

Emilio Maggio

La magnifica preda¹: il dispositivo interrotto

- Non pensi che dovrebbe esserci qualcuno che guarda queste cose? Da qualche parte nel mondo? In ogni istante? Per evitare che vengano dimenticate?

- Tesoro, è assai improbabile che l'Olocausto venga dimenticato. E comunque ricordarlo non rientra nelle tue responsabilità [...] e in tutto questo c'è un elemento di compiacimento morboso, tesoro. Conosco un sacco di ebrei che fanno la stessa cosa. L'ebbrezza cosmologica dell'accanimento della Storia. Stronzate! E comunque io non ho sposato una donna morbosa, ho sposato una donna morbida. (Joyce Carol Oates)²

Ultimamente ho avuto la fortuna di rivedere *The Misfits*, un film di John Huston del 1961 considerato, per più di una ragione, un *cult-movie*, un'opera in grado di suscitare una reazione complessa nello spettatore a prescindere dalle reali intenzioni dell'autore. Più che le storie bizzarre, i personaggi stravaganti, le ambientazioni inconsuete o lo stile originale, ciò che caratterizza i film di Huston è qualcosa che sfugge alla catalogazione, un senso eccedente che mette a repentaglio gli schemi prefissati e l'ideologia portante del cinema *mainstream*.

The Misfits, tradotto letteralmente dalla distribuzione italiana con *Gli spostati* ma che, alla luce di quanto vedremo, sarebbe forse stato meglio tradurre *Gli azzoppati*, è un film che si presta, direi sorprendentemente, a una lettura non conforme ai consueti schemi interpretativi che si limitano ad analizzare griglia testuale e confezione autoriale. Più interessante infatti è coglierne le dinamiche testuali e paratestuali che rimandano all'idea di dispositivo da intendersi in questo caso come meccanismo dispotico dell'esercizio del potere sull'altro. Qui l'altro è rappresentato da Roslyn, il personaggio interpretato da Marilyn Monroe a sua volta un'interpretazione di Norma Jean Baker – il vero nome dell'attrice – e dai *mustang* (cavalli selvaggi originari del Messico - dallo spagnolo *mestengo* – introdotti in seguito negli Stati Uniti) considerati per la loro robustezza particolarmente adatti ad essere usati nei rodei.

Il dispositivo di cui si è detto si dispiega in una serie di tecniche di dominio sulle vite e si riflette non solo nell'ideologia che struttura una società, ma

nell'«inconscio stesso della società, nel rapporto automatico, irriflesso tra tecnica e vita»³. Nel film esso si connota come strumento coercitivo disciplinare e di sfruttamento attraverso l'ideologia capitalista riassunta in un sentire comune che trova nella discriminazione di classe, di sesso e di specie la sua capacità massima di condizionare vita politica, economica e culturale di una società. Nelle produzioni cinematografiche il dispositivo che struttura l'industria dello spettacolo si manifesta ricalcando lo schema che regola la vita politica sociale e affettiva delle cosiddette democrazie. Dove i classici attanti, espressione della divisione del lavoro e della discriminazione – Padrone, Fabbrica, Operai – possono essere sostituiti nella macchina-cinema con Produttore (Regista), Set, Attori; nelle dinamiche di genere con Maschio (Padre), Femmina (Madre-Figlia); e in quelle di specie con Umano e Animale.

Il film, girato tra il luglio e il novembre 1960 in gran parte nel deserto del Nevada, si presta assai bene ad una lettura incrociata in cui apparato testuale e paratestuale si sfidano apertamente e ininterrottamente. La travagliata gestazione del film sembra quasi alludere allo psicodramma collettivo con cui l'industria cinematografica americana risolveva i conflitti di classe e i rapporti di potere generazionali e sessuali nei confronti di soggetti che cominciavano a manifestare evidenti segnali di inquietudine e desiderio di emancipazione declinandoli nelle forme spettacolari d'intrattenimento dei generi: commedia, dramma, western e così via.

Il cast è funzionale al sistema produttivo di Hollywood, in quanto portatore di un bagaglio extratestuale (le debordanti biografie dei protagonisti) che eccede la struttura diegetica del film stesso. Abbiamo infatti un regista – John Huston – padre-padrone, noto per la sua idiosincrasia verso gli attori, generalmente considerati come meri ingranaggi della macchina produttiva; misogino e facilmente irritabile, dedito al bere, al gioco d'azzardo, e a cacciare e domare cavalli selvaggi⁴. Una star, Marilyn Monroe, pronta per essere immolata sull'altare del mito da consumarsi sulle pagine dei rotocalchi del tempo; persa tra l'ansia di emancipazione dallo stereotipo dell'attrice sexy e stupida in cui si sentiva intrappolata e la depressione per l'ennesimo matrimonio fallito. Uno sceneggiatore, Arthur Miller, in piena crisi esistenziale e d'ispirazione, stremato dalla tormentata relazione con la stessa Marilyn. E due attori, Clark Gable e Montgomery Clift, afflitti dalla malattia e dalla tossicodipendenza.

Gli interpreti moriranno tutti nel giro di pochissimi anni. Nel film sono

³ Ermanno Castanò, *Ecologia e potere. Un saggio su Murray Bookchin*, Mimesis, Milano 2011, p. 120.

⁴ «Ci sono dei cavalli, anche di razza, che per dare il meglio di sé vanno frustati a sangue. Ecco, io sono come quei cavalli. Avevo un sacco di debiti e avevo bisogno di soldi, e mi arrivò questo progetto, con già dentro Marilyn Monroe. Come attrice non la stimavo per niente [...]. Io coi nevrotici suicidi non ho mai avuto pazienza. Ammazzati pure, se vuoi, ma non rompere i coglioni al prossimo [...]», dichiarazione di John Huston, cfr. J. C. Oates., *Blonde*, cit., p. 675.

¹ Film distribuito in Italia con il titolo *River of no return* (1954) diretto da Otto Preminger, interpretato da Marilyn Monroe e Robert Mitchum.

² Joyce Carol Oates, *Blonde*, trad. it. di S. C. Perroni, Bompiani, Bologna 2000, p. 625.

già fantasmi, non rimandano cioè a nessun mondo reale. Non sono una rappresentazione: sono le ombre della cattiva coscienza della società puritana statunitense, come i neri *mustang* sono il contraltare tragico del mito della frontiera e del sogno americano. In un certo senso sono proprio gli attori a determinare il contenuto apologetico del film e a condizionare lo stile fiabesco delle immagini, ottenuto attraverso una fotografia satura che accentua il contrasto tra il nero del manto equino dei *mustang* in fuga e la luce abbacinante del deserto del Nevada. I personaggi maschili del film⁵ interpretano inconsapevolmente il dispositivo di dominio che struttura la società capitalista americana e reagiscono all'impulso del possesso con il sentimento di frustrazione di chi ha perduto quei beni e quelle relazioni su cui si fonda il mito democratico statunitense: la famiglia e la proprietà. Animali incivili, in quanto non domesticati come i *mustang* (a differenza del cane che è l'unico essere vivente che continua a mantenere una relazione affettiva con Gay-Gable), sono funzionali al risarcimento dallo spossamento dei beni dei tre falliti (*losers*) americani. Gay, Perce e Guido con i loro handicap (essendo cioè privi dei mezzi necessari per soddisfare il desiderio di possesso e per raggiungere il piacere) esercitano il loro potere sull'inumano, sull'indomito, sul furioso rappresentato dai cavalli selvaggi, pronti per essere consumati come carne da macello. Estremizzando si può dire che il concetto di proprietà privata e, di conseguenza, il regime politico capitalista nasce e si consolida proprio sull'idea di *oggetto perduto* freudiano. È proprio questa mancanza (Freud parlava di oggetto orale intendendo l'abbandono da parte del bambino del seno materno) a determinare il continuo quanto illusorio desiderio di recuperare ciò che è andato perduto.

I personaggi di *The Misfits* sono già morti e le soluzioni registiche di Huston non fanno che confermare questa sensazione che noi, spettatori, percepiamo dall'allucinata recitazione degli attori. Tralasciando per il momento la seconda parte del film girata nel deserto, sembra che anche nelle sequenze che si svolgono a Reno e nel piccolo villaggio dove viene allestito il rodeo, Gay, Perce e Guido siano visti solo da noi spettatori e da Roslyn che funge da elemento mediatico: Roslyn-Marilyn-Norma è la sola che riesce a vedere, è la sola che riesce a sentire, è l'unica persona viva. È lei a far implodere le dinamiche coercitive di genere su sé stesse e a far precipitare il film verso un finale catartico imprevisto. La magniloquente epicità hemingwayana della lotta tra l'uomo e la natura combattuta a mani nude, propria della sensibilità di Huston, viene incrinata dalla compassione e da un rin vigorito senso della giustizia. Il personaggio di Roslyn, anche lei donna senza radici, catapultata a

Reno per divorziare dal proprio coniuge, rappresenta il perturbante in quanto incarnazione del "femminino". È l'altro come manifestazione della differenza. Ella si trova in una sorta di simbiosi con i *mustang* e al pari di loro si ribella al dominio e allo sfruttamento (infatti il primo impulso di Gay è proprio quello di domarla come un cavallo) e alla canonizzazione stereotipata del codice dispotico degli *Studios* che ne hanno decretato il mito leggendario. Se gli uomini sceneggiati da Miller e diretti da Huston con schivo pudore non sono percepiti come reali dai loro comprimari sul set, come non lo sarebbero dai loro modelli originali nella realtà, Roslyn è invece il bersaglio iconico di ogni sguardo maschile. Sia quelli messi in *campo* dalla narrazione sia, di riflesso rispetto all'occhio del regista, quelli dello spettatore. Nella sequenza del saloon in cui Roslyn si esibisce in un ballo scatenato davanti alla piccola folla di cowboy eccitati che le si accalcano addosso o nel dettaglio del sedere dell'attrice mentre cavalca insieme a Gay appare fin troppo banale la riduzione della protagonista a oggetto sessuale e il suo sostituirsi ai cavalli nel passaggio del dominio da un possessore all'altro:

Non sono le differenze fisiche, la morfologia e la fisiologia dei sessi ad aver prodotto i generi, nonché la loro gerarchizzazione e asimmetria sociale, bensì il sessismo – cioè i rapporti di potere e di dominio – ad aver arbitrariamente scelto quei caratteri come segni distintivi rispettivamente del sesso dominante e di quello dominato. Così non è l'obiettiva variabilità fenotipica umana ad aver reso possibile l'invenzione delle razze, le tassonomie e le gerarchie razziali, bensì il razzismo, cioè un sistema di gerarchizzazione, discriminazione, dominio, ad aver arbitrariamente scelto alcuni caratteri come segni distintivi di gruppi umani inferiorizzabili, discriminabili, dominabili⁶.

Lo sviluppo della storia, che si può riassumere nella caccia improvvisata di tre disperati a un branco di *mustang* selvaggi nel deserto del Nevada, è percorso da una serie di episodi che sedimentano la contrapposizione di genere e di specie. I tre uomini sono la rappresentazione della pulsione scopica al dominio: il corpo di Roslyn oppure i cavalli in fuga vengono scrutati con il cannocchiale, per sottolineare il carattere *voyeuristico* di questo sguardo. Roslyn si caratterizza invece per un costante dare gratuito e compassionevole che è avvertito dai sodali maschi alla stregua di semplice isteria femminile⁷. Roslyn-Marilyn patisce (nel senso di sentire con dolore) per ogni essere vivente: dissuade Gay-Gable dal proposito di uccidere un coniglio, trova degradanti e crudeli le gare al rodeo e con la stessa passione si prende cura dei

6 Annamaria Rivera, *La bella, la bestia e l'umano. Sessismo e razzismo senza escludere lo specismo*, Eds, Roma 2010, p. 43.

7 Marilyn Monroe aveva avuto un aborto spontaneo in seguito ad una caduta dalle scale di uno scantinato della villa sulla costa del Maine, dove era solita passare le vacanze insieme all'ultimo marito Arthur Miller – il padre del bambino –, mentre accudiva alcuni gatti selvatici malati e affamati che vi avevano trovato rifugio.

5 Clark Gable: Gay, il cowboy disoccupato, abbandonato dalla moglie e dai figli; Monty Clift: Perce, il *rodeo-stuntman* spiantato che sopravvive di espedienti; Ely Wallach: Guido, il pilota d'aeroplani che si porta addosso il colpevole fardello dei massacri perpetrati durante la Seconda guerra mondiale quando sganciava bombe sulla Germania nazista.

tre uomini, tutti segnati da drammatiche esperienze precedenti. Li accarezza, li abbraccia, li conforta, lenisce le loro ferite esteriori e interiori, come farebbe con qualsiasi essere vivente. «Tu ami la vita. Noi cerchiamo solo un posto per vederla passare», si lascia andare a dire Guido in un momento di confidenza. Mettendo in evidenza il nuovo statuto di spettatrice dell'umanità moderna in cui la pulsione scopica ha sostituito quella affettiva come capacità di relazionarsi con gli altri, è ancora Guido a confessare a Roslyn la sua pena per il mondo:

Guido: - Sei altruista. Tu appartieni veramente al genere umano.

Roslyn: - Per i più sono solo nervosa.

Guido: - Se non fosse per la gente nervosa nel mondo ci mangeremmo ancora l'uno con l'altro.

Da queste scarse battute si evince come paradossalmente questi maschi cacciatori siano molto più prossimi all'isterismo che al ragionevole umanismo borghese su cui si fondano i rapporti sociali intraspecifici e trans-specifici. La poetica houstoniana trova l'ennesima fonte di ispirazione proprio nello scontro-incontro tra dimensione uterina ed extrauterina, tra preda e cacciatore, tra vittima e carnefice, conferendo al racconto l'andamento emblematico di una tragedia greca. I personaggi del film sono tragici in quanto consapevoli di appartenere ad una specie condannata a perpetuare il male. E lo sono ancora di più oggi in cui il rimosso ha sostituito il conflitto.

Il dispositivo cinematografico scricchiola sempre di più. I quattro *spostati* partono per catturare i *mustang*. Gay, Perce e Roslyn a bordo di una jeep con Guido su un piccolo aeroplano in avanscoperta. I cavalli, quattro femmine, uno stallone e un puledro, vengono avvistati da Guido dall'alto del suo aereo. Inizia così la battuta per affaticare i cavalli prima della cattura. Gay, alla guida della jeep, rincorre la piccola mandria in fuga, mentre cresce la tensione fra i componenti dell'equipaggio. Roslyn è visibilmente turbata. I cavalli vengono catturati. La tragedia è al culmine. Si procede verso la catarsi finale.

È Roslyn che fa implodere il film. La sua crisi isterica illumina brutalmente la realtà svelandone la dimensione distruttiva:

Bugiardi, assassini, siete tutti bugiardi. Siete felici solo quando potete vedere qualcuno soffrire. Perché non vi ammazzate voi per essere felici? Voi e la vostra ipocrisia. Bella libertà! Vi odio. Volete solo veder soffrire gli altri. Assassini, assassini, macellai. Siete tutti e tre degli assassini.

È lei che sgretola l'illusoria libertà che i tre uomini, ossessionati dall'idea di poter finire le loro vite lavorando alle dipendenze di qualcuno (testualmente «sotto padrone»), alimentano con il mito fondativo della caccia. Perce-Clift, il più sensibile, si rende conto che quello che stanno facendo non ha senso e decide di liberare i *mustang*, spazzando via in un baleno tutti gli stereotipi del genere

western. Gay riesce con la forza della disperazione a ricattare lo stallone servendosi di una corda: è lotta titanica. Gay riesce ad atterrare a mani nude il capobranco, stremato dalla fatica. I due si guardano. Gay, l'anziano cowboy, libera il *mustang*. Lo *spostato* zoppica. Il film zoppica. Al divorzio tra umano e naturale si reagisce tentando di ripristinare il legame perduto. L'insofferenza per l'indomito, la consapevolezza che la sfida sia irrimediabilmente persa tradiscono la vulnerabilità dei tre cacciatori e la loro appartenenza all'ordine del naturale. Chi è allora lo *spostato* e chi l'*azzoppato*?

La caccia, al cinema suscita orrore e fascinazione. Il cacciatore e la preda sono espressione dei rapporti sociali attuali. La caccia diventa così il paradigma della condizione in cui versa la società capitalista stessa. L'esaltante finale liberatorio auspica la sottrazione delle prede al loro destino di vittime sacrificali delle relazioni sociali dominanti.