

Marco Giallonardi

MORTE E RINASCITA DEL CINEMA



Kill Bill di Quentin Tarantino:
racconto, interpretazione e messa in scena

hòbo editore

millepiani

1

Marco Giallonardi
Morte e rinascita del Cinema

Marco Giallonardi © 2006

Hòbo Editore © 2006

L'editore è a disposizione di tutti gli aventi diritto dai quali non fosse stato possibile ottenere l'autorizzazione a pubblicare immagini di loro proprietà.

Millepiani è una collana di scritti sul cinema e altre arti
diretta da Marco Giallonardi e Simone Paglia

Marco Giallonardi

MORTE E RINASCITA
DEL CINEMA

Kill Bill di Quentin Tarantino:
racconto, interpretazione e messa in scena

hòbo editore

Ringraziamenti

per aver letto questo libro e aver suggerito importanti modifiche ringrazio i miei amici (quasi fratelli) Claudio Oliva e Simone Paglia; per aver sopportato la mia insistenza e aver consigliato utili correzioni ringrazio Silvia Masano, moderatrice del forum italiano sul sito ufficiale www.tarantino.info; per esserci sempre, e per alcune piccole traduzioni, un grazie speciale alla mia dolce metà Emanuela.

Indice

PREMESSA E INTRODUZIONE	II
PRIMA DELL'ANALISI, SI ABBASSANO LE LUCI	15
STRUTTURA DEI CAPITOLI E SINOSI	25
KILL BILL DI QUENTIN TARANTINO	33
RACCONTO	35
1.1 Un destino già scritto	35
1.2 L'epidemia del raccontare	39
1.3 La gestione delle informazioni	44
1.4 Un reticolo di relazioni	50
1.5 Distanziamento ed identificazione	54
1.6 Il limite del codice cinematografico	60
1.7 Per un nuovo realismo cinematografico	67
INTERPRETAZIONE	75
2.1 Solo una rapida introduzione	75
2.2 Il vuoto della post-modernità.	77
2.3 Volere è potere - Un Nuovo Soggetto di Verità	82
2.4 Kill is love – Un contromessaggio fuori dai compromessi	88
2.5 La vita e la morte	93
MESSA IN SCENA	99
3.1 La ridondanza e la tensione della regia	99
3.2 Le storielle dello script	105
3.3 Il collasso del montaggio	109
3.4 L'effetto della fotografia	113
3.5 Il contrappunto della colonna sonora	115
MORTE E RINASCITA DEL CINEMA	131
NOTA TECNICA SUL FILM	141

Premessa e introduzione

Questo volume può forse deludere entrambi i lettori per cui è stato scritto, da una parte i patiti di Quentin Tarantino ignari di cosa sia l'analisi cinematografica, dall'altra gli appassionati della filmologia e dei suoi modi d'indagine.

Avete infatti tra le mani un ibrido tra la critica e l'analisi; nelle pagine che seguono non troverete critici giudizi di merito sull'opera (per quanto lo studio di un film sia in ogni caso una scelta, che include quindi un giudizio, di segno chiaramente positivo...) o profondità analitiche specifiche (per quanto, anche in questo caso, sempre di un lavoro d'indagine si tratta e quindi in un certo senso d'analisi): quello che ho tentato di fare è stato mantenermi a metà strada, cercando di studiare la struttura di *Kill Bill* con gli strumenti dell'analisi ma senza per questo scendere nei meandri più oscuri ed impervi della materia. Riconosco che può sembrare un'operazione poco comprensibile, o peggio ancora vile, ma è stato l'approccio con cui d'istinto ho guardato al film, al suo corpo significativo. Non troverete pertanto un linguaggio scevro da termini difficili e forse poco comprensibili, voi che non avete dimestichezza con l'analisi del film; e non troverete segmentazioni, tabelle riassuntive, ricostruzioni delle scene o riferimenti a testi metodologici, voi altri abituati al rigore della filmologia.

Considerando la portata dell'opera, il suo successo commerciale e soprattutto le intenzioni *worldwide* del suo autore (rivolgersi al Pianeta Terra!), ho cercato di confezionare un testo in uno stile discorsivo, che potesse fornire un punto di vista personale (di un appassionato che cerca di spogliarsi della passione per osservare l'oggetto con sguardo distaccato)

e un punto di partenza per chiunque desideri inoltrarsi nell'universo di *Kill Bill* (ovviamente dopo aver visto il film, ci mancherebbe), e di tutto il cinema di Quentin Tarantino.

Ho strutturato il libro in tre grandi sezioni, ognuna delle quali sostenuta da paragrafi introduttivi o conclusivi.

Ho cercato di restituire l'emozione dell'ingresso in sala, e del primo paradosso con cui *Kill Bill* si mostra ai nostri occhi, parlando subito di codici e cinema, cercando di mettere in guardia il lettore.

Ho ripercorso la trama del film, fuggacemente, osservando la disposizione e la fisionomia dei vari capitoli che raccontano la vicenda della Sposa.

Ho aperto quindi il discorso parlando della forma globale del racconto, delle ellissi e delle anticipazioni, constatando la presenza di un ingombrante enunciazione e del paradosso, insopportabile, di un "realismo inverosimile" che contamina l'intera visione.

Ho cercato di interpretare il testo, proporre delle chiavi di lettura, leggendo nei modi d'essere del post-moderno una base utile per sezionare ancora una volta l'opera, e capire se qualcosa l'autore ce lo voleva dire, nell'apparente gratuità della forma complessiva.

Ho scandagliato alcuni aspetti della messa in scena, dai fasti della regia alla rivoluzione di un montaggio "non-significante", per comprendere quanto l'aspetto estetico svolgesse una funzione decisiva per il risultato generale dell'opera.

Sono poi tornato alle parole iniziali e ho cercato di dare una spiegazione riguardo il titolo di questo libro, capire come e perché era avvenuta "la morte del Cinema".

Spero di essere riuscito nell'intento.

Buona lettura.

