

IL TAGLIO ORIGINARIO.

Femminilità in Brian De Palma

di Piera Detassis

Director (Off screen): "Okay, where's the body?"

(Dalla sceneggiatura di BODY DOUBLE, riportata in "Double De Palma")

1. L'ORIGINE.

Le donne e De Palma: che argomento scottante, quasi intrattabile, tanto se ne è scritto e detto. Addirittura, all'epoca dell'uscita di OMICIDIO A LUCI ROSSE (Body Double, 1984), la rivista "Film Comment" dedicò due numeri ad un dibattito a più voci sul "Cinema, pornografia e leggi antiporno" corredato da una lunga intervista a Brian De Palma (Vol. 20, n° 5 e 6, 1984).

Non era la prima volta che il regista di VESTITO PER UCCIDERE (Dress to kill, 1980) si trovava in contrasto con le esponenti del movimento femminista antiporno, legate da imbarazzanti alleanze ai gruppi oltranzisti e conservatori del moralismo rampante, ma, senza dubbio, in questo ultimo film, il trattamento riservato alla protagonista Deborah Shelton alias Gloria Revelle (trapassata da un enorme trapano elettrico, dopo essersi esibita in conturbanti masturbazioni) deve essere sembrato a tutte la classica goccia che fa traboccare il vaso. Se il connubio "sesso e punizione" prediletto da De Palma aveva sempre turbato, in realtà, all'epoca dell'uscita sugli schermi di OMICIDIO A LUCI ROSSE, la questione risultava complicata dal fatto che una città americana, Minneapolis, aveva appena votato la prima legislazione severissima contro il porno, aggirando l'ostacolo dell'intoccabile Primo Emendamento della Costituzione, attraverso la scelta di assimilare pornografia e atteggiamento razzista o sessista.

Dietro il gruppo di donne autrici degli articoli di questo decreto legge, spunta anche l'ombra inquietante della "grande pentita" Linda Lovelace, prima eclatante pornostar (Gola Profonda) ed oggi militante nella

fila dei moralizzatori, dopo una dichiarata crisi religiosa.

Lo scandalo e la polemica -che scivolano appena sull'imperturbabile De Palma- si scatenano, non a caso, a proposito di un film il cui titolo italiano non lascia adito a dubbi, ambientato nella Los Angeles dei falliti, nel sottobosco dell'industria cinematografica e del video, sul set dei porno-horror serie C.

E per di più De Palma, per il ruolo di Holly Body, (nel film un'attrice a luci rosse, incarnata dalla bionda Melanie Griffith) intervista e sottopone a provino prima di ogni altra una delle pornostar più famose e combattive del set americano: Annette Haven.

Come ci viene raccontato nel libro DOUBLE DE PALMA (Susan Dworkin, New Market Press, 1984 New York) diffidenza, paradossalmente, è tutta dalla parte di lei. Il dialogo tra i due inizia male: "Lei è un'attrice di porno....." azzarda De Palma! "Film per adulti" lo interrompe subito Annette, precisando le prestazioni che al cinema rifiuta di esibire. Insomma, il dialogo che nel film OMICIDIO A LUCI ROSSE, De Palma farà scorrere tra Holly Body e Jake Scully (interpretato da Graig Wasson) -sedicente attore porno e, in realtà, voyeur ossessionato dal fantasma femminile di Gloria Revelle- è la trascrizione fedele di quello avvenuto tra De Palma e Annette Haven all'epoca del loro primo incontro.

"Stammi bene a sentire -gli dice lei- così non ci saranno malintesi, dopo: non lo faccio con gli animali, niente sadomaso e variazioni sul tema, non voglio radermi, niente fist fucking e nessuno mi deve venire in faccia".

La determinazione con cui la Haven difende e diffonde la propria professione, stabilendone limiti rigorosi e regole precise, non ha giovato però, alla sua candidatura come interprete del film di De Palma.

"Ho capito che Brian cercava qualcosa di molto diverso da quello che io potevo offrirgli. Io non sono una donna vulnerabile, non avrei mai potuto recitare quel ruolo. Melanie è perfetta".

Forse, dopo tutto, ciò che nel film di De Palma ricorda crudeli offese al corpo femminile, ingiurie e massacri a sfondo sessista, altro non è che l'exasperazione contemporanea del modello dell'eroina straziata e umiliata che, da sempre, pur se in modo meno evidente, costituisce la so-

stanza del melodramma, intreccio seducente e catartico di sadomasochismo che affascina platee intere. De Palma stesso lo conferma: "Sto solo facendo del melodramma teatrale, uso un genere convenzionale, la donna in pericolo. Se fosse un uomo ad essere in situazione di pericolo, il pubblico non si sentirebbe tanto coinvolto. Tutto qui...". Prendiamo ad esempio la scena della doccia, ricorrente nei film di De Palma (e di cui si è sottolineato fin troppo il valore di citazione hitchcockiana): non si tratta forse della macchina scenica più adatta a "mostrare" la fragilità femminile e far esplodere il terrore inerte? L'acqua della doccia chiude la potenziale vittima ai suoni, sfuma la visione, impedisce i gesti, costringe in uno spazio angusto: è un vero e proprio luogo di denudamento. Ne sanno qualcosa Sissi Spacek (CARRIE, LO SGUARDO DI SATANA, 1976); Angie Dickinson (VESTITO PER UCCIDERE); le ragazze del presunto film che apre BLOW OUT inseguite sin sotto la doccia dal respiro d'un maniaco; Nancy Allen sempre in VESTITO PER UCCIDERE; Jake Scully nell'ironica parte finale di OMICIDIO A LUCI ROSSE. E cito solo le scene essenziali.

Sempre dal melò Palma media -estremizzandola- la figura ossessiva e soffocante della madre: madre cattiva e rifiutata, come quella il cui solo apparire rovina la festa di compleanno alla figlia Angie Dickinson; madre satanica, come quella di Carrie, che punisce nella figlia il peccato cui lei stessa ha ceduto e nel genere femminile l'odore "vomitevole" del sesso. Fuori di ogni catalogazione possibile, quasi metafisico e perciò ancor più assurdamente "nero", quel "ciao mamma", che il dinamitardo Robert De Niro lancia alla fine di HI, MOM!.

E sarà proprio la "rivelazione" del corpo materno atrocemente devastato il movente che strapperà finalmente Peter, figlio della Dickinson al proprio mondo integro e ossessivo, fatto di pura tecnologia.

Molto -per rimanere in tema di grandi strutture- bisognerebbe dire della concezione dei movimenti della macchina da presa in De Palma, giocati su ampie panoramiche circolari e carrelli in avvicinamento, in un gioco di curve e controcurve, vuoti e pieni, che sembrano disegnare un immenso, ideale, corpo femminile, irraggiungibile anche nel parossismo: non è vero, forse, che alle veloci panoramiche/girotondo di 360 gradi attorno ai personaggi che s'abbracciano in un tripudio

di suono e movimento (OMICIDIO A LUCI ROSSE, COMPLESSO DI COLPA, CARRIE) corrisponde anche la maggior impossibilità di toccarsi e prendersi? Il fluido inarrestabile della circolarità cela il meccanismo dell'interruzione, della separazione, dell'incontro frustrato o impossibile (e quando il rapporto c'è è solo per scoprire, subito dopo, la vastità della colpa, come succede a Angie Dickinson sbirciando la cartella del suo partner occasionale, su cui campeggia la parola 'sifilide'. In De Palma questa complessa metafora corporea, che finisce per diventare la geografia del Set, disegna solo un corpo astratto, separato dall'anima.

2. IL TAGLIO.

Il punto essenziale è questo: la donna in De Palma non esiste. Ci sono le sue tracce, certo, residui e feticci sparsi qua e là. Quando la donna passa, nei film di De Palma, scorda sempre qualcosa, un qualcosa che rimanda alla sfera sessuale, l'indicibile sfera della promiscuità dei corpi.

Angie Dickinson, in VESTITO PER UCCIDERE, dimentica gli slip sul sedile posteriore del taxi, così come poco prima, nel Museo ormai famoso, aveva fatto scivolare a terra un guanto.

Ancora una volta il taglio è il segno dominante.

Pensiamo anche all'uso reiterato dello Split-screen nel cinema di De Palma, espediente per cui lo schermo appare diviso in due porzioni, permettendoci di seguire in contemporanea diverse azioni. Certo, questo effetto allude soprattutto al voyeurismo come stile generale del regista, tuttavia la sensazione è che funga anche da costante rinvio dello spettatore ad una tormentata regione del cinema depalmano, ossessivamente abitata da corpi destinati alla lacerazione e alla frattura. Alla perdita, insomma.

Così come la ricorrenza del taglio quale figura archetipale, sembra trovare la propria origine in quella vasta cicatrice che l'amante scopre sul corpo di Danielle, in SISTERS (LE DUE SORELLE) e che ricorda l'operazione con cui la donna fu separata dalla sorella siamese, poi morta.

Il taglio originario, dunque, ci riporta all'allusione di uno sdoppiamento sempre presente, così come ci rammenta l'ineluttabile malinco-

nia della perdita. Il regime del doppio prevede la separazione delle siamesi in LE DUE SORELLE, 1972, il ritorno della madre nel corpo identico della figlia in COMPLESSO DI COLPA, la doppia identità sessuale di Michael Caine in VESTITO PER UCCIDERE, l'uso della controfigura e lo scambio dei corpi continuamente ricordato in OMICIDIO A LUCI ROSSE. Ma proprio quest'ultimo caso ci ricorda che al regime del doppio si lega inestricabilmente quello della perdita, perchè i corpi di Gloria Revelle e Holly Body perdono in qualche modo se stessi e la propria verità nello scambio che interviene fra loro e che determina un desiderio "fuori luogo", spiazzato, in Jake Scully.

La situazione visivamente più concentrata e interessante, in questo moltiplicarsi di sdoppiamenti e perdite, è, senz'altro, la sequenza finale di OMICIDIO A LUCI ROSSE, quando Jake Scully, di nuovo nelle vesti di vampiro da porno-horror, se ne sta sotto la doccia con una ragazza eroticamente presa da lui: s'avvicina lentamente al suo collo e affonda i denti ... Interruzione, Stop, il set si anima.

Solo Jake rimane immobile, la mano all'altezza del seno di lei, mentre questa sguscia via e il regista porge al vampiro una barra con cui 'tenere il segno'. Bisogna doppiare il corpo della prima ragazza (solo un bel volto) con quello di un'altra più pienotta e fare poi gli inserts delle mani di Jake sul seno. E' a questo punto che il regista grida "Where's the body?" e una ragazza arriva di corsa, piazzandosi all'altezza della barra sostenuta da Jake.

La ripresa continua con inserts e tutto.

In un solo piano-sequenza abbiamo visto riassunti tutti gli elementi di cui abbiamo parlato: la barra, il taglio orizzontale che divide la inquadratura, il vuoto nel momento in cui Jake perde il primo corpo femminile e, aspettando la sostituta, rimane da solo, reggendo la barra che segna l'altezza giusta. Siamo, infine, sotto il dominio generale ed evidente del 'doppio'.

Nella donna dell'inquadratura appena descritta, il volto si separa definitivamente dal corpo. E lo stesso accadeva a Angie Dickinson, attrice 'doppiata' per la sequenza della doccia in VESTITO PER UCCIDERE. Sotto la doccia tutti i nodi vengono al pettine. E' sotto la doccia che il corpo di Carrie incontra l'età adulta e quella forza telecinetica

che segna l'inizio della metamorfosi.

E' sotto la doccia fatale che la ragazza/attrice, assassinata all'inizio di BLOWOUT in un film di quarta categoria, perde la voce, non riesce cioè a trarre un urlo decente dalla gola, costringendo John Travolta alla ricerca di un grido adeguato con cui doppiare la vittima. E l'intero film scivolerà attorno a questi suoni dispersi, persi, ritrovati, abbandonati, fino a quando la separazione estrema, quella del cadavere di Nancy Allen dalla propria voce registrata su nastro, risolverà il problema del tecnico del suono.

E, ritornando all'indietro, non racconta forse IL FANTASMA DEL PALCO-SCENICO la stessa storia? Wilson Leach viene lentamente derubato di tutto: della propria musica, del proprio volto, della propria voce^{che}, ormai cavernosa e impossibile, viene ricostruita solo sinteticamente attraverso una protesi elettronica sul genere di quelle che ritroveremo addosso a Peter (VESTITO PER UCCIDERE) o a John Travolta.

Mentre i suoi detrattori discutono sulla liceità o meno delle sue immagini hard o violente, Brian De Palma pensa invece a costruire un coerente apparato tecnico che indagli il problema della visione nell'horror e nel porno, due generi che pongono come centrali la frammentazione e la cancellazione sistematica del corpo (soprattutto femminile, ma non solo) e l'irrisolta ma feroce battaglia, tra verità e verosimile.

Quando Jake riesce a incontrare Holly Body sul set d'un film porno e ad avere con lei un bollente scambio erotico, d'un tratto si sente l'operatore gridare: "Ma cosa fa. Non fa l'orgasmo-ciack? Non stiamo mica girando LOVE STORY!

Con questa evocazione dell'"orgasmo ciack" (spericolata traduzione italiana di "come-shot), De Palma ci ricorda dove siamo, la confusione d'amore in cui cade il personaggio, ma anche il discrimine tra porno ed eros all'interno del suo cinema.

Ma l'ironia del regista tocca corde più importanti, pensa a segnalarci il grande paradosso dell'hard, che dovrebbe basarsi sul massimo di realtà ed è invece condannato all'interruzione in favore della macchina da presa e dell'inquadratura, all'interruzione sistematica per trovare

la verità finale ad esclusivo beneficio dello spettatore.

L'inesperto (e innamorato) Jake Scully, impegnato per la prima volta su un set hard, mancherà stavolta l'orgasmo a vista.

Ci vorrà un insert, è evidente. Il vero e il falso -più che mai nel porno- sono solo una questione di montaggio.

Di taglio, appunto.

che segna l'inizio della metamorfosi.
 E' sotto la doccia che Jake Scully, l'inesperto (e innamorato) Jake Scully, impegnato per la prima volta su un set hard, mancherà stavolta l'orgasmo a vista. Ci vorrà un insert, è evidente. Il vero e il falso -più che mai nel porno- sono solo una questione di montaggio. Di taglio, appunto.

SCENICO la stessa storia? Wilson Leach viene lentamente derubato di tutto: della propria musica, del proprio volto, della propria voce, o, come si diceva una volta, della propria anima. Viene ricostituito solo sinteticamente attraverso una profeta elettronica sul genere di quelle che ritroviamo adesso a Peter (VESTITO PER UCCIDERE) o a John Travolta.

Mentre i suoi detrattori discutono sulla liceità o meno delle sue immagini hard o violente, Brian De Palma pensa invece a costruire un coerente apparato tecnico che indaghi il problema della visione nell'horror e nel porno, due generi che pongono come centrali la frammentazione e la cancellazione sistematica del corpo (soprattutto femminile, ma non solo) e l'irritazione ma ferace battaglia, tra verità e verosimile.

Quando Jake riesce a incontrare Holly Body sul set d'un film porno e ad avere con lei un bollente scambio erotico, d'un tratto si sente l'operatore gridare: "Ma cosa fa. Non fa l'orgasmo-ciao? Non stiamo mica girando LOVE STORY!"

Con questa evocazione dell'"orgasmo ciao" (sperticolata traduzione italiana di "come-shot), De Palma ci ricorda dove siamo, la conclusione d'una parte in cui cade il personaggio, ma anche il discrimine tra porno ed eros all'interno del suo cinema.

Ma l'ironia del regista focca corde più importanti, pensa a segnalare il grande paradosso dell'hard, che dovrebbe basarsi sul massimo di realtà ed è invece condannato all'interruzione in favore della macchina da presa e dell'industria, all'interruzione sistematica per trovare