

Proviamo ad analizzare, sia pure fuggevolmente, la struttura del film. Esso è diviso in cinque capitoli, ognuno dei quali affronta un particolare tempo della narrazione. Ma fin dall'inizio pare di scorgervi un intento al tempo stesso esplicativo e simbolico, coinvolgente e distaccato. Ad apertura del film appare sullo schermo una scritta: "Capitolo uno: C'era una volta... in una Francia occupata dai nazisti". Poi l'immagine di un paesaggio agreste, idilliaco, e in sovrapposizione "1941": a sinistra si vede una casa, a destra un albero, in mezzo, in lontananza, un uomo che spacca la legna e una ragazza che appende la biancheria appena lavata. Così comincia la rappresentazione, che potrebbe anche essere quella di un western, in cui il paesaggio gioca un ruolo primario: uno di quei western 'maggioresni', un po' melanconici o nostalgici, che hanno progressivamente modificato il carattere originario del genere. Basti osservare il taglio delle inquadrature, ma anche la presentazione dei personaggi. Tuttavia c'è qualcosa che non quadra, o meglio che

*Stuntman Mike, simulazione e sadismo in A prova di morte**

Aaron C. ANDERSON

In *A prova di morte* (2007) di Quentin Tarantino ci sono quattro personaggi femminili, quattro morti cruenti, quattro brevi sequenze e ancora, svariati e rapidi primi piani di ragazze che ballano su una canzone alla radio, una veloce soggettiva dal sedile anteriore della macchina di una ragazza. Stuntman Mike (Kurt Russell) accende i fari della sua auto, vediamo a *ralenti* lo scontro automobilistico, il corpo delle vittime di Mike che si squarciano in ripetute collisioni e poi metallo, gomma, ossa e carne. In un istante il corpo umano si unisce forzatamente alla tecnologia ed il piacere si unisce al dolore. *A prova di morte* si basa su due sequenze di scontri fra auto. Il primo scontro, ripetuto per quattro volte, segna un distinto passaggio di genere, ambientazione e di cast. Si potrebbe facilmente sostenere che *A prova di morte* combini due diversi film, la prima parte è prevalentemente horror mentre l'ultima è più un film d'azione. Tarantino ne carica la struttura combinando horror ed azione, realtà e finzione, piacere e dolore e citazioni a non citazioni.

La versione per il cinema negli Stati Uniti di *A prova di morte* apre con una clausola di esonero di responsabilità dalla direzione: "dal seguente film potrebbero mancare una o più bobine, ci dispiace per l'inconveniente causatovi". Fin dal principio, tramite questa specie di comico avvertimento, Tarantino fa cadere l'attenzione sullo *status* del film come opera costruita di finzione, come 'simulazione'. Lo *status* del film come opera finzionale non può esprimersi meglio se non nelle innumerevoli citazioni di altri film che Tarantino inserisce in *A prova di morte*. Tarantino cita davvero se stesso e la sua immensa libreria filmica mentale, mentre costantemente pone l'attenzione su quello che il teorico francese Jean Baudrillard chiama 'iperrealità'.

Nel caso di *A prova di morte* l'iperrealità alle volte è un miscuglio d'immagini e realtà, altre solo un miscuglio d'immagini. Ad esempio Tarantino cita spesso le sue influenze, quali *Punto zero* (1971)

* Il presente saggio è apparso su: Richard Greene e K. Silem Mohammad (a cura di), *Quentin Tarantino and Philosophy*, Open Court, Chicago e La Salle, 2007

Traduzione a cura di Gemma Lanzo