*A tutti quelli che, come Bill e Quentin,
non hanno mai conosciuto il padre*

Prima dell'analisi, si abbassano le luci

Prima ancora dei titoli di testa, mentre la sala si sta riempiendo e gli spettatori sono ansiosi di vedere l'inizio del quarto film di Quentin Tarantino, la sigla di un altro film, uno dei tanti diretti dai fratelli Shaw e sconosciuti al pubblico italiano, invade lo schermo. Musica orientale in sottofondo, nome degli autori in evidenza (nel logo a forma di scudo della loro casa di produzione, che si diverte a parodiare quello della Warner Bros.), caratteri giapponesi che campeggiano su uno sfondo vetrato multicolore: ad essere sinceri, si ha la sensazione di aver sbagliato sala e di essere tornati indietro nel tempo [FIG. 1].

A questo primo, breve inserto ne fa seguito un secondo, composto di un'unica inquadratura: su una parete di colore rosso con sfumature verdi, percorsa da destra a sinistra da un'orbita circolare, un jingle in stile anni '70 accompagna l'ingresso in campo di otto scritte identiche, che dai quattro lati dell'immagine confluiscono al centro e finiscono per riunirsi in una singola frase (*Our Feature Presentation*),¹ preparando l'imminente inizio del film, il *nostro film*, come annuncia perentorio il testo [FIG. 2].

Questo doppio intro sorprende lo spettatore e lo catapulta immediatamente all'interno del mondo di riferimenti che verrà costruito da *Kill Bill*. Non c'è pudore nell'annunciarne i primi e fondamentali referenti, in questo caso il cinema dei fratelli Shaw e tutto il genere *Wuxiapian* che da esso prese

1. Trad: "La presentazione del nostro film".

vita:² Tarantino ha costruito la propria filmografia saccheggiando opere altrui, avvalendosi della citazione come strumento di innesto iconico all'interno del proprio personale circuito di significati.

Il regista si sente parte di una tradizione di autori di genere a cui con ostinazione intende rimarcare la propria fedeltà. In questo senso va intesa la frase che campeggia sullo schermo nel secondo brano di questo doppio prologo non-narrativo, quel *nostro film* che fornisce un'esplicita ammissione di filiazione ad una schiera di autori ignorati dalla critica ufficiale e ritenuti artefici di prodotti di serie b. Dal genere cappa e spada cinese, con i suoi codici narrativi e la sua libertà immaginativa, al genere più specificatamente *kung fu*, caratterizzato dalla sua particolare messa in scena e dal suo aspetto di "saggio di formazione" cui viene costretto il protagonista, fino ad arrivare allo spaghetti western, con il suo interesse per personaggi contrastanti, pronti a sfidarsi in uno scontro all'ultimo sangue: tra questi tre macro-generi l'intera operazione *Kill Bill* prende vita e si sviluppa, attingendo a piene mani da un immaginario collettivo figlio delle suggestioni offerte da queste fantastiche vicende d'azione.

Il risultato è un lavoro immane, in cui la storia del Cinema viene riproposta attraverso alcuni dei suoi principali stereotipi. Si cita molto e di tutto nel film, ma a guardare bene quello che viene superato, forzandone le pareti di senso, è proprio

2. Run Run Shaw, leggendario produttore di Hong Kong, e la sua celeberrima casa di produzione fondata nel 1957, Shaw Brothers, si sono fatti un nome producendo melodrammi in mandarino. L'impresa titanica per cui Shaw è celebre è la costruzione degli imponenti Shaw Studio (altresi chiamati *Movieland*): una tradizionale cittadina cinese ricostruita ai piedi di una collina, location per centinaia di produzioni. L'immenso sito ospitava anche magazzini di costumi, una scuola di recitazione e di addestramenti marziali, nonché laboratori per lo sviluppo e il montaggio dei film.

il confine della citazione stessa, forma di riferimento anacronistica ed insoddisfacente per comprendere il meccanismo attivato dal film. Se la citazione ha sempre comportato una qualche necessità di riconoscimento nelle intenzioni di chi se ne serviva, qui siamo invece di fronte al riutilizzo di un codice-genere spogliato da qualsiasi intento identificatorio: il modello sembra cioè fine a se stesso, pretesto per una costruzione narrativa riorganizzata attraverso procedimenti specifici al fine di ottenere un prodotto ulteriore, svincolato dal rapporto intertestuale e ad esso non più debitore.

Qui risiede il paradosso di una *citazione diretta* che richiede una differente definizione, ed uno studio specifico: è esattamente quello che cercheremo di fare.

La conta dei riferimenti, dei film citati anche solo attraverso una singola immagine, rappresenta un lavoro praticamente impossibile: i rimandi sono infatti a tutti i livelli, interni al testo stesso, relativi all'ipotesto costituito dai film dello stesso autore, all'interno di un codice proprio di tutto un genere cinematografico (categoria vastissima che presenta poi infinite gerarchie interne che vanno dal riferimento iconico a quello nominale o comportamentale, o anche solo di una singola frase o parola riferita da un personaggio) fino ad arrivare a tutti i codici della produzione e della post-produzione, detto in altri termini qualsiasi angolazione di ripresa od opzione di montaggio. Ciò che sorprende particolarmente è quindi il miracolo complessivo e la forza drammatica ottenuta: riuscire a conciliare segni disparati, tenuti insieme da un *fil rouge* che li vuole materia da rimodellare, perfezionare ed inserire all'interno di una nuova forma.

Se in passato il genere cinematografico bloccava quindi il senso del referente in maniera inequivocabile, e da quella strozzatura l'autore che ne utilizzava l'icona traeva il motivo della propria scelta, ora l'ultimo Tarantino oltrepassa quest'impostazione, presentandoci un universo autosufficiente

in cui anche il Cinema inteso in questi termini non esiste più. Il Cinema si mostra a tal punto *autopoietico* da non farsi alcuno scrupolo di mischiare un po' tutto, offrendoci un *patchwork* di immagini associate in una sconvolgente varietà di combinazioni.

