

# CINEMA & GENERI 2012

a cura di Renato Venturelli

**intervista**  
J.J. Abrams

**generi**  
Ben Affleck noir  
western duemila  
inediti Usa  
cinema liberal  
horror: John Landis  
commedia: Todd Phillips  
apocalissi d'autore  
wuxia: *Detective Dee & Co*  
fantascienza giapponese

**serie tv**  
*True Blood*

**storia**  
Elvis Presley  
Sidney Lumet  
Jean-Louis Leutrat

festival - dvd - cronache



Le Mani

# Cinema & Generi 2012

## intervista

What is on That Train?

Intervista a J. J. Abrams a cura di Roberto Pisoni

7

## generi

Ben Affleck e le due città Sergio Arecco

19

Western duemila: una faccenda d'attori Aldo Viganò

26

Gli 'in/visibili' del cinema statunitense Simone Emiliani

35

Il cinema, la Corte Suprema Aldo Spiniello

42

Cadaveri e compari. Le iene di Edimburgo Roberto Lasagna

50

Sviolinate. Todd Phillips e la riscoperta del classico nella commedia americana Sergio Sozzo

57

Apocalissi d'autore Andrea Fontana

63

Nuove traiettorie wuxia. Detective Dee e compagni Stefano Locati

68

Non solo Godzilla. Nuova fantascienza giapponese Stefano Locati

78

## televisione

True Blood Giona A. Nazzaro

86

## storia

La malinconia del dottor John Carpenter, in arte Elvis Presley Anton Giulio Mancino

91

Sidney Lumet e i generi Renato Venturelli

112

Jean-Louis Leutrat Carlo Alberto Bonadies

119

## cronache

Venezia 68. Il contagio e la fine Aldo Spiniello

121

Cannes 2011: i nuovi confini dei generi Renato Venturelli

127

DVD a cura di Aldo Spiniello e Sergio Sozzo

131

Film - Festival - Rassegne

139

## La malinconia del dottor John Carpenter, in arte Elvis Presley

di Anton Giulio Mancino

Robert Neville guardò il nuovo popolo della terra. Sapeva di non farne parte: sapeva che, come un tempo i vampiri, lui era un anatema e un nero terrore da distruggersi. E, di colpo, il concetto si formò, divertente nonostante il dolore.

Una risata soffocata gli salì alla gola. Si voltò, si appoggiò alla parete, inghiottì le pillole. "Il cerchio si chiude" pensò mentre il letargo finale si impadroniva delle sue membra. "Il cerchio si chiude". Un nuovo terrore nasce nella morte, una nuova superstizione penetra nell'inespugnabile forza dell'eternità.

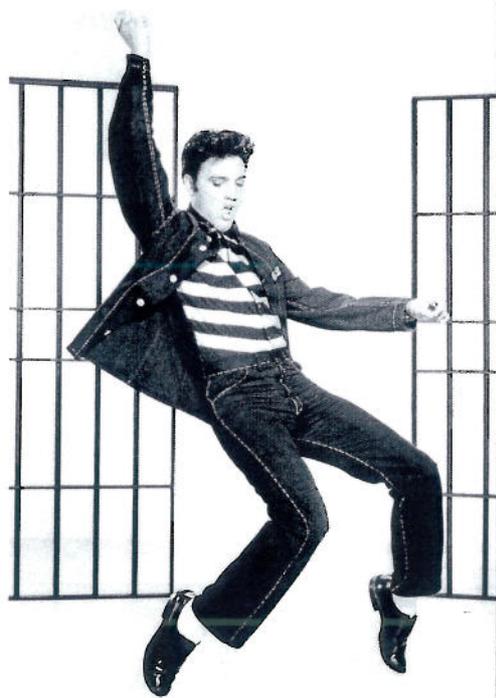
«Io sono diventato leggenda». Richard Matheson, *I Am Legend*<sup>1</sup>

1. Un *nonsense*, tanto per cominciare. Elvis Presley inveiva in tono scherzoso contro un ventilatore, «Kill that blower or blow that killer!», durante le prove dell'atteso e impegnativo ritorno sulla scena nel concerto di Las Vegas dell'estate del 1970, all'International Hotel. Per non smarrire il gioco di parole, ovvero il chiasmo che suggerisce la reversibilità del meccanismo omicida, si può tradurre: «Assassinate quel ventilatore o ventilate quell'assassino!». L'effetto si perde nella traduzione, che non suona altrettanto impositiva. Ma rende abbastanza l'idea di quel che stava accadendo nell'esistenza della più celebre e celebrata rockstar di tutti i tempi, in quel preciso momento, in un ulteriore suo film, il trentaduesimo, *Elvis - That's the Way It Is* (*Elvis Presley Show*, 1970, di Denis Sanders), in sala già da novembre, pochi mesi dopo l'esibizione di Las Vegas. Perché si sa, Elvis Presley non aveva davvero smesso con i film. Non poteva. Se era ritornato a cantare dal vivo, lo aveva fatto concedendo(si) ancora un film sulla sua prima e perciò magniloquente ulteriore esibizione. Un film peraltro concepito, e per certi versi contrapposto, all'altro imponente film concepito sull'altro imponente evento musicale dell'anno: *Woodstock - Three Days of Peace and Music* (*Woodstock - Tre giorni di pace e di musica*, 1970, di Michael Wadleigh). Questo perché in un contesto politicamente e culturalmente teso era in gioco l'immagine già consolidata a livello cinematografico di Elvis Presley, sovrano non più assoluto del rock contemporaneo, che aveva intanto deciso di abbandonare i cosiddetti "Elvis movies", vero e proprio genere a sé, perlopiù fatto di frivole e pretestuose commedie musicali. Sganciarsi da quel tipo di film, non voleva dire però uscire dal seminato promozionale cinematografico. La macchina-Elvis, a questo punto della sua carriera non poteva permettersi di fermarsi, sostare, farsi sorpassare. Né rinunciare così al confronto con il nuovo fenomeno musicale che attraverso *Woodstock*, il film, stava dilagando sul grande schermo, quindi sul mercato. Mentre l'immaginario musicale veniva sempre più irretito, contaminato, ipotecato dalla formula del film-concerto, ribattezzato "rockumentario", ecco che *Elvis - That's the Way It Is* correva direttamente con le nuove opportunità di consumo cinematografico integrativo cui stava puntando ugualmente l'altro importante e parallelo esemplare dell'anno, *Woodstock - Three Days of Peace and Music*. Nessuna vera competizione, nessun antagonismo militante, soltanto due diversi investimenti su proget-

ti consimili, almeno a livello di stile e montaggio da parte di major equivalenti e impegnate su fronti economici molto compatibili, la Metro-Goldwyn-Mayer per *Elvis - That's the Way It Is* e la Warner Bros per *Woodstock - Three Days of Peace and Music*, destinate a confluire sotto un unico marchio nell'attuale panorama dell'home-video. I segnali di questa simbiosi tra culture musicali divergenti, saldate dal comune denominatore della fruizione audiovisiva, erano già nell'aria, tanto che uno dei cineasti più attenti all'interazione e all'osmosi tra immagine e musica, Martin Scorsese, aveva montato *Woodstock - Three Days of Peace and Music*, assieme alla stretta collaboratrice di sempre Thelma Shoonmaker, per poi - da solo - supervisionare anche il montaggio di *Elvis on Tour* (*Id.*, 1972, di Pierre Adidge e Robert Abel). Non c'è da sorprendersi che nell'uno come nell'altro film il futuro autore di *The Last Waltz* (*L'ultimo valzer*, 1978) insistesse sullo *split screen*, lo schermo suddiviso, per parcellizzare i corpi delle rockstar durante le esibizioni sul palcoscenico, o moltiplicarli e ridistribuirli alle masse dei consumatori come i pani e i pesci della parabola evangelica. Dopotutto le basi erano state già gettate anni prima, quando proprio Elvis Presley era stato sottoposto a questo trattamento in *Kissin' Cousin* (*Il monte di Venere*, 1964, di Gene Nelson). Si era cioè sdoppiato, calandosi nei panni di ben due personaggi spesso compresenti, uno bruno l'altro biondo. In *Live a Little, Love a Little* (1968, di Norman Taurog), avrebbe poi interpretato invece un fotografo disposto a lavorare simultaneamente in due agenzie molto diverse, situate in due diversi piani del medesimo edificio. E sulla falsariga dei presagi funebri riconducibili ai futuri protagonisti de *L'homme qui aimait les femmes* (*L'uomo che amava le donne*, 1977, di François Truffaut) e del remake hollywoodiano *The Man Who Loved Women* (*I miei problemi con le donne*, 1983, di Blake Edwards), era quasi sempre costretto a recitare la parte del dongiovanni più o meno incallito e compulsivo, circondato per ragioni di copione da ragazze, tante, da cui doversi districare, inciampando di volta in volta in storie o flirt che fatalmente si accavallavano e lo costringevano a nascondersi ora da una fidanzata, ora dall'altra. Per non parlare delle volte in cui queste pretendenti invase, sedotte e mai abbandonate, si presentavano tutte assieme sorridenti o vogliose nello stesso luogo, come nelle esibizioni pubbliche di *Loving You* (*Amami teneramente*, 1957, di Hal Kanter) e di *Roustabout* (*Il cantante del luna park*, 1964, di John Rich). O sin dal principio di *Blue Hawaii* (*Id.*, 1961, di Norman Taurog), in alcune situazioni limite di *Girl Happy* (*Pazzo per le donne*, 1965, di Boris Sagal), sin dal titolo originale in *Girls! Girls! Girls!* (*Cento ragazze e un marinaio*, 1961, di Norman Taurog) e in quello italiano di *Spinout* (*Voglio sposarle tutte*, 1966, di Norman Taurog). Quindi in *Tickle Me* (*Per un pugno di donne*, 1965, di Norman Taurog) e nel finale di *Paradise, Hawaiian Style* (*Paradiso hawaiano*, 1966, di Micheal D. Moore). Un crescendo vertiginoso di circostanze imbarazzanti, più logoranti, in tutti i sensi scanzonate, diciamo pure più divertite che divertenti nella loro ripetitività<sup>2</sup>. Un crescendo che avrebbe giustificato appropriate riletture o ricezioni postume del fenomeno Elvis Presley in chiave inquietante, persino paurose, secondo il principio consolidato della «dicotomia personaggio fittizio/individuo reale, in cui il primo è frutto di un sistema opprimente, e va a detrimento del secondo; in base a una

tipologia culturale statunitense, il conflitto soggiacente oppone un individuo valorizzato a un sistema disforico»<sup>3</sup>. L'esempio maggiore in tale direzione l'avrebbe offerto un regista come John Carpenter assai prossimo a Elvis Presley per vari motivi e coincidenze più o meno appariscenti. Compresa la singolare omonimia, visto che l'infaticabile The King in *Girls! Girls! Girls!* interpretava un personaggio di nome Ross Carpenter, e in *Change of Habit* (1969, di William Graham) addirittura uno che si chiamava John Carpenter, il dottor John Carpenter. A maggior ragione questo inarrestabile crescendo finisce per debordare in pura allucinazione dai contorni femminili, concepita a tavolino. Inevitabile per chi come Elvis Presley voluttuosamente, nonostante i segreti segnali di sfinimento psicofisico, aveva acconsentito a moltiplicarsi a livello esponenziale, a darsi in pasto al suo pubblico, preferibilmente di gender, affamato come nel terribile *flashback* rimosso che sbloccava la mente della protagonista di *Suddenly, Last Summer* (*Improvvisamente l'estate scorsa*, 1959, di Joseph L. Mankiewicz). Quindi, a riflettersi su vasta scala nella sterminata ed esagerata serie di film autoreferenziali inaugurata nel lontano 1956, un anno chiave, di svolta, genealogico e di predestinazione come spiega molto bene il documentario *Elvis '56* (1978, di Alan e Susan Raymond). E che raggiungeva quota trentuno nel 1969, l'anno del congedo relativo, non definitivo, in quanto congedo non dal cinema in generale, come si è visto, ma dal cinema di finzione. Un bilancio filmografico assai parziale, che infatti proseguì negli anni immediatamente seguenti su due fronti congiunti, dal vivo e sullo schermo, con i due citati *Elvis - That's the Way It Is* e *Elvis on Tour*. E che facevano salire a trentatré questo bilancio ancora approssimativo per difetto, provvisorio infatti se non si aggiungono gli altri due lungometraggi destinati all'esclusivo circuito televisivo: lo show girato in studio *Elvis Comeback Special* (1968, di Steve Binder) e il concerto trasmesso in mondovisione *Elvis - Aloha from Hawaii* (1973, di Marty Pasetta). In totale i film così diventavano trentacinque, senza contare le varie *special edition* che come vedremo introducono anche un principio di scenari audiovisivi alternativi, presenti e possibili. Stress da prestazione erotica, nei film, e ansia da prestazione professionale, nella vita. Di più: apoteosi o delirio di onnipotenza, ma soprattutto di onnipresenza. Il cinema e la televisione avevano donato a Elvis Presley, "The King" di nome e di fatto, l'ubiquità. Ma era un atto di generosità non disinteressato.

2. Per comprendere o star dietro a un simile meccanismo di rimandi incrociati, spesso estemporanei, non va però perso di vista l'indotto. Prendiamo il caso di Boris Sagal, il regista di uno dei suoi film programmaticamente indifferenziati, *Girl*

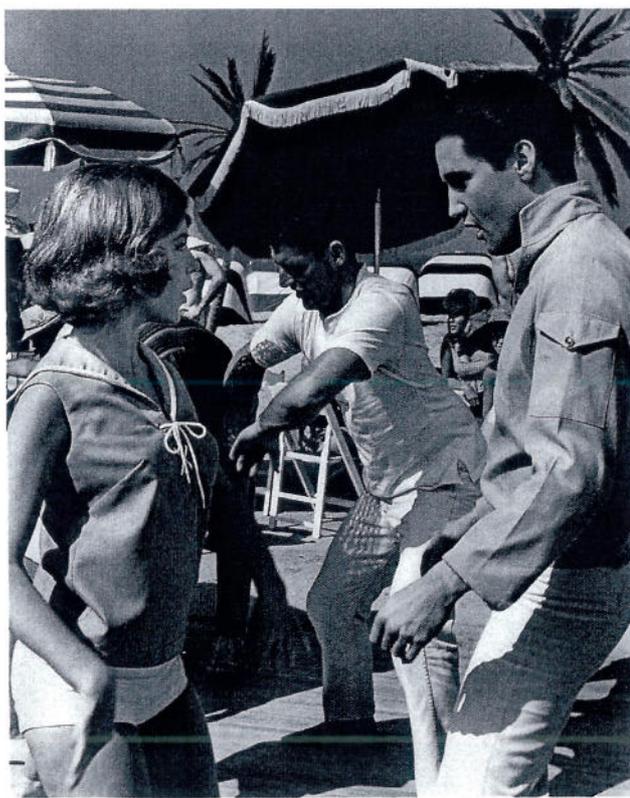


*Jailhouse Rock*

*Happy*. Sei anni dopo, nell'apocalittico *The Omega Man* (1975: *Occhi bianchi sul pianeta Terra*, 1971), Sagal si sarebbe confrontato con il romanzo di Richard Matheson *I Am A Legend* (*Io sono leggenda*, 1954). La parabola tragica del sopravvissuto Neville passava di mano: dal Vincent Price de *L'ultimo uomo sulla terra* (1964) di Ubaldo Maria Ragona e Sidney Salkov a Charlton Heston, il quale in *The Omega Man*, pur non essendo esattamente un progressista o un hippy, si abbandonava all'ennesima visione di *Woodstock - Three Days of Peace and Music* al buio di una sala fatiscente sfidando rischi e pericoli. Ne conosceva e ripeteva addirittura a memoria ogni battuta, non come ex partecipante dello storico concerto, ma come spettatore d'eccezione, in quanto cinematografico, aduso ad un «incontro sempre mancato al cinema tra la star presente nella fase delle riprese ma assente alla proiezione, e il pubblico assente nella fase delle riprese ma presente alla proiezione»<sup>4</sup>. Grazie alla pellicola che continuava a scorrere e riattivare a tempo indeterminato le vestigia di un'umanità (quasi) estinta, il protagonista poteva sopravvivere psicologicamente. Rivedeva così i morti che rivivevano per lui sullo schermo, come feticci di una vita passata, ma sempre presenti sul piano dell'illusione cosciente indotta dal cinema<sup>5</sup>.

A un anno dal concerto di Las Vegas e dal film complementare *Elvis - That's the Way It Is*, in una prospettiva fantascientifica e molto metacinematografica un regista tuttofare offriva in piena coerenza e legittimità questa strana opportunità proprio a un ultraconservatore e grande sponsor dell'industria delle armi come Charlton Heston (bersaglio anche di *Bowling a Colombine* [*Id.*, 2002] di Micheal Moore, da non confondersi con il quasi omonimo regista assai più anziano Michael D. Moore di *Paradise, Hawaiian Style*, noto anche come Micky o Mickey Moore). Cioè a una star di Hollywood non lontana dalle posizioni ufficiali assunte negli stessi anni da John Wayne, o attribuite a torto o a ragione a "The King", il patriottico Elvis Presley che in *Viva Las Vegas* (*Id.*, 1964, di George Sidney) in un'atmosfera allegra e scanzonata, pur di far sgombrare un gruppo chiassoso di texani ubriachi da un locale, non disdegnava di onorare la storia americana menzionando l'interprete principale, produttore e regista di *The Alamo* (*La battaglia di Alamo*, 1960), "Duke" Wayne: «Amici texani, figli dello stato della Stella Solitaria, rendiamo omaggio a coloro che hanno fatto del Texas lo stato più grande e più battagliero: alla memoria del prode Sam Houston, al glorioso David Crockett, a John Wayne!». L'opportunità, se di opportunità si sarebbe trattato e non di opportunismo, anche per il protagonista di *The Omega Man* consisteva nell'esprimere, al di là del buon senso e dell'ideologia, il proprio paradossale apprezzamento. Non per un film qualsiasi, ma per *quel* film, *Woodstock - Three Days of Peace and Music*, il cui marcato ma commerciale messaggio pacifista era stato evidentemente disatteso e calpestato da un'umanità bellicosa e votata neanche a farlo apposta alla fatale autodistruzione. Se ciò si rendeva possibile, in un film, era perché restava tutto in famiglia. O meglio in casa Warner Bros, il marchio che accomunava *Woodstock - Three Days of Peace and Music* e *The Omega Man* consentendo al secondo film, attraverso il personaggio emblematico di Charlton Heston, di promuovere dall'interno il primo. Anche tra *Girl Happy* e *The Omega Man* un nesso o comunque un elemento di continuità esisteva. Il tema dell'inva-

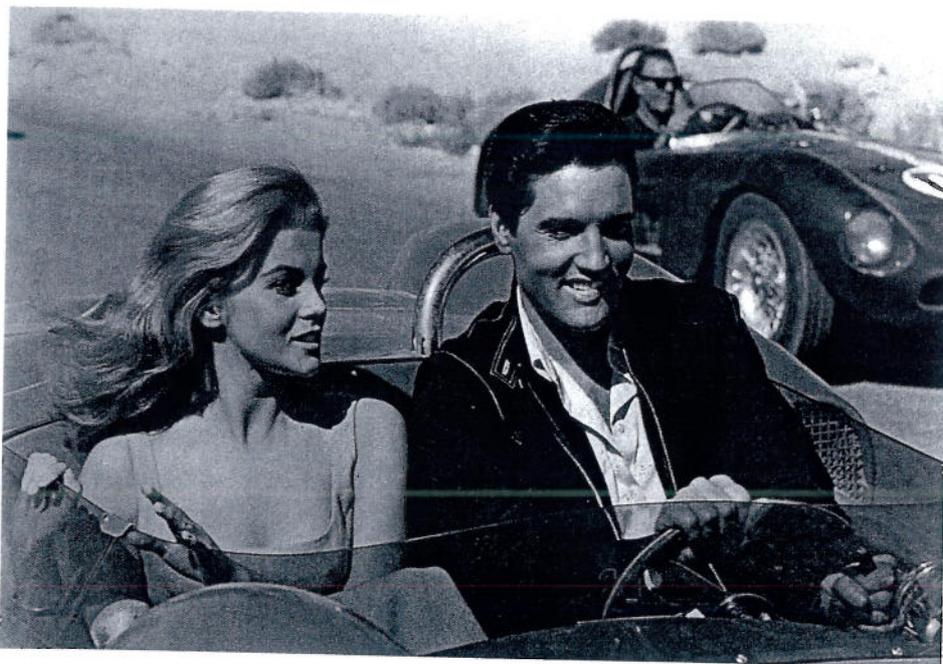
sione, la fobia molto maschile e misogina dell'assedio incontrollabile, sebbene in forme molto differenti, persisteva in entrambi i film all'apparenza di diversa levatura e ambizione artistica. Eppure diretti dallo stesso regista, pronto a dimostrare la propria competenza in ogni occasione e contesto, senza perciò inseguire la riconoscibilità tipica degli autori. Il preoccuparsi di sopravvivere a ogni nuovo assedio non era prerogativa soltanto degli ultimi esemplari di una specie umana minacciata dai mutanti assassini di *The Omega Man*. Era anche la condizione ossessiva di maschio ideale e *sex symbol* forzato, quel *The Love Machine*, per adoperare l'appropriato titolo di una canzone di *Easy Come, Easy Go* (*Tre fusti, due bambole, un tesoro*, 1967, di John Rich), che Hollywood aveva cucito addosso al cantante e neoattore Elvis Presley dal 1956, potenziata a dismisura e a discapito di ogni scrupolo artistico o semplicemente narrativo dopo il 1960. Se l'ormai classico *I Am Legend* aveva ispirato George Romero per *The Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968) e numerosi altri horror incentrati sulla fobia dell'assedio, in primo luogo quelli di John Carpenter, accadeva di frequente anche nei film che tutte le ragazze sfrenate nei paraggi dessero la caccia a Elvis Presley, spesso in branco, accecate dal suo *sex appeal* e dal suo forte richiamo canoro. Il più estremo in questo senso dei suoi film peraltro a senso unico restava *Kissin' Cousin*, scandito dall'incursione puntuale di orde eccitate, quasi inferocite, di ragazze in cerca di maschi più o meno giovani e appetibili. Più di ogni altro film consimile *Kissin' Cousin* esemplificava la situazione ridicola ma effettiva di "pericolo" cui il protagonista Elvis Presley, per l'occasione in un doppio ruolo, si trovava esposto. E con lui in sott'ordine tutti gli esemplari maschili a portata delle tredici giovani montanare, le scatenate Kittyhawks che irrompevano all'unisono come baccanti o assatanate per rapire gli uomini in circolazione, militari compresi, tutti assieme o uno alla volta. L'espressione «Kittyhawk», usata solitamente per il primo aeroplano della storia o per una classe di portaerei, non vieta di notare come anche nella stragrande maggioranza dei film di Howard Hawks, appunto, la situazione topica dell'assedio fosse sintomatica dell'atteggiamento vigile e difensivo da parte di uomini vigorosi, d'azione, poliziotti, sceriffi, cowboy o militari, ma introversi sessualmente nei confronti di donne moderne ed emancipate, quindi volitive e disinibite. Non sorprende che sia



Pazzo per le donne (*Girl Happy*)

stato ancora John Carpenter a scegliere di chiamare Hawk (fonicamente equivalente ad «Hawk») l'anziano e infido superpoliziotto che incastrava Snake Plissken in *Escape from New York* (1997: *Fuga da New York*, 1981). O che abbia mutuato spesso e volentieri dalla filmografia hawksiana, in particolare da *The Thing from Another World* (*La "cosa" da un altro mondo*, 1951) e da *Rio Bravo* (*Un dollaro d'onore*, 1959), la situazione ricorrente dell'assedio, calandola nelle cornici inquietanti più disparate, adatte alla commistione di western, commedia, horror, fantascienza, thriller: da *Assault on Precinct 13* (*Distretto 13: le brigate della morte*, 1976) a *The Fog* (*Fog*, 1980), su cui ritorneremo tra breve, e da *Prince of Darkness* (*Il signore del male*, 1987) a *Ghats of Mars* (*Fantasma da Marte*, 2001).

3. Con Elvis Presley John Carpenter avrebbe avuto ben poco da spartire, se non fosse stato per un film all'apparenza anomalo, *Elvis* (*Elvis il re del rock*, 1979), circolato in due versioni, quella televisiva lunga e quella cinematografica ridotta. Anomalo perché John Carpenter, incurante della fama conseguita come regista di genere, lo direbbe tra *Halloween* e *The Fog*. Dunque, uno strano *biopic*, che nasceva e trovava una sua collocazione tra due film dell'orrore molto celebrati. Eppure l'inclassificabile *Elvis*, sebbene non contenesse tracce esplicite dell'universo orrorifico carpenteriano, trasudava inquietudine, una tensione a stento controllata e pronta a esplodere, legata allo stato d'assedio da parte delle fan pronte a divorare il protagonista, a lacerargli gli abiti, per non parlare della costante pressione esercitata dai media. Inoltre *Elvis*, come i successivi *Memoirs of a Geisha* o *Invisible Man* (*Avventure di un uomo invisibile*, 1992), *In the Mouth of Madness* (*Il*



Viva Las Vegas

seme della follia, 1994) e *Ghosts from Mars* era costruito interamente in *flash-back*, iscritto proprio nel concerto di Las Vegas del 1970 da cui era stato ricavato *Elvis - That's the Way It Is*. A John Carpenter insomma, musicista a sua volta e grande appassionato di rock, nonché omonimo del fittizio dottor John Carpenter presleyano di *Change of Habit*, interessava prendere le mosse dall'incubo del ritorno sulla scena, dall'interfacciarsi direttamente con il pubblico, mentre in televisione c'era già chi dubitava che egli fosse ancora in grado di reggere il peso di questa responsabilità e dell'enorme macchina promozionale che gli ruotava attorno. L'incubo o comunque il nervosismo culminavano nel gesto liberatorio, ostile, sinistro del colpo di pistola sparato dal protagonista contro la scatola televisiva blaterante, a cui si era affidato dal 1956 incautamente, ricevendo da allora onore e gloria ma anche una condanna permanente a essere sempre al centro della scena e del quadro. Ora, nel film, l'Elvis interpretato da Kurt Russell poteva prendersi la sua momentanea rivincita contro l'oggetto, la "macchina infernale" che l'aveva consacrato e imprigionato, così come, in una delle riprese effettuate per *Elvis - That's the Way It Is*, recuperata solo nell'edizione del 2001, egli chiedeva che si provvedesse a sistemare il ventilatore assassino. Parallelamente, in una delle riprese montate nell'edizione originale del 1970, poi espunta da quella del 2001, addirittura Elvis Presley mimava il gesto di chi spara contro la macchina da presa che, nonostante il congedo definitivo dalle commedie, continuava a seguirlo, pedinarlo ovunque, nei territori stavolta del documentario celebrativo. Un sintomo inequivocabile di questa condizione è lo sguardo in macchina ammiccante, il saluto rivolto alla "Hollywood camera". Insomma, Elvis Presley non aveva fatto a tempo a uscire dai set delle commedie canore per rientrare subito in uno studio sempre della MGM, come si evince da tutte e due le versioni di *Elvis - that's the Way It Is*. Non restava quindi che accettare l'incombenza della macchina da presa, salutarla come una delle persone presenti, con un degno sguardo diretto, che, avrebbe poi spiegato Vernet

è la figura emblematica di questa nostalgia, di questo incontro che avrebbe potuto aver luogo. Non siglò un incontro tra il personaggio e lo spettatore, o tra questo e l'attore, ma è piuttosto un invito immediatamente annullato: indica la propria possibilità passata e l'impossibilità presente, raddoppiando nello spettatore lo sfaldamento che gli è proprio, rendendolo attivo<sup>6</sup>.

Nel caso specifico di Elvis Presley, quindi di *Elvis - That's The Way It Is* il *camera look* dimostrava la piena consapevolezza di dover e far convivere di conseguenza con il mezzo audiovisivo il suo pubblico, ora fisicamente lì, in quell'esatto momento, cui però spettava il compito di designare sullo schermo l'entità collettiva fantasma, non localizzata e impersonale<sup>7</sup>, cioè l'altro pubblico necessariamente assente, quello della sala cinematografica, nel 1970, o della scena domestica, nel 2001. Circostanza confermata all'inizio di uno dei sei concerti su cui era basato il film, subito dopo l'esecuzione della terza canzone, *Hound Dog*, quando The King, da buon Anfitrione collaudato e aduso alle pretattiche audiovisive, ricordava le censure televisive di cui ci occuperemo più tardi subite nel 1956 all'*Ed Sullivan Show*. E perciò avvertiva i partecipanti che anche stavolta la MGM

stava realizzando intanto un film, cosa infatti vera, ma dal titolo, ironico, «Elvis perde i suoi eccessi». L'ironia celava una malinconia speciale, la particolare tipo di tristezza delle persone geniali:

Questa tristezza (questa *Schwermut*<sup>6</sup>) si manifesta quando si abbia una inibizione profonda della vita spirituale [...]. La depressività, che si costituisce nella tristezza delle persone geniali è contrassegnata dall'inaridirsi e dal naufragare dell'impulso geniale, e dallo spegnersi della spinta creativa: al di là di ogni sintomo clinico. Quando questo avviene si ha l'inibizione (la stasi) profonda della vita spirituale con la conseguente esperienza del nulla (del venire meno di ogni possibilità); e si ha, contemporaneamente, la dissolvenza della trascendenza (della trascendenza nel mondo e nella esistenza dialogica) con la corrosione di ogni comunicazione interpersonale. Nella tristezza così delineata (nella *Schwermut*) si constata, del resto, un fenomeno ancora più radicale ed emblematico: lo slittamento (la retrocessione) da una condizione umana *geniale* ad una condizione umana *normale* (di sanità quotidiana e improblematica) che nelle personalità geniali corrisponde all'esperienza di una profonda inautenticità. In esse, solo la creazione spirituale si trasforma in appagamento esistenziale e in realizzazione di senso; e dal fallimento di ogni orizzonte di creatività scaturiscono (qui) la tristezza senza fine e la disperazione: che giunge fino al pensiero, e alla fatale tentazione, della morte volontaria<sup>9</sup>.

Il poco convenzionale *biopic* carpenteriano rifletteva quindi questa insofferenza del personaggio nei confronti della macchina da presa, telecamera o cinepresa, indistintamente, nonché verso il grande e il piccolo schermo, croce e delizia della sua incontrollabile fama planetaria. Proprio per questo, eludendo l'episodio della morte, il film postumo di John Carpenter cominciava e finiva con la situazione *Elvis - That's the Way It Is*. Ovvero con il dietro le quinte del ritorno sul palcoscenico del 1970, ritorno tanto più storico poiché segnava un punto di non ritorno, un viaggio di sola andata verso la morte al lavoro e la mitologia. Ciò spiega, se mai ce ne fosse bisogno, perché John Carpenter metteva in testa al suo *Elvis* l'immagine in campo lungo del solitario, sinistro, funebre corteo di automobili nere che conducevano il protagonista a Las Vegas, così come l'indistruttibile automobile pervasa di rock'n'roll di *Christine* (*Christine la macchina infernale*, 1983) avrebbe condotto il suo nuovo, compulsivo giovane proprietario alla morte. Il brano che accompagnava l'intera scena era ancora una volta *Mystery Train*, lo stesso della sequenza inaugurale delle due versioni 1970 e 2001 di *Elvis - That's the Way It Is*. Lo stesso che avrebbe aperto e intitolato l'emblematico *Mystery Train* (*Mystery Train - Martedì notte a Memphis*, 1989) di Jim Jarmush, in cui Elvis Presley veniva prima evocato e poi appariva in piena notte come un fantasma semitrasparente, sbadato ed estemporaneo. La sua immagine in sovrapposizione, avvolta nel mistero (*mystery*) e confinata nei territori del sovrannaturale, era tutto ciò che restava del suo essere stato un tempo un vettore divistico inarrestabile, una specie di treno (*train*) in corsa, in costante, irrinunciabile movimento. Perché sorprendersi? Sono talmente tante le sequenze dei titoli di testa dei suoi film in cui era al volante di un'automobile mentre cantava la canzone principale, o sempre cantando se ne stava tranquillo sul retro di un camioncino (*Kid Galahad* [*Pugno proibito*, 1962, di Phil Karlson]). Senza contare le nume-

rose, perseveranti, spericolate gare automobilistiche che lo attendevano in *Viva Las Vegas* (*Id.*, 1964), *Spinout* e *Speedaway* (*A tutto gas*, 1968, di Norman Taurog) o la gara di motoscafi in cui si esibiva in *Clambake*. Era pronto a guidare di tutto, non solo dalle due alle quattro ruote: quasi sempre si trattava di automobili come, un anno prima del suo esordio cinematografico in *Love Me Tender* (*Fratelli rivali*, 1956, di Robert D. Webb), James Dean in *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*, 1955, di Nicholas Ray). Né mancavano, ad esempio in *Roustabout* e *Stay Away, Joe* (1968, di Peter Tewksbury) le motociclette, sulla falsariga di Marlon Brando in *The Wild One* (*Il selvaggio*, 1955, di Laszlo Benedek). E sempre a proposito di mezzi di locomozione identitari, non ne trascurava nessuno: barche (*Fun in Acapulco* [*L'idolo di Acapulco*, 1963, di Richard Thorpe]), motoscafi (*Clambake*), battelli o navi (*Frankie & Johnny* [*Id.*, 1966, di ] di Frederick de Cordova ed *Easy Come, Easy Go*), portaerei (*The Milton Berle Show*), aerei (*It Happened at the World's Fair* [*Bionde, rosse, brune*, 1963, di Norman Taurog] e *Paradise, Hawaiian Style*), carri armati (*Kissin' Cousin*), possibili apparecchi spaziali (ancora *It Happened at the World's Fair*). O ancora, cavalli (*Love Me Tender*, *Flaming Star* [*Stella di fuoco*, 1960, di Don Siegel], *Charro!* [*Un uomo chiamato Charro*, 1968, di Charles Marquis Warren]), e tori (*Tickle Me* e *Stay Away, Joe*) e naturalmente treni (come quello con cui arrivava e ripartiva in *The Trouble with Girls* [*Guai con le ragazze*, 1969, di Peter Tewksbury]). Tutti i veicoli concepibili e immaginabili erano buoni per alimentare l'impenetrabile, dinamico, spesso accelerato *mystery train* o *mystery Elvis*. Di questo "mistero" si era fatto carico, diventandone l'incarnazione coatta, il significante spettacolare, immerso nell'impasse tra il suo essere finito e infinito, senza soluzioni di continuità, manifestazione innegabile della «malattia mortale» kierkegaardiana, secondo cui «avere un io, essere un io, è la più grande concessione fatta all'uomo, ma nello stesso tempo, è ciò che l'eternità si aspetta da lui»<sup>10</sup>. Anche il malato mortale Elvis Presley era costretto sempre e comunque, ad ogni costo, a restare in scena, a darsi in pasto al suo pubblico come oggetto commerciale da santificare e mistificare, cioè confondere nella nebbia (*mist*) dell'immensa, imperitura popolarità. Fino a trasformarsi in un'entità immateriale, precocemente postuma, mediatica, immaginaria, come una perfetta, sproporzionata, prospettica sovraimpressione ad uso e consumo del cinema e della televisione, come nel finale di *Love Me Tender* o durante i concerti di *Elvis - That's the Way It Is* e *Aloha from*



Charro!

*Hawaii*. Su qualsiasi supporto concepibile infatti il suo compito era diventato quello di partecipare attivamente alla formazione, attraverso lo sforzo congiunto dell'industria musicale, televisiva e cinematografica, di un immaginario collettivo di copertura rispetto alle paure concrete della Guerra fredda. Il "fu" Elvis Presley del desolato film di Jim Jarmush non faceva altro che riassumere con cognizione di causa, a posteriori, lo *status* costante di ectoplasma ambulante. Già da vivo e a maggior ragione da morto, lo spessore diafano di fantasma, di leggenda stanziale, coincideva con l'incapacità di abbandonare i suoi fan sempre più straniti e straniati, e con essi la livida città adottiva Memphis, dove aveva inciso i primi successi - tra cui la fatale, immancabile *Mystery Train* - con l'etichetta locale Sun Record, o di separarsi dalla fatata Graceland. L'Elvis Presley «treno del mistero» o «mistero del treno», dichiarato e alimentato dalla ricorrente, sintomatica canzone degli inizi, era una figura incorporea e atemporale, sospesa appunto tra il mondo dei vivi e quello dei morti, un uomo in ombra o in perpetua compagnia della suo doppio, dell'ombra proiettata sulle pareti su cui molto avrebbe insistito John Carpenter in *Elvis*.

4. L'uomo di spettacolo, tenuto sotto controllo e sotto scacco dalla sua stessa ombra, il ribelle innato, l'ex "delinquente del rock'n'roll" trasformato in americano modello, ossequioso delle istituzioni, l'esercito e il matrimonio, sempre in cerca di ricongiungersi al proprio io smarrito, era diventato nell'ottica carpenteriana l'equivalente moderno dello sventurato, tragico eroe espressionista di *Schatten* (*Ombre ammonitrici*, 1923, di Arthur Robison). L'ombra ideale dell'Elvis Presley assente era diventata quella con cui il Kurt Russell presente del 1979 doveva condividere molte delle inquadrature, specialmente quelle più strette e raccolte. Così come da quel momento, John Carpenter, l'autore del film ombra (su) *Elvis*, si sarebbe indissolubilmente legato a Kurt Russell, il "suo" Elvis Presley ombra, l'attore-feticcio filmografico per eccellenza che aveva esordito guarda caso sul grande schermo, a dodici anni, in un tipico "Elvis movie", *It Happened at the World's Fair*, assestando due violenti calci al protagonista per aiutarlo maldestramente a sedurre una dottoressa di sani principi, destinata comunque a cadergli tra le braccia. E se anche Jim Jarmush aveva ceduto alla tentazione di associare l'immagine di Elvis Presley all'universo sovrannaturale, lo aveva fatto scegliendo come attore incaricato di narrarne l'incredibile apparizione notturna Tom Noonan, lo stesso individuato tre anni prima da Michael Mann per interpretare in *Manhunter* (*Manhunter - Frammenti di un omicidio*, 1986) la parte del nuovo implacabile, indistruttibile, sovrumano serial killer. Come John Landis che omaggiava direttamente Elvis Presley nel finale del catastrofico-demenziale *The Blues Brothers* (*Id.*, 1980) facendo cantare a John Belushi in prigione *Jailbause Rock*, e nel thriller comico *Into the Night* (*Tutto in una notte*, 1985) introduceva un improbabile sosia di The King, che del suo idolo possedeva ogni sorta di ridicolo gadget, dopo aver peraltro filtrato l'orrorifico *An American Werewolf in London* (*Un lupo mannaro americano a Londra*, 1981) con le versioni di Bobby Vinton, Sam Cooke e The Marcells di *Blue Moon* di Rodgers e Hart, cantata anche da Elvis Presley nel 1955. Per non parlare degli spunti fantascientifici, che si intrecciavano al ricordo di Elvis Presley, sin da quando probabilmente Dennis Sanders, il regista

scomparso nel 1987, senza aver quindi preso parte al montaggio alternativo del 2001 di *Elvis - That's Way It Is*, aveva diretto *The Invasion of the Bee Girls* (*L'invasione delle api regine*, 1973). Tre anni dopo il documentario che aveva parzialmente e relativamente restituito Elvis Presley al palcoscenico, cioè attraverso il cinema, si era dedicato ad uno strano film di fantascienza, con non pochi spunti erotici, dove le donne mutanti erano vere e proprie divoratrici di uomini, causando la morte per collasso cardiaco dopo averli sottoposti a un eccessivo stress da prestazione sessuale. Una situazione da incubo semiserio che portava alle estreme conseguenze fantascientifiche la mortale, tragicomica condizione di maschio concupito che l'accavallarsi degli "Elvis movies" siglava. Ma anche la morte fisica poteva nel caso di Elvis Presley essere contraddetta attraverso il paradigma fantastico: in un altro film di genere misto, a metà strada tra la fantascienza, l'horror e la commedia, *Men In Black* (*Id.*, 1997, di Barry Sonnenfeld), Tommy Lee Jones confutava persino la morte del suo idolo Elvis Presley assegnandolo alla categoria extraterrestre, così come Jim Jarmush lo aveva reso un fantasma permanente e diurno. La cui capacità di suggestionare la posterità avrebbe trovato conferma, ancora una volta all'incrocio tra commedia e fantascienza, in *Lilo & Stitch* (*Id.*, 2002, di Chris Sanders e Dean DeBlois), in cui l'alieno devastante che somigliava vagamente a un cane o più correttamente all'*Hound Dog* dell'omonima canzone, addirittura si travestiva e fingeva di cantare come l'intramontabile The King, mentre in televisione scopriva le immagini in bianco e nero del mostro di *Tarantula* (*Tarantola*, 1955, di Jack Arnold). Proprio il film che in una vecchia foto recuperata in *Elvis - The Great Performances* (1990, di Andrew Solt) era in cartellone nello stesso teatro in cui si sarebbe esibito, non ancora completamente da solo, il giovane Elvis Presley nel 1955. Avventurandosi in territori sconosciuti, come l'horror, il thriller e la fantascienza, percorrendo sentieri tortuosi, nel corso degli anni registi diversi sarebbero tornati sulle tracce di Elvis Presley. Per una curiosa coincidenza, che con il senno di poi non sorprende più di tanto, anzi si dimostra sintomatica e coerente, nel finale di *Tarantula*, l'emblematico piccolo classico della fantascienza hollywoodiana alimentata dalla Guerra fredda e dalla paura delle radiazioni, a interpretare la parte di un pilota dell'aeronautica militare incaricato di annientare la gigantesca creatura nera con il napalm era un giovanissimo, sconosciuto Clint Eastwood, futura altra icona di una visione dappriincipio reazionaria e conservatrice dell'America. Come lo furono, volenti o nolenti, sospinti dalle logiche del mercato a essere o ad apparire John Wayne, Charlton Heston, Clint Eastwood ed Elvis Presley. L'orrore, la paura, l'incubo consisteva nella consapevolezza di quest'ultimo di dover dipendere dall'industria dello spettacolo, dalle immagini televisive e cinematografiche, da folle scatenate e senza identità, da inaffidabili e loschi individui che gli tenevano sempre compagnia, gli affiliati onnipresenti della "Memphis mafia", era qualcosa di intrinsecamente connaturato alla triste condizione dell'uomo Elvis Presley, l'ultimo uomo davvero, su una terra infestata da esseri spietati e minacciosi, espressione compiuta e irreversibile della società di massa. Lo stesso John Carpenter li avrebbe definiti "vampiri", come quelli del titolo apocrifo delle prime due edizioni italiane del romanzo *I Am Legend*<sup>11</sup>. Prediligendo la versione



*King Creol*

televisiva integrale di *Elvis*, lunga due ore e mezzo contro le quasi due ore di quella cinematografica, l'autore reduce dal successo di *Halloween*, ammetteva che la "strana" umanità che circondava Elvis Presley era «da far venire i brividi»:

Mi piace, posso identificarmi. Volevo fare qualcosa su Elvis. Ma niente di melenso o di sdolcinato. Qualcosa di realistico e di affettuoso. [...] Il consulente? Charlie Hodge. Faceva parte della mafia di Memphis. Era uno dei tipi che giravano attorno a Elvis. Poveraccio, con tutti quei vampiri attorno non se la passava bene. Che tristezza. [...] Era molto triste. Anche Priscilla ci ha fatto da consulente, per soldi. Si è venduta. È stato interessante. [...] Non me lo so spiegare. [...] L'ho incontrata una sola volta, quando si è presentata per una cifra mai rivelata, e ha parlato un po' di come era la vita con Elvis. Quel che ha detto è finito in una scena scritta appena prima dell'inizio delle riprese, che riguardava il periodo in cui vivevano, mi sembra a Beverly Hills o Graceland. Lui comincia a interessarsi di religione e a predicare la Bibbia, e lei pensa che stia impazzendo. Conoscere la gente che gli ruotava attorno è stato strano. Non c'entra con il film che abbiamo fatto, si tratta di scene avvenute dietro le quinte, ma ragazzi... da far venire i brividi<sup>12</sup>.

Non è escluso che rientri tra le reminiscenze del repertorio degli "Elvis movies" anche l'intera cornice cattolica di *Prince of Darkness*. Le tre suore che avanzavano dal fondo di un loggiato cui rivolgeva un'occhiata preoccupata il professor Howard Birack (Victor Wong), convocato d'urgenza dal sacerdote padre Loomis (Donald Pleasance), non rimandano forse all'ultimo film di finzione interpretato da Elvis Presley, *Change of Habit*? Non è nell'ultimo e non casuale film di Elvis Presley che tre suore intraprendenti e in incognito per fare esperienza della realtà suburbana, una volta ricevuto l'ordine di tornare a indossare le tradi-

zionali tonache, sconcertavano tutti, compreso il dottor John Carpenter in arte Elvis Presley, che le aveva conosciute in vesti più succinte? Né si può escludere in *Clambake* (*Miliardario.. ma bagnino*, 1967, di Arthur H. Nadel), versione aggiornata del *Principe e il povero* su misura per il protagonista cantante, che il riferimento estemporaneo alla nave dei pirati carica d'oro affondata non molto lontano dalla spiaggia dove si sta intrattenendo al termine di una festa, rimandasse direttamente al prologo di *The Fog*. In uno dei tanti momenti irrilevanti di *Clambake*, l'ennesimo e ineccepibile "Elvis movie" tenuto assieme come al solito dalle canzoni, succedeva proprio questo. Per far colpo su una ragazza abbastanza sciocca l'incauto istruttore di sci nautico Tom Wilson (Will Hutchins) che aveva accettato di scambiare nome e identità con il miliardario ereditiero Scott Heyward (Elvis Presley) rievocava una leggenda: «Laggiù c'è un relitto di una nave pirata piena di lingotti. [...] D'oro. [...] È affondato cento anni fa durante un uragano. [...] In una notte chiara come questa si riesce persino a vederla, dicono». Leggenda che ricorda molto quella *The Fog* sempre risalente al secolo prima, e che il vecchio marinaio interpretato da John Houseman sceglieva a pochi minuti dalla mezzanotte per intrattenere e ammonire i bambini sulla spiaggia della maledetta Antonio Bay. La dimensione del mistero, presente già in *Mystery Train*, la canzone primordi, perciò tanto più spettrale nei suoi variegati impieghi cinematografici, come la dimensione mistica verso cui Elvis Presley si era orientato nell'ultimo periodo - secondo John Carpenter in *Elvis* - e che in qualche modo era confluiva in *Change of Habit*, non si riallacciava allo stato confusionario ingenerato dalla nebbia terribile e impenetrabile e all'inevitabile corollario della smaterializzazione del corpo di *Memoirs of an Invisible Man*? O la caccia al tesoro in fondo al mare proposta in *Clambake* e affrontata in *Easy Come, Easy Go*, non poteva aver creato la premessa spaventosa, gotica di *The Fog*, dove orrore e terrore si sarebbero avvicinati grazie alla fitta coltre nebbiosa, a garanzia mortale di creature ora invisibili, ora inguardabili. La nebbia (in inglese sia *fog*, quindi John Carpenter, sia *mist*, come il racconto di Stephen King e rispettivo/rispettoso film di Frank Darabont), meglio di ogni altra associa il concetto di mistero al fenomeno meteorologico. O ancora allo sbaglio, all'errore, al fraintendimento (*mistake*), tipico delle trame pretestuose degli "Elvis movies". Ma anche alla canzone che ha dato il titolo al primo film da regista di Clint Eastwood, ancora lui, *Play Misty for Me*, dove le conseguenze di uno sbaglio (*mistake*, appunto) erano incalcolabili: il cedimento erotico di una notte alle lusinghe di una fan sconosciuta, un'"ape regina" che assediava prima con le armi della seduzione poi con quelle propriamente dette l'aitante giornalista interpretato dallo stesso Clint Eastwood, nei panni del particolarmente confuso (*misty*) titolare di una rubrica musicale radiofonica, scatenava un congegno incontrollabile di amore e morte. Un meccanismo di corteggiamento ossessivo e maniacale, legato alla musica e alle canzoni, ancora una volta si traduceva in minaccia concreta, dalle emblematiche sembianze femminili. Per Elvis Presley, campione maschile in ogni contesto e circostanza effimera, questo insieme di confusione, mistero, sbaglio e pericolo era fin troppo familiare. Proveniva, secondo copione o per coazione a ripetere, sempre dalle donne, le sue affezionatissime "api regine".

5. Nei film di Elvis Presley nessuna indicazione esplicita o cosciente scatenava la paura in senso stretto, inconfondibile, codificata, nonostante i tentativi in *Tickle Me* e *Double Trouble* di introdurre il giallo e il mistero, in chiave talmente farsesca da renderli semplici accessori di trame minime, rigorosamente inconsistenti, utili appena a giustificare e cucire a malapena il susseguirsi dei consueti numeri musicali. La paura, quella vera, se c'era, aveva radici altrimenti profonde. Si sviluppava al di là di qualsiasi spunto intertestuale e intermediale. Apparteneva inequivocabilmente al modo in cui questi film dovevano essere recepiti dagli spettatori, diretta conseguenza del pubblico allargato di fan. Quindi alla ragione stessa per cui venivano prodotti in serie, con una propensione davvero impressionante allo svago e alla distrazione. Per quanto involontaria la paura che John Carpenter avrebbe mutuato anche da Elvis Presley, o dall'epoca in cui tale evoluzione divistica trovava un più efficace riscontro nei film, nasceva da ciò che negli "Elvis movies" risultava invisibile. O da questi veniva sistematicamente rimosso: la terribile verità, percepibile ma inafferrabile, interdetta dal divertimento forzato hollywoodiano, dalle tappe molto ravvicinate imposte o sovrapposte dal filone cinematografico canoro di cui Elvis Presley era la star assoluta, il capocomico. Questi film nascevano e prosperavano in un clima esasperatamente pauroso, che perciò rinnegavano, cancellavano, facevano sbiadire attraverso dispositivi allegri, colorati, spensierati, collocati in tiepidi e soleggiati mondi di solito presenti ma lontani fino all'inverosimile dai pericoli, immunizzati dalle psicosi collettive, al riparo dalle preoccupazioni o dai segnali allarmanti della Guerra fredda in atto. Perché mai avrebbe avuto bisogno di ricorrere a Elvis Presley in *Big Fish* (Id., 2003) anche Tim Burton? Come non pensare di inserire Elvis Presley in una parabola retrospettiva temporalmente illogica ma coerente, incastrando e confondendo immaginazione e realtà, dove le sole linee guida percorribili, ma non menzognere, erano quelle dell'esagerazione sistematica e dell'affabulazione incontenente? Nella fitta e variegata colonna sonora non poteva mancare la canzone *All Shock Up* nella scena in cui i soldati americani stavano per paracadutarsi in Corea, con il protagonista pronto ad affrontare l'ennesima impresa sorretto dal suo solito sventato entusiasmo. Significava insomma assegnare a questa e implicitamente all'intero repertorio musicale e audiovisivo di Elvis Presley di quegli anni una funzione precisa: veicolare, idealizzare ed edulcorare i ricordi, renderli lieti, orecchiabili, spericolati ricordi copertura. E ricordarci come l'immagine del massimo e in-contrastato idolo del rock'n'roll dalla seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà del decennio successivo avesse ricevuto una rigida connotazione militare da subito, attraverso lo schermo, sotto l'egida di storici produttori come Hal B. Wallis e Joe Pasternak, del marchio Twentieth Century Fox, prima o Paramount e Metro Goldwyn Mayer dopo, nonché di un manager-colonnello molto determinato, l'ineffabile "Colonel" Tom Parker che non mancava mai di essere accreditato nei titoli di testa come "technical advisor". Elvis Presley fu arruolato, messo in riga, ridimensionato nei suoi "eccessi" in un certo senso già dalla televisione. Vale a dire quando comparve la prima volta il 3 aprile 1956 al *Milton Berle Show*, cantando l'allora scandalosa *Heartbreak Hotel* per via dei reiterati e allusivi mo-

vimenti pelvici. La puntata ebbe luogo sulla portaerei USS Hancock per la gioia di una folla urlante, composta in prevalenza, con ogni probabilità da marinai o da gente comune che associava così al contesto bellico il fascino erotico e lo spirito ribelle della nascente star. Era solo l'inizio, sul piccolo schermo. Il servizio militare, la disciplina marziale che ammetteva poche, risibili, finte e innocue deroghe, con la complicità immancabile del grande schermo, fece il resto: più che allontanarlo effettivamente dai suoi fan, contribuì a restituirlo in tempi ragionevoli ma trasformato. Erano scomparse dal suo volto le basette lunghe, indice di trasgressione, sostituite da quelle corte ben più rassicuranti. Il ribelle cinematografico, emulo di James Dean e Marlon Brando, era già un lontano ricordo. Si congelava tanto dal servizio di leva quanto dall'immagine sempre e comunque cinematografica di *Love Me Tender*, *Loving You*, *Jailhouse Rock* e *King Creole*, in misura ridotta conservata nelle figure di campagnoli ingenui e all'occorrenza maneschi di *Kid Galahad*, *Follow the Dream* e *Kissin' Cousin*, negli atteggiamenti da *outsider* occasionali di *Roustabout* e *Charro!*, nelle latenti fobie di *Fun in Acapulco*, per approdare a quella rigidamente solare e votata alle esibizioni da *G. I. Blues* in poi, tra fiere, luna-park, night club, bar, teatri, circhi, sale cinematografiche, teatri, teatrini, spiagge, chiese e spazi di intrattenimento di ogni tipo. Il nuovo look coincise con la seconda e più abbondante ondata di film che avrebbe anche inaugurato il sodalizio con Norman Taurog, il quale l'avrebbe diretto in tutto nove volte, un autentico record, prima di concludere la lunga carriera registica proprio nel 1968 con *Live a Little, Love a Little*. Era dunque fisiologico che in *G. I. Blues*, girato in parte in Germania già prima del congedo, che Elvis Presley tornasse a recitare un po' la nuova parte preconfezionata di se stesso, un se stesso rigorosamente in divisa, esibendosi persino in un numero musicale in un teatrino di burattini: un burattino di Hollywood, opportunamente militarizzato, tra i burattini reali. Né sorprende che i due tentativi di "cambiare abito" con il western *Flaming Star* e il melodramma *Wild in the Country* e uscire così da questo schema pressoché fisso non ebbero il successo sperato e restarono casi isolati, esperimenti interessanti ma destinati purtroppo a non essere ripetuti, salvo che nelle suddette parziali eccezioni. Elvis Presley da quel momento era insomma diventato il *testimonial* più o meno involontario delle istituzioni, l'immagine modello degli Stati Uniti cui solo il Sessantotto, la contestazione giovanile, la controcultura e l'avventura fallimentare in Vietnam avrebbero dato una scossa, costringendolo di conseguenza a lasciare tra il 1968 e il 1969 il campo della finzione, non il campo cinematografico, con un titolo emblematico come *Change of Habit* e un personaggio foriero di conseguenza inaspettate di nome John Carpenter. Questo perché la sua immagine risultava molto connotata dalle varie volte in cui era stato al gioco. Neanche recitando in film di guerra, ma tornando a indossare ugualmente - e simbolicamente - la fatale divisa, come reduce ora dell'esercito, ora della marina, non faceva differenza, all'inizio di *Blue Hawaii* e *Easy Come, Easy Go*, quella poi di pilota di linea all'inizio di *Paradise, Hawaiian Style*, fino ad assecondare l'ambizioso progetto della Nasa a Seattle in *It Happened at the World's Fair*, o a favorire, come ufficiale dell'aviazione militare e canterino provetto, l'impianto di una base missilistica su una montagna inaccessibile e incontaminata al confine fra

Tennessee e North Carolina in *Kissin' Cousin*. E ancora come sottospecie di Rodolfo Valentino ad aiutare lo Stato Maggiore nei rapporti con un fantomatico paese mediorientale in *Harum Scarum*, a diventare uno sceriffo disarmato ma efficiente in *Follow the Dream* o implacabile in *Charro!*, o ad accettare per giunta di essere un contribuente modello legandosi sentimentalmente a un'agguerrita funzionaria dell'agenzia del fisco in *Speedway*.

6. Questa strategia che puntava alla rimozione di ogni grave indizio di realtà negativa e preoccupante, quindi al mascheramento attraverso una rappresentazione ottimizzata e istituzionalizzata, ipotecava e subissava incondizionatamente l'impianto di ogni film di Elvis Presley. Al punto da suggerire, insinuare, far trasparire per la legge del contrappasso una sorta di resistenza che prendeva forma direttamente sul volto della star: una zona d'ombra incombeva sull'attore-cantante, l'espressione facciale testimoniava - grazie all'amplificazione delle dimensioni e alla conservazione garantita dallo schermo - improvvise e sintomatiche smorfie indispettite, espressioni indolenti, fugaci occhiate minacciose, torve, poco rassicuranti accanto ai sorrisi radiosi o di circostanza. Malumore e buonumore, ribellione e omologazione, pulsione amorosa e di morte, erano inseparabili, si susseguivano a distanza di secondi sul viso cangiante di colui che Andy Warhol avrebbe ritratto in figura intera minaccioso, pistola in pugno, sdoppiato, nella celebre serigrafia su tela del 1963 *Elvis Double*. Non sorprende che l'immagine scelta dall'artista newyorkese provenisse da *Flaming Star*, il feroce e non accattivante western siegeliano dove appunto il protagonista concludeva la sua sventurata parabola di mezzosangue, eroe tragico, duplice, destinato a sicura morte. Nei primi due western, *Love Me Tender* e *Flaming Star*, Elvis Presley moriva, mentre nel terzo, *Charro!* la frontiera già solcata dal mito di Duke Wayne era diventata la terra desolata dell'anima, e il solitario protagonista non era mai stato così taciturno, spento, sconsolato, soprattutto messo a dieta di canzoni. L'unica, l'omonima *Charro!*, circoscritta ai titoli di testa, obbediva a un chiaro proposito acusmatico<sup>13</sup>: siccome non veniva però cantata esplicitamente dal protagonista, finiva per aleggiare sul film come una voce giustapposta, fantasmatica. Una voce senza volto insomma, complementare della voce proveniente dal volto sproporzionato e in sovraimpressione del defunto, incauto e credulone giovane fratello arrabbiato di *Love Me Tender*. La morte infatti di quest'ultimo, nel suo primo film, era stata causata dalla scelta di essersi sposato troppo presto, a differenza di quel che sarebbe avvenuto nei film successivi, dove il matrimonio sarebbe diventato un passaggio obbligato e risolutivo, celebrato possibilmente con la donna che tra le tante era riuscita a tenergli testa almeno un po'. Ma nell'ultima sequenza si stemperava nell'immagine ingigantita dalla mezza figura che dominava il campo lungo su cui andava a sovrainprimersi, e progressivamente una carrellata in avanti la ingigantiva fino al primo piano per riconsegnarla fatalmente allo spettatore, a futura memoria, come un prematuro fantasma di quel cinematografo che aveva ereditato dalla pittura e dalla fotografia la vocazione per lo «spiritismo» e per «gli ectoplasmi di passaggio in un'inquadratura realistica, in sovraimpressione»<sup>14</sup>. Perché la leggenda di Elvis Presley proseguisse indisturbata, già questo primo film lasciava in-

tendere che dei due uno doveva lasciare spazio e grandezza fittizia all'altro, che l'uomo si sottomettesse al mito, togliendosi di mezzo. Tra l'assenza dello spettatore in presenza dell'attore-cantante davanti alla macchina da presa e l'esatto contrario era perciò preferibile o maggiormente spendibile, secondo le regole del dispositivo filmico, la seconda opzione. L'assenza dell'attore-cantante sarebbe tornata vantaggiosa per quella sorta di spettatore astratto e percipiente cui il film era indirizzato. Insomma, già prima dell'*Elvis Double* di Andy Warhol e dell'*Elvis* di John Carpenter, o di *The Omega Man* di Boris Sagal, la vita e la morte erano diventati, in chiave western, dimensioni inversamente proporzionali. Almeno due Elvis Presley oramai antitetici o due sue possibilità compresenti e sovrapposte, quella dell'*outsider* e dell'*insider*, inscindibili, ugualmente stereotipati, dentro la cultura di massa, si contendevano il campo esistenziale e quello dello schermo. Non c'era più modo di distinguerli. Solo era possibile accorgersi della coesistenza, della contiguità, della confluenza continua dell'uno nell'altro. Basterebbe scrutare i suoi primi piani o le mezze figure durante le esecuzioni di *Elvis Comeback Special* o di *Elvis - That's the Way It Is* per rendersi sufficientemente conto di come il dover essere sempre e comunque lieto, aperto, disinvolto poiché convinto delle proprie scelte, fosse la principale, implacabile sua condanna. Condanna accettata e sottoscritta, riassorbita e dissimulata ogni volta da una sottile ironia che in un certo lavorava per il diretto interessato, lo aiutava a superare l'impasse del momento e ad attenuare la cronica malinconia che scaturiva da questo perenne contrasto o conflitto che lo attanagliava visibilmente. Le manifestazioni



Jailhouse Rock

multiple, contraddittorie che il suo volto restituiva, specialmente dal vivo, e di conseguenza sullo schermo, lasciavano immaginare e indovinare quale potesse essere anche lo stato d'animo nei suoi insignificanti film di finzione. Film, specialmente quelli del secondo e più prolifico periodo, da *G. I. Blues* a *Chance of Habit*, che meriterebbero di essere rivisti e compresi proprio come cartina di tornasole di una malattia dello spirito, di un'anima divisa in due, sofferente, turbata, in cerca di una via d'uscita impossibile. Non sarebbe stato difficile, per un attento osservatore del buio profondo come John Carpenter, accorgersi anche del buio autentico dell'uomo nella luce artificiale dello spettacolo che doveva sempre e comunque continuare. In *Elvis* l'autore di *In the Mouth of Madness* mostrava sempre il protagonista accompagnato dal proprio doppio, la propria ombra ingombrante, disegnata sulle pareti, in apposite inquadrature ravvicinate. Non si spiegherebbe altrimenti la sua passione inconfessabile per l'insensata accuratezza di *Blue Hawaii*:

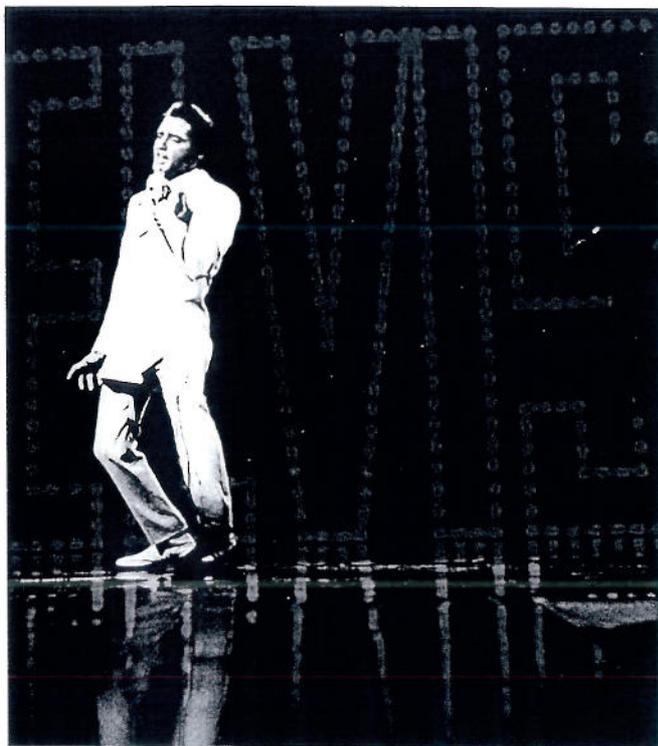
Il primo grande film hawaiano di Elvis - avrebbe dichiarato in seguito - è tutt'ora il migliore. Angela Lansbury è la madre di Elvis, e vuole che lui entri nell'impresa di famiglia. Elvis vuole fare di testa sua e diventare guida turistica. Ancora adesso mi vengono le lacrime agli occhi quando canta *I Can't Help Falling in Love*. Elvis alla fine sposa Joan Blackman in una festa di nozze hawaiana senza senso ma molto curata. Il Re al suo meglio<sup>15</sup>.

Né occorre uno sforzo particolare per comprendere come l'eccesso di svago e il disimpegno estremo e programmatico, di cromatismi, località turistiche, suoni e ormoni in libertà della quasi totalità di questi film a (dis)misura di Elvis Presley comportasse i segni inequivocabili di una sotterranea coscienza infelice. Inequivocabili per chiunque riguardi, cioè riveda o sia più riguardoso nei confronti degli "Elvis movies". Non verso quelli considerati i più vicini allo spirito ribelle del personaggio agli esordi, come appunto *Loving You*, *Love Me Tender* e soprattutto *Jailhouse Rock*, o i successivi, generalmente e per antica consuetudine cinefila considerati i migliori, o almeno più d'autore, come *King Creole*, o *Wild in the Country* e *Flaming Star* che chiudevano definitivamente una stagione di aspettative alte, uccidendo in tutti i sensi lo spiraglio, ma gli altri, i successivi, diciamo pure i più dozzinali, i più famigerati, molti dei quali diretti da Norman Taurog che meglio di qualsiasi altro regista al servizio di Elvis Presley aveva colto la possibilità di portare alle estreme conseguenze il *nonsense* che unicamente supportava i progetti. Il segreto era compenetrarsi, accordarsi con l'assurdo, il grado zero del racconto, della credibilità e della verosimiglianza. Anziché nascondere ciò che di più sconclusionato c'era ogni volta da propinare, il regista che era passato dalle parabole infantili di *The Adventures of Tom Sawyer* (*Le avventure di Tom Sawyer*, 1938) e *Boy's Town* (*La città dei ragazzi*, 1938) agli effetti letali della bomba atomica in *The Beginning of the End* (*La morte è scesa a Hiroshima*, 1947), proseguendo più volte portato con le straordinarie, demenziali interazioni tra Jerry Lewis e Dean Martin, che preannunciarono le trovate di regia di Frank Tashlin e dello stesso Jerry Lewis, sapeva come comportarsi. Soprattutto con un comico più o meno involontario come Elvis Presley. Il proverbiale "sentimento

del contrario" pirandelliano fungeva da spirito guida alle tante commedie non necessariamente spassose ma portate a spasso da Norman Taurog, cucite senza alibi intellettuali sulla pelle riscrivibile del divo prevalentemente cantante, all'occorrenza e in sottordine attore, nonostante le iniziali, disattese dichiarazioni di intenti dell'artista. «La gente mi ha chiesto se avrei cantata nei miei film. Non lo farò. Non mi piace l'idea di cantare nei miei film»: la parola data e non mantenuta di Elvis Presley, riascoltata nel *documentario* *Elvis - The Great Performances*, ci aiuta con il senno di poi a capire come mai siano proprio i peggiori "Elvis movies", i più incontrollabili e coatti, a meritare di essere rivisti con rinnovato interesse, uno dopo l'altro senza sosta, magari una seconda volta e senza più l'incombenza e l'esigenza di un livello dignitoso, che sarebbe risultato un controsenso. E come mai possano procurare una sensazione sorprendente, di segno opposto, profondamente spaventosa, collegata a quella furia interiore a malapena sopita, all'oscurità insondabile, prudentemente repressa o appena tenuta sotto controllo dal personaggio-uomo ceduto all'icona Elvis Presley.

7. Tutto insomma era stato previsto, in *Love Me Tender*. Ciò che accadde nel 1977 era stato già stabilito sullo schermo nel 1956, quando la ricomparsa *post mortem* del protagonista in sovraimpressione prefigurava la condizione presente-futura di oggetto audiovisivo, destinato per questo a soccombere di necessità, a trapassare dallo stato di precaria fisicità di vivente leggendario a quello opposto, immateriale e ubiqua di leggenda vivente. A collocarsi da subito nella zona intermedia tra l'essere e il non-essere, il quasi essere della star viva e vegeta ma già prematura icona e il parziale non-essere dell'icona compiuta. Paradossalmente, ma fino ad un certo punto, uccisa per essere immortalata, sopravvivere da morto a se stesso sotto specie di icona, spettro, fantasma, presenza evanescente, assenza artificiosa dotata di un consistente peso specifico sul mercato, moltiplicata e distribuita come un "idolo" da venerare. Una volta tanto non portava fuori traccia la libera traduzione italiana, *L'idolo di Acapulco*, del titolo originale *Fun in Acapulco* (1963, di Richard Thorpe), che pure aveva il merito di giocare sull'ambivalenza fonica di *fun* e *fan*. Da vivo, appunto, Elvis Presley, sulla scorta della preveggenza serigrafica di Andy Warhol, avrebbe potuto dire di sé, tranquillamente, come il Neville di Matheson: «Io sono leggenda». Ma da morto, solo da morto, in più con un bagaglio di film nettamente superiore a qualsiasi altro cantante che lo aveva preceduto o lo avrebbe seguito sull'improbabile e ingannevole sentiero dorato hollywoodiano, il processo divistico poteva dirsi definitivamente compiuto. Nel pieno rispetto dell'irrealtà costruita dallo schermo. Ragion per cui sarebbero stati curiosamente i suoi film più efficacemente vuoti, pretestuosi, tirati via, privi di convinzione ma straordinari nel loro accumularsi a ritmo di musica e di logoramento psicofisico, a custodire in immagini questa triste dolorosa consapevolezza, da vivo, di essere un morto cantante/recitante, al servizio dello show business. Succedendosi come *successi* commerciali e, per dirla con Carmelo Bene, come fisiologici partecipi passati del verbo (e del bisogno di) *essere*, a gettito costante e incontenibile fino al 1969, gli "Elvis movies" stavano di fatto consumando Elvis Presley, svuotandolo, deprivandolo dell'iden-

tità acerba e insolente dei primi tempi, subito ceduta al mercato, venduta come l'anima al diavolo. O, dappriincipio alla televisione, che avrebbe cercato di ridimensionarlo, mutilarlo. Di più: castrarlo, sin da quando - come si accennava e lui stesso aveva ammesso pubblicamente, in *Elvis - That's the Way It Is* - fu ospitato per la terza volta al popolarissimo *The Ed Sullivan Show*, il 6 gennaio 1957, e durante l'esecuzione di *Don't Be Cruel* la camera si concentrò sul suo mezzo primo piano, lasciando per tutto il tempo fuori campo il seducente, provocatorio bacino che però continuava a scatenare, sempre fuori campo, le urla platealmente e inevitabilmente acusmatiche delle ragazze che riuscivano però a vederlo, consentendo così agli spettatori assenti l'opportunità di immaginarlo come perfetta «figura dell'assenza». Alla sensazione di violazione fisica, di «mancanza», la mancanza di (una parte rilevante e proibita di) sé come sintomatico «oggetto *a*» lacaniano, egli stesso cercò di sopperire in quella circostanza televisiva, stretta e custodita nella morsa di un tempo immobile, di un'immagine capace di farsi crocevia di ogni attualità pregressa e possibile: un perfetto «cristallo» deleuziano<sup>16</sup> Lo fece alzando a un certo punto le braccia, per istinto o per calcolo, imponendole in campo come sostitutivo delle parti basse e sessuate del suo corpo che la macchina da presa stava censurando, tagliando, interdicensi alla pubblica visione e al desiderio non autorizzato. Ma era solo un rimedio provvisorio. La macchina della propaganda audiovisiva, con una forte propensione ideologica e simbolica, aveva in



*Elvis Comeback Special*

serbo un nuovo accorgimento per riformulare la castrazione cui Elvis Presley inconsapevolmente stava sottoponendo la propria immagine eterosessuale ed eterodiretta. Il servizio militare gli avrebbe infatti accorciato le basette, e con questo taglio egli si ripresentò sullo schermo, almeno fino al 1968, in *Elvis Comeback Special*, che cominciava già con una moltiplicazione all'infinito di minuscoli Elvis Presley, sullo sfondo di un nome ingombrante, «ELVIS», scritto a caratteri cubitali e trasformato in insegna luminosa rossa macroscopica. Un nome, indizio ingombrante e indice vistoso di una fama che lo sovrastava e annullava mentre cantava. Il "cambio di abito" dell'omonimo film uscito in sala l'anno successivo era avvenuto. Le basette e il ciuffo era tornati sul volto della star che ancora poteva permettersi di assomigliare, nell'istan-

te in cui non riusciva a frenare il disappunto e la contrarietà all'attore Steve Cochran, il cui malessere permanente era stato catturato ad esempio da Raoul Walsh in *White Heat (La furia umana, 1949)* e da Michelangelo Antonioni in *Il grido* (1957). Intanto però anche i tempi erano cambiati. La musica era in larga parte cambiata. La società era cambiata. Elvis Presley era suo malgrado arrivato in ritardo. Poteva provare a cambiare o restare se stesso. Cercò di fare tutte e due le cose, come di consueto. Ciò che però non cambiava era il perimetro performativo, il campo visivo ritagliato dall'inquadratura televisiva o cinematografica. Poco importava se lo schermo era panoramico, cinemascope o quasi quadrato come il piccolo palcoscenico-ring ostentato anche nelle riprese a piombo dall'alto di *Elvis Comeback Special*. Da quel perimetro uscire era pericoloso. Non solo per la star istituzionale di *Elvis - That's The Way It Is*. Anche per la generazione di *Woodstock*, per l'appunto il film...

## Note

1. R. Matheson, *I Am Legend*, Fawcett Gold Medal, Greenwich (Connecticut) 1954 [ed. it. *Io sono leggenda*, Mondadori, Milano 1996, p. 200].
2. Cfr. *Elvis Presley*, in R. Campari, *Un Olimpo di luce. La bellezza del corpo nel cinema*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 161-164.
3. F. Pitassio, *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano 2003, p. 113.
4. M. Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du Cinéma-Editions de l'Etoile, Paris 1988 [ed. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Kaplan, Torino 2008, p. 23].
5. Cfr. C. Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois, Paris 1977 [ed. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980; 2002, pp. 83-94, 105-146].
6. M. Vernet, *Figure dell'assenza*, cit., pp. 25-26.
7. Cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, in particolare pp. 25-57.
8. La distinzione fondamentale, ripresa da H. Tellenbach, *Phänomenologie der Schwermut*, in «Zeitschrift für Klinische Psychologie, Psychopatologie und Psychotherapie», n. 31, 1983, pp. 100-113, viene così sintetizzata in E. Borgna, *Malinconia*, Feltrinelli, Milano 1992; 2011, p. 154: «la depressione delle persone *geniali* è tenuta violentemente separata da quella delle persone *normali*: la prima è chiamata *Schwermut* (con una parola che suscita difficoltà di traduzione: corrisponde letteralmente ad "animo pesante", a "pesantezza dell'animo" e semanticamente a tristezza, a malinconia, a dolore morale) e la seconda *Melancholie* (malinconia)».
9. *Ivi*, pp. 154-155.
10. S. Kierkegaard [Anti-Climacus], *Sygdommen Til Døden*, 1849 [ed. it. *La malattia mortale*, Mondadori, Milano 1990; 2011, p. 21].
11. Cfr. R. Matheson, *I vampiri*, Longanesi, Milano 1957; Mondadori, Milano 1989.
12. J. Carpenter, «I messaggeri arrivano e nessuno vuole starli a sentire», conversazione con G. D'Agnolo Vallan e R. Turigliatto, in G. D'Agnolo Vallan, R. Turigliatto (a cura di), *John Carpenter*, Lindau, Torino 1999, p. 61.
13. Il richiamo alle «presenze acusmatiche» sullo schermo è a M. Chion, *Le voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris 1982 [ed. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991].
14. M. Vernet, *Figure dell'assenza*, cit., p. 67.
15. J. Carpenter, *John Carpenter's Guilty Pleasures*, «Film Comment», v. 32, 5, settembre-ottobre 1996; poi *I piaceri colpevoli*, in G. D'Agnolo Vallan, R. Turigliatto (a cura di), *John Carpenter*, cit., p. 72.
16. Cfr. G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985 [ed. it. *L'immagine-tempo. Cinéma 2*, Ubulibri, Milano 1989].