Pensate cosa può aver significato, per chi ha vissuto quel mondo di illusioni, producendolo e mettendolo in scena o anche solo partecipandovi da spettatore, vedere accostati musiche ed inquadrature di *Per un pugno di dollari* alle storie dei maestri cinesi delle arti marziali, o ancora associati la violenza del *kung fu* e di uno scontro all'ultimo sangue con la musica dei Santa Esmeralda o i motivetti di Bernard Herrmann e le atmosfere piovose di un Hitchcock o un De Palma (più o meno è la stessa cosa).³

Così il maestro d'arti marziali Pai Mei, protagonista di diversi lungometraggi *made in Hong Kong* o Hattori Hanzo, personaggio interpretato da Sonny Chiba nella serie televisiva *Shadow Warrior*, si trovano accanto a sequenze sostenute dalla musica di Ennio Morricone o Luis Bacalov, in cui i camperos e il coltellino tascabile hanno sostituito per un attimo il saio cinese o la katana, ed in cui angoli di presa e zoom di registi disparati si confondono tra loro. Da John Ford a George Romero, da Sergio Leone a Lucio Fulci, da Jean-Luc Godard a Ringo Lam, il lavoro compiuto nel corso della storia del Cinema, tanto dagli artigiani della macchina da presa quanto dagli autori più significativi, viene ripreso

3. In questo caso, la citazione è doppia. La visita di Elle in ospedale per uccidere la Sposa ricorda infatti una scena analoga di *Dressed to Kill* (*Vestito per uccidere*, 1981) di Brian De Palma e rimanda al film d'orrore inglese *Twisted Nerve* di Roy Boulting, in cui compariva per la prima volta il motivetto fischiato da Daryl Hannah e composto da Bernard Herrmann.

Come dire, citazione della citazione di un'atmosfera e di un mondo, quello della suspense hitchcockiana.

da Tarantino e trasformato in una congerie multiforme di ingredienti appartenenti ad un universo di immagini come patrimonio globale, di cui *Kill Bill* è il mostruoso manifesto.

In questo lavoro di ristrutturazione il regista si situa ad un livello demiurgico vero e proprio, costruendo un mondo simbolico frutto delle proprie passioni ed ossessioni, in cui i segni del Cinema si coniugano con le istanze del proprio *modus operandi*.

Dopo che il logo della Miramax e dalla Band Apart, i due “marchi di fabbrica” dei film di Tarantino, hanno attraversato il nero dello schermo e un respiro sofferto si è insinuato ad accompagnare le didascalie, il volto tumefatto e tremante di una donna che indossa un velo da sposa compare in primo piano: si guarda intorno, i suoi occhi esprimono un terrore incontenibile. Gli stivali di un uomo intanto si avvicinano, facendosi largo tra le pallottole cadute a terra, fino a fermarsi accanto a lei: «*Do you find me sadistic?*»⁴ Chi è quest'uomo, cosa è accaduto poco prima, quali sono i rapporti tra i personaggi che siamo costretti ad ipotizzare e non a comprendere in seguito alla visione? La sua voce fuori campo si sovrappone al respiro della donna, la minaccia di friggerle un uovo in testa, continua a ripetere che non c'è nulla di sadico nelle sue azioni: in quel momento è proprio lui, *all'apice del suo masochismo*, talmente in estasi da non considerare la frase strozzata che essa gli sputa con fatica in faccia («*It's your baby!*»)⁵ Il colpo di pistola parte in ogni caso, le assi di legno del pavimento si macchiano di sangue, la donna è presumibilmente morta.

Come sempre in Tarantino siamo già all'interno della storia, immersi in una narrazione che, è chiaro da subito, non vuole prendere vita in un dato momento ma presentarsi

4. Trad: «Mi trovi sadico?»

5. Trad: «E tua figlia!»

come un movimento che contiene la messa in scena del film, perpetuamente *in medias res*.

Il dialogo tra i personaggi, chiaramente i protagonisti del film, allude ad un passato rapporto tra i due e fornisce diversi elementi per interpretare il conflitto interno alla coppia. Messa in cinta, la donna è stata uccisa perché rea di qualche oscura responsabilità, massacrata dal suo sadico e masochistico compagno, assetato di vendetta. La sua colpa è ignota, ma le parole dell'uomo, nonostante la dose di violenza riservatale, rivelano un sentimento che rende tutto il dialogo particolarmente contraddittorio. Il nome dell'uomo non viene pronunciato prima della frase della donna, ma lo spettatore ne viene ugualmente da subito informato, attraverso la scritta sul fazzoletto con cui, con un gesto di particolare dolcezza, le pulisce la guancia sinistra ed una porzione di collo dal sangue che scorre copiosamente – **Bill** [FIG.3].

La donna a terra è riconoscibile come Uma Thurman, attrice protagonista del maggior successo di Quentin Tarantino, *Pulp Fiction*; la fotografia lucida, con violenti lampi di bianco, ricorda da vicino alcune opere di Oliver Stone, altro regista statunitense per cui aveva lavorato il direttore della fotografia del film, Robert Richardson; il carrello ad altezza terra che riprende gli stivali di Bill mentre attraversa la stanza recupera un *topos* visivo proprio dello spaghetti western e di tanto altro cinema, la falcata dell'eroe pronto a commettere la violenza.

Questi tre riconoscimenti minimi rivelano la commistione che i segni del film subiscono sin dal loro ingresso sullo schermo. Da una parte vengono presi in prestito alcuni elementi da ambiti di significazione del cinema di genere, appartenenti ad un agglomerato semiotico più o meno vasto (il western, la fotografia di Richardson, l'ellissi narrativa sul volto e sul nome dell'uomo); dall'altra si reitera l'utilizzo di elementi personali già centrale nelle precedenti pellicole del

regista, divenuti veri e propri feticci visivi e contenutistici imprescindibili (il sadismo, il mistero del nome, la propria attrice, la precisione di una voce fuori campo). Un universo è già stato costruito ed ora si mostra ai nostri occhi; è l'universo del cinema di Tarantino, così intrinsecamente parte del Cinema da rimanerne invischiato ed essere con esso confuso.

Kill Bill rappresenta perciò non solo la sintesi delle narrazioni del Cinema in genere e del cinema di Tarantino in particolare, ma soprattutto il punto d'approdo di una pratica di *cinefilia autocitazionista* portata alle estreme conseguenze. L'equiparazione tra citazione ed autocitazione che il film tende a perseguire rivela quanto la devozione verso il Cinema si possa avvertire anche nei confronti del proprio cinema, un sistema di codici consolidato anch'esso e del tutto autosufficiente – a dimostrarlo, sia indicativa la sfrontatezza con cui il film è stato lanciato sul mercato internazionale (la narcisistica postilla in calce al titolo del primo volume - *The fourth film of Quentin Tarantino*).⁶

I cereali Kaboom o le sigarette Red Apple, veri e propri simboli dei film di Tarantino, così come alcune riprese ormai appartenenti al suo stile visivo (nei bagni, da dentro il portabagagli, sul dettaglio dei piedi, etc...) o alcune volgarità riconducibili ai comportamenti dei suoi personaggi (l'uso dei termini *nigger* e *bitch*, in particolare, oppure *horseshit* e derivati vari) ritornano in *Kill Bill* con prepotenza e ci consentono di operare un'equiparazione tra un film e l'altro, immagini caratterizzate e caratterizzanti che isolano recisamente le sue opere. È facile subirne il fascino, soffermarsi con l'occhio a gustarne la perseveranza, la fissazione maniacale con cui si spostano da pellicola a pellicola. Sono strumenti funzionali

6. Trad: *Il quarto film di Quentin Tarantino*

all'evidenziazione di uno stile, la riprova di una saturazione interna del visibile come inevitabile conseguenza formale del lavoro ideativo dell'autore; ma sono anche riferimenti che non impediscono al suo universo filmico di progredire e spostarsi su binari differenti, pur rimanendo fedele ai propri piccoli ed indispensabili feticci.

Questo continuo salto era già stato avvertito attraverso le sue precedenti opere, ogni volta un lavoro così "da fine carriera" da rendere inimmaginabile un proseguimento; ed ogni volta questa sensazione è stata contraddetta dai fatti: il film a venire mostrava qualcosa in più, spostando l'interesse del pubblico e stravolgendone le aspettative.

Dopo l'audacia di *Pulp Fiction* il mondo critico non riusciva ad immaginare quale sviluppo avrebbe potuto subire l'estetica offerta dal film, e il regista regalava allora *Jackie Brown*, un film classico, un omaggio al cinema nero anni '70 e alla sua star Pam Grier, in cui si cimentava per la prima volta con l'adattamento di un testo letterario e presentava un lavoro da melanconico ed hawksiano (come si è scritto un po' ovunque), nostalgico autore.

Allo stesso modo, ciò che ci si aspettava dal film successivo è stato deluso.

Kill Bill torna a rivolgersi a modelli sperimentati con successo in *Pulp Fiction*, ad un desiderio ludico che l'apparente maturità del film precedente sembrava aver accantonato. Rivolgendosi ancora a *Pulp Fiction*, Tarantino torna anche e soprattutto alla parodia come sviluppo ultimo del suo cinema, elemento sconvolgente indispensabile da anteporre a qualsiasi discorso sul suo testo significante, come vedremo più avanti.

Ma forse è meglio fermarsi qui e vedere esattamente quale storia (e soprattutto come) viene raccontata nel film.

L'INCIPIT DEL FILM



fig. 1



fig. 2



fig. 3

Struttura dei capitoli e sinossi

Kill Bill presenta una divisione in due volumi ed una frammentazione in capitoli tipica del grande romanzo.

L'intreccio proposto dalla pellicola incasella i vari capitoli in maniera disordinata, differenziandone la lunghezza che si vorrebbe più o meno omogenea in un sistema diviso in questo modo. Abbiamo così due parti che presentano durate diverse (106' il primo, 124' il secondo) ma che per la loro composizione interna possono essere agevolmente messe a confronto.

I due episodi che chiudono i singoli volumi, e che comportano per la protagonista gli sforzi più onerosi, prima a livello fisico (scontro nella *House of the Blue Leaves*) poi a livello emotivo (l'uccisione di Bill), moltiplicano la durata del singolo segmento facendolo arrivare a più del doppio rispetto agli altri; alcuni capitoli contengono molto spesso al loro interno, ed in porzioni consistenti, azioni determinanti che si svolgono al di là dell'evento che dà il titolo al capitolo stesso, riguardanti situazioni differenti; oppure, come accade in un altro caso, la divisione non è così netta come il film ci aveva abituato a considerare (capitolo 7, dove la didascalia non è su nero ma sull'arrivo di Budd allo strip bar, dopo aver parlato con Bill nel capitolo precedente).

Sia nel primo che nel secondo volume un corposo flashback (capitoli 3 e 8, sempre il terzo rispetto all'ordine interno di ognuna delle due pellicole) interrompe il "presente" della narrazione riportandoci ad un tempo passato e sorvolando sul momento di difficoltà ed immobilità patita dalla prota-

gonista (bloccata dall'*entropia*¹ nella Pussy Wagon e sepolta viva nella tomba solitaria di Paula Schultz).

I capitoli 2 e 3 sono fortemente uniti, essendo il 3 una digressione contenuta nel 2, e la divisione avviene in maniera pretestuosa (vale a dire senza separare rigidamente i due spazi e i due tempi: dopo averci raccontato la formazione di O-Ren, la Sposa esce infatti dalla Pussy Wagon e compra un biglietto per Okinawa, pur trovandosi all'interno del capitolo *The Origin of O-Ren*), procedimento analogo al rapporto tra i capitoli 7 e 8, reso più complesso dal fatto che anche tra il 7 ed il 6 la divisione risulta sfumata ed indefinibile, se non per via della didascalia separatoria sull'immagine di Budd che giunge allo strip bar, come già accennato.

L'ultimo capitolo, *Face to Face*, contiene poi al proprio interno un ulteriore flashback (il racconto di Beatrix sulla scoperta della propria gravidanza), che la ricostruzione cronologica degli eventi non potrà ricollocare nella sua corretta posizione; se ciò potesse avvenire, è chiaro che si troverebbe subito prima del massacro nella cappella (capitolo 6), essendo il motivo della fuga della protagonista e della sua scelta di abbandonare Bill. Ma non anticipiamo troppo.

È facile notare inoltre quanto i diversi capitoli siano condizionati dalla presentazione del personaggio antagonista, o deuteragonista, della Sposa: il singolo episodio non rappresenta così solo un ulteriore *step* nel percorso compiuto dalla donna, ma anche lo spazio di visibilità per gli altri personaggi, con qualche eccezione o ripetizione specifica (vedi i due personaggi interpretati da Michael Parks, contenuti nei capitoli 2 e 10, di cui non si fa menzione nel titolo).

Il piccolo segmento d'apertura, in cui Bill spara in testa

1. Anche se il termine corretto è *atrophy* (atrofizzazione), la Sposa (e con lei lo stesso Tarantino) definiscono la momentanea paralisi delle membra come *entropy*, che in generale indica una condizione differente. Rispettosi delle scelte terminologiche dell'autore, manterremo anche noi l'imprecisa dicitura di entropia.

alla protagonista, costituisce una parte a sé fuori dalla struttura episodica, anche quando viene ripetuto, in forma sintetica, ad inizio capitolo 6, a precedere il surreale *resumè* che la Sposa fornisce allo spettatore, già sulla strada verso Salina e diretta da Bill: porzioni di storia che si sottraggono all'inserimento nel quadro generale e fungono da punti di riferimento essenziali nell'andirivieni frenetico della narrazione.

A concludere il tutto vanno infine segnalati i tre corposi titoli di coda, caratterizzati da una canzone diversa ciascuno (brani centrali nella *soundtrack* del volume 2) e da una diversa composizione dell'immagine e del montaggio, per una durata complessiva di 13 minuti.

Questo il rapporto tra la fabula e l'intreccio presentato dal film, insieme alla durata dei singoli capitoli:

IN ORDINE DI APPARIZIONE:	IN ORDINE CRONOLOGICO:
1. "2" - 10' 30"	3. Le origini di O-Ren
2. La sposa imbrattata di sangue - 19'	8. Il crudele allenamento di Pai Mei
3. Le origini di O-Ren - 9'	6. Massacro ai Due Pini
4. L'uomo di Okinawa - 13	2. La sposa imbrattata di sangue
5. Resa dei conti alla Casa delle Foglie Blu - 43'	4. L'uomo di Okinawa
6. Massacro ai Due Pini - 15' 30"	5. Resa dei conti alla Casa delle Foglie Blu
7. La tomba solitaria di Paula Schultz - 20'	1. "2"
8. Il crudele allenamento di Pai Mei - 23'	7. La tomba solitaria di Paula Schultz
9. Elle ed io - 18'	9. Elle ed io
10. Faccia a faccia - 40'	10. Faccia a faccia

Volendo così seguire la cronologia degli eventi, ci troviamo a ripercorrere in un tragitto convulso e dissestato la vita di Beatrix Kiddo e dei suoi ex-compagni, le DIVAS (acronimo per definire le Deadly Vipers Assassination Squad), ognuno con il suo nome in codice, *tutti frutto del parto mentale di Bill*, come traduce erroneamente, ma in maniera particolarmente efficace, la versione italiana del film².

La protagonista è però all'inizio solo un volto senza nome: ogni volta che i vari personaggi la nominano un bip interviene a coprire le loro parole, impedendoci di scoprire la reale identità di quella che per buona parte della vicenda verrà chiamata solamente "la Sposa".

Massacrata dai suoi ex-compagni il giorno delle prove del matrimonio, la donna viene ridotta in stato comatoso, condizione in cui versa per quattro lunghi anni; durante questo tempo subisce diverse angherie: prima rischia di morire per mano di Elle Driver, pronta ad ucciderla a tradimento se Bill non decidesse di impedire un atto troppo infame, poi ripetutamente violentata da clienti occasionali di Buck, infermiere affarista nell'ospedale in cui è ricoverata

Grazie alla salvifica puntura di una zanzara, la Sposa riprende però i sensi e prepara la propria *Death List Five*, l'elenco delle cinque persone da eliminare, i responsabili del massacro subito. Dopo aver visitato a Okinawa Hattori Hanzo, maestro di Bill ed ora suo acerrimo nemico, essersi fatta confezionare un invincibile katana ed essersi allenata per un mese, la Sposa è pronta per mettere in pratica la sua terribile vendetta.

La prima della lista è O-Ren Ishii, divenuta nel frattempo capo della mafia di Tokyo e di un potente entourage, gli 88

2. In sceneggiatura la squadra di killer veniva presentata in una sorta di trailer cinematografico, con il nome di ognuno in bella evidenza; al termine, nelle vesti di *creatore*, regista del gruppo, figurava proprio l'*incantatore di serpenti* Bill.

Folli, che gli fungono da guardie del corpo; è la stessa Sposa, in un lungo ed “animato” flashback, a raccontarci la sua storia, la sua infanzia ed il suo apprendistato da killer, fino alla notte in cui è arrivata al potere supremo di Capo della Yakuza.

La Sposa non ha paura, la sua sete di vendetta sfida qualsiasi razionale timore di non riuscire a superare l'incredibile prova: com'è noto, a Tokyo compirà una vera e propria carneficina in un rutilante scontro nella *House of the Blue Leaves*.

La seconda della lista è Vernita Green, nome in codice *Copperhead*, ora moglie e madre modello, ma ancora capace di combattere come un lottatore professionista: è lei la prima a morire nell'ordine dell'intreccio, la numero “2” nella lista di morte stilata dalla Sposa sull'aereo di ritorno dal Giappone.

I tre che mancano all'appello si trovano tutti negli Stati Uniti, la Sposa lo sa, è stata la povera Sofie Fatale, avvocato di O-Ren ed ex favorita di Bill, a dirglielo, sotto la minaccia di essere mutilata non solo del braccio sinistro ma anche di altre importanti parti del corpo. Il primo è Budd, fratello di Bill, con cui quest'ultimo ha avuto in passato pesanti diverbi, che vive isolato in una roulotte nel deserto. A prima vista un perdente, Budd si rivela invece un osso molto più duro del previsto, intrappolando la Sposa in una bara e seppellendola viva in un cimitero. Da qui la protagonista riuscirà ad uscire solo grazie alle tecniche marziali apprese in un lungo tirocinio da Pai Mei, grottesco maestro di arti marziali di cui ci racconta la crudeltà, ma anche il fondamentale insegnamento, in un lungo flashback mentre è bloccata sotto terra.

Resuscitata e pronta a concludere la propria vendetta, la protagonista trova nella roulotte di Budd una piacevole sorpresa: Elle Driver, con la scusa di impossessarsi della katana sottratta da Budd alla donna, ha ucciso l'uomo con un Black Mamba, il serpente che aveva dato il nome in codice alla protagonista, affibbiandole in questo modo la responsabilità

dell'omicidio, e sta ora uscendo dalla roulotte, convinta che la Sposa abbia già trovato la morte sotto terra per mano del fratello di Bill. Ma così non è, lo scontro tra le due *amazzone* è all'ultimo sangue: ulteriormente provocata da Elle, che le rivela di aver ucciso anni prima Pai Mei, reo di averle staccato l'occhio, Beatrix Kiddo (il vero nome della Sposa che la stessa Elle ci ha rivelato mentre Budd era agonizzante) si vendica nel modo migliore, staccandole di netto l'altro occhio e lasciandola a dimenarsi convulsamente, abbandonata al suo *cieco* destino.

Pronta ad andare a scovare Bill, ultimo e più importante nome della lista ancora in vita, Beatrix si dirige da Esteban Vihaio, un pappone "gentiluomo" messicano, padre putativo di Bill, che dopo un intenso dialogo la indirizza sulla strada giusta; giunta nella casa del suo ex-mentore ed amante, la sorpresa che la Sposa trova è delle più sconvolgenti: la sua bambina è ancora viva e Bill l'ha cresciuta nei suoi quattro anni di vita da bravo papà, senza mentirgli su cosa era accaduto tra lui e la mamma.

La commozione è forte per Beatrix, la famiglia sembra per un momento riunirsi mentre Bill prepara un panino alla piccola B.B., ma è solo un'impressione: messa a letto la bambina lo scontro è inevitabile, prima dialogico quindi fisico.

È il momento delle spiegazioni fin allora taciute, lunghi dialoghi conducono lentamente all'epilogo la vicenda.

Costretta a dire tutta la verità, la sua consapevolezza di non riuscire a costruirsi una nuova vita privata del suo vecchio lavoro e il motivo della sua fuga, Beatrix racconta di quando, quasi cinque anni prima, scoprì di essere incinta: la felicità e il desiderio di crescere la figlia in un ambiente diverso, la morte sfiorata per mano di un sicario mandato da Lisa Wong (la donna che lei doveva uccidere) che solo di fronte alla notizia della appena scoperta gravidanza desistette dal suo proposito, lasciandola a prendere decisioni rivoluzionarie.

Da lì la fuga da Bill, ed il tentativo di rifarsi una vita.

Nonostante le spiegazioni potrebbero riappacificare la situazione e chiudere lì la questione, arrestando il sangue versato a profusione dalla protagonista, Beatrix non viene meno al suo impegno e spinta da un senso della vendetta inarrestabile uccide Bill, utilizzando una mossa segreta insegnatale da Pai Mei e fino ad allora mai adoperata (se è per questo, la donna non aveva mai neanche rivelato a Bill che Pai Mei gliela avesse insegnata).

Adesso è libera, pronta ad entrare nel mondo, a vivere una nuova vita in cui non è più una ragazza (la *kiddo* con cui è stata a lungo apostrofata da Bill) né una killer ma una mamma, finalmente riunita al suo piccolo cucciolo (come chiosa la didascalia conclusiva).

Kill Bill di Quentin Tarantino:
racconto, interpretazione e messa in scena

Racconto

1.1 Un destino già scritto

Il mondo di *Kill Bill* è un mondo che non esiste, un mondo creato per l'occasione ed in cui vigono Leggi del tutto fantastiche: il film è disseminato di una moltitudine di esempi che supportano questa teoria e ci fanno dimenticare la nostra realtà terrena.

È un universo in cui i Supereroi sono genitori normali e al contempo killer con un cuore tormentato da desideri di vendetta o giustizia, in cui ci si può portare la spada sull'aereo (ed ogni sedile ha il suo spazio porta-spada), in cui non esistono forze dell'ordine che cercano gli assassini, in cui i proiettili non uccidono le persone e si combatte solo e soltanto a colpi di katana,¹ in cui non c'è bisogno di denaro e i soldi non compaiono mai (se non quelli “ripieni di veleno” con cui Elle vuole comprare la spada di Beatrix), in cui gli abiti, i biglietti aerei, le autovetture e le motociclette, gli strumenti di morte, ogni cosa prende vita quasi venisse estratta da un cilindro, senza consistenza reale o spiegazione

1. Solo in tre casi compaiono sullo schermo delle armi da fuoco: nel primo capitolo, quando il proiettile sparato da Bill alla Sposa non la uccide ma la manda in coma; quando ci prova Vernita a stenderla a tradimento, sparandole attraverso la scatola di cereali; nel finale, quando è invece la protagonista ad armarsi di pistola per regolare i conti a Villa Quattro (nonostante poi non abbia bisogno di utilizzare l'arma che estrae di fronte a sua figlia). In tutti e tre i casi, quasi a voler citare l'ultimo episodio di *Pulp Fiction* (il miracoloso intervento del divino che, secondo Jules, ha deviato la traiettoria dei proiettili e ha salvato lui e Vincent Vega da morte certa), le pistole non uccidono e non sono utili alla propria autodifesa, anzi: riescono semmai soltanto a creare problemi, a porre il soggetto nelle condizioni di essere colpito piuttosto che di mettersi in salvo.

all'interno della diegesi, in cui la realtà vale unicamente come condizione drammaturgica permessa dal film. È il mondo del Cinema, e soprattutto del cinema di Tarantino: qui è lui ad orchestrare il quadro generale, a muovere le marionette, a permettere alle sue bambole di rendersi sovrumane, invincibili e terrificanti.

Il mondo del film viene fatto vivere grazie alla storia che riesce a raccontare, per poi essere distrutto dall'azione della Sposa: i protagonisti muoiono tutti (eccezion fatta per Elle Driver ed Hatori Hanzo), a fine film non c'è più traccia del mondo che ci è stato raccontato, alla definitiva tabula rasa solo la protagonista sopravvive, pronta ad affrontare una vita completamente diversa da quella condotta sino ad allora.

E dopo sofferenze inaudite. Viene malmenata, sevizata, torturata e sepolta viva; nei momenti più drammatici il suo volto non ha pudore e mostra tutti i segni del dolore cui il suo corpo è costretto. Prima nel *pick up* di Buck, in cui le fuoriescono le lacrime sul volto violaceo, contratto fino allo sfinimento per riuscire a tirarsi su a sedere senza l'ausilio dei muscoli delle gambe [FIG. 4]; poi quando Gogo la sta per strozzare, con la gola chiusa nella morsa della sua micidiale palla dentata [FIG. 5]; infine dopo aver incassato una scarica di sale dal fucile di Budd, immobilizzata e con gli occhi gonfi di lacrime [FIG. 6]. Tre situazioni in cui sul suo viso si dipinge, con leggere varianti ma analoga intensità, una maschera di sofferenza o di sforzo altamente spettacolare.

Ma nonostante ciò il suo corpo, e senza spiegazione alcuna all'interno della diegesi, ritrova un nuovo aspetto, una nuova vita, nuova sete di vendetta, seppure non potrà mai più avere bambini (ce lo dice l'infermiere Buck quando istruisce il proprio cliente di fronte alla donna appena risvegliatasi).

Immobilizzata in una macchina che ignoriamo per quale motivo non venga perquisita dalla polizia che, con tutta evidenza, altri infermieri avrebbero dovuto chiamare trovando

il corpo di Buck e di uno sconosciuto morti nella sua stanza d'ospedale, impiega tredici ore per risvegliare il suo corpo dall'*entropia*, e durante questo tempo ci racconta la storia delle origini O-Ren; riesce ad uccidere quasi cento persone da sola e vive un unico momento di sconforto, di stanchezza, andandosi a sedere barcollante su una panchina accanto al corpo senza vita di O-Ren; sepolta viva ricorda i crudeli insegnamenti di Pai Mei e se ne serve per resuscitare, riemergendo dal terreno con una forza ed un coraggio del tutto ultraterreni; disarmata, a mani nude, riesce a trovare la spada di Hattori Hanzo che Budd aveva detto di aver impegnato, regalo di suo fratello Bill, e grazie ad essa può scontrarsi alla pari con Elle, dopo aver subito un'incredibile quantità di colpi ed essere ritornata dal deserto a piedi nudi dopo una notte di cammino; infine, disarmata da Bill, costretta a dire la verità al termine di un lungo dialogo chiarificatore, ancora una volta privata della propria katana, riesce a trovare la lucidità per disarmarlo e la crudeltà necessaria per ucciderlo con cinque colpi delle dita sul cuore.

Nulla di realistico e verosimile, in tutto questo; si avverte al contrario la presenza dell'autore dietro queste anomalie, nascosto per pilotare la vicenda ed offrire alla sua protagonista una chance in più per sfuggire ad una sorte funesta.

Durante lo *showdown*² nel cortile innevato della *House of the Blue Leaves* la Sposa è a terra, colpita alla schiena da O-Ren e oramai apparentemente alle corde: nulla riuscirà a farle evitare la lama della sua ex-collega. Analoga situazione si ripete nel camper di Budd, durante lo scontro con Elle: a terra fuori dal bagno, ormai disarmata, Beatrix sta per essere centrata da un calcio volante della perfida monocola, ed il suo volto affranto pare non concederle alcuna possibilità di recupero. A rimedia-

2. Trad.: *Resa dei conti* - termine con cui viene definito il quinto capitolo nella versione originale.

re ad una condizione in apparenza perduta interviene il *ra-
lenti*, effetto vecchio quanto il Cinema ma ancora in grado di
produrre delle conseguenze (quelle in definitiva più logiche):
il tempo si allunga, dilatandosi nella messa in scena, e con-
cede a Beatrix la possibilità di salvarsi - unico personaggio
sottratto alle sue implacabili Leggi: le permette in un caso
di rialzarsi mentre, trattenuta dal rallentamento temporale,
O-Ren non inferisce sul suo corpo agonizzante, e nell'altro
di spostarsi dalla traiettoria dello stivale di Elle scaraven-
tandola dentro il bagno della roulotte, oltre la parete, con
una disinvoltura inadeguata alla situazione di difficoltà e
all'espressione mostrata pochi secondi prima. Sembra quasi
che la narrazione, lo stile di ripresa e l'effetto visivo adottato
intervengano sul racconto, permettendo alla protagonista di
riprendere forza e coraggio. Come dire: il tempo non esi-
ste, è solo un altro artificio, ogni strumento è manipolabile
perché la Sposa raggiunga il proprio obiettivo e permetta al
titolo del film di compiersi.

Sempre nella "casa" di Budd, poco dopo, Beatrix è di nuo-
vo a terra, scaraventata con violenza da Elle. Ha ricevuto
colpi incredibili, ansima, dubitiamo riesca ad alzarsi; per
giunta Elle è tornata al lato opposto del camper per recu-
perare la katana forgiata da Hanzo, e contro la sua micidiale
arma, con cui ha ucciso da sola cento persone, per la Sposa
sarà davvero difficile scamparla. Durante il suo momento
di sconforto, l'attenzione di Beatrix viene catturata da un
manico di katana, sporgente da una sacca di mazze da golf;
di colpo la sofferenza scompare, sostituita dalla forza fisica e
d'animo: s'impadronisce della spada (non avremo mai spiega-
zioni sul perché Budd abbia mentito al fratello, dichiarando
di averla impegnata anni prima - probabilmente per non
essere costretto a prestargliela...) ed affronta Elle, ginocchia
piegate e sguardi di fuoco nel lungo corridoio della roulotte.

È la narrazione stessa che permette agli eventi di accadere,

di svilupparsi sul dorso del film; una narrazione del tutto dipendente dal pensiero e dalle scelte operate dall'autore.

Esemplare di ciò è anche il *grazie* conclusivo, straziante e bagnato di lacrime, con cui la Sposa si sfoga contorcendosi sul pavimento piastrellato del bagno di una stanza d'albergo (si presume) in cui ha alloggiato con sua figlia, finalmente liberata dai fantasmi del passato [FIG. 7]. A chi si sta rivolgendo, chi è il destinatario di quest'accorato ringraziamento? Forse uno dei cadaveri lasciati alle sue spalle durante le quasi quattro ore di film, o forse Dio, un'entità extraterrena o metafisica?

Questo gesto così marcato, posizionato a chiusura della storia, determina una netta uscita dalla diegesi, mettendo direttamente in comunicazione Beatrix con l'autore Tarantino, devota per l'*impegno* dimostrato dal regista nel corso della storia.

Uscita dal bagno e tornata ad abbracciare sua figlia B.B., ipnotizzata davanti alla tv (come il piccolo Butch in *Pulp Fiction* prima di ricevere la visita del tenente Christopher Walken, che veniva a riportargli l'orologio di suo padre), Beatrix sposta lo sguardo dallo schermo televisivo, e con lei la sua bambina, rivolgendosi verso un punto di cui il film non ci offre coordinate, e privo di giustificazioni narrative [FIG. 8]: è la fonte del discorso, ci verrebbe da dire, il luogo dove idealmente si trova il regista, dove è collocato il livello creativo dell'enunciazione, lo spazio impalpabile da dove viene attivata la macchina del racconto di *Kill Bill* e dove molti personaggi sembrano prendere spunto, contagiati dalla voglia di vestire, almeno una volta, i panni del narratore.

1.2 L'epidemia del raccontare

All'inizio abbiamo un personaggio che vuole compiere la propria vendetta, è abbastanza chiaro: focalizzazione zero,

nessun punto di vista condiziona la visione, se non durante il jingle musicale della vendetta (*Ironside* di Quincy Jones, tratto dall'omonima serie televisiva), unica pausa soggettiva nei primi minuti di film (infuocata dalla furia della Sposa).

Quando Beatrix e Vernita interrompono il loro scontro e si dirigono in cucina per un caffè, tornate per un attimo buone amiche, la voce over della Sposa, proveniente da un non-tempo ed un non-spazio proprio del narratore extra-diegetico, ci racconta brevemente il passato ed il presente della sua ex-socia: una tecnica che verrà utilizzata anche in seguito, ed in maniera maggiormente compiuta, per illustrarci la formazione di O-Ren e, come qui, il presente del personaggio, in questo caso Capo di tutti i capi della Yakuza.

Una seconda voce-over, mentre la Sposa abbandona la casa di Vernita e si siede nella Pussy Wagon per cancellare il suo nome dalla lista di morte, s'inserisce nella colonna audio, una voce che appartiene ad un personaggio non ancora comparso in scena, Hattori Hanzo, che in giapponese regala aforismi sulla vendetta e ci prepara al suo ingresso sullo schermo, e che al momento della sua esibizione non può essere intesa come la voce di un personaggio del film quanto come una seconda voce-over, una sorta di guida spirituale per la Sposa vendicatrice.

La voce narrante della protagonista si fa poi simpaticamente *interattiva* durante la già citata notte in cui O-Ren diviene il capo del Consiglio degli Yakuza. Qui la Sposa non si limita ad elencarci i vari personaggi presenti, caratterizzandoli ognuno con elementi presi dalla *popular culture*,³ ma interviene sulla forma stessa dell'azione: prima si rivolge allo

3. L'intromissione avviene spostandosi tra citazione alta e riferimento basso, come sempre ambivalenti: nell'esplicativo flashback sulla sua violenza la giovane Gogo insulta le Ferrari, Sofie Fatale sembra vestita come un cattivo di Star Trek, Johnny Mo indossa una maschera kato, O-Ren ha appena concluso la sua shakespiriana lotta per conquistare il potere...

spettatore commentando la follia della giovane diciassettenne («*See what I mean?*»),⁴ poi prepara il discorso del ribelle Tanaka e gli *cede* la parola, dettando i tempi del suo controproducente intervento. Ancor più sfacciatamente, rivolgendosi di nuovo allo spettatore, non solo con la voce ma anche con lo sguardo, e parlando della pubblicità del film, all'inizio del secondo volume si esibisce in un ironico sunto della prima parte, commentando ironicamente cosa le è accaduto e ribadendo le proprie intenzioni omicide, *interpellando* così anche agli spettatori che non hanno visto il primo volume [FIG. 9].

Nel resto del film non avremo altre voci-over, ma si attiverà uno spazio parallelo in cui i personaggi, in diverse circostanze, si atteggianno a narratori, quasi a dimostrare l'effetto di contaminazione che il "raccontare storie" proprio del film è in grado di produrre a tutti i livelli.

Si considerino in particolare due passaggi: il primo a casa di Vernita, ancora una volta, quando la donna presagisce un ipotetico scontro la notte stessa, al chiaro di luna, nel campo da baseball dove è solita allenare la squadra di bambini, tutte vestite di nero ed armate solo di coltello; il secondo invece nel finale, quando la Sposa è ormai giunta a Villa Quattro, residenza di Bill: al suo arrivo, mentre la mdp è fissa sulle sue lacrime per aver ritrovato la propria bambina, la voce di Bill, fintamente over perché egli è presente nella stanza (si tratta quindi di una semplice voce fuori campo), racconta per un momento la storia della piccola B.B., invulnerabile ai proiettili, che rialzatasi dopo la minaccia della pistola materna le spara (costringendola in questo modo ad una seconda, interna alla prima, grottesca finzione).

4. Trad: «*Visto cosa voglio dire?*»

In questa struttura Bill, e per più di un motivo, può essere considerato una vera e propria proiezione del regista. Grande affabulatore e fine umorista, uomo che non ha conosciuto il padre (esattamente come Tarantino) e colleziona figure paterne, che si circonda di donne che fa innamorare, mette alla prova e di cui poi si serve nella propria squadra di assassini (analogamente a quanto fa il pappone Esteban con le sue prostitute, probabilmente suo modello di riferimento oltre che padre acquisito), Bill rappresenta non solo l'autore ma anche il film stesso, il suo spiccato ed invadente senso dell'umorismo,⁵ la sua instancabile voglia di raccontare storie e stimolare la nostra immaginazione. Poco dopo, l'uomo si esibisce nelle vesti di prosatore raccontando di Emilio, il pesce rosso ucciso inavvertitamente dalla piccola B.B., ed arrivando a commentare il proprio umorismo («*Mmh... The plot thickens...*»);⁶ lo stesso Bill che dopo alcuni minuti propone uno scontro notturno analogo a quello pensato da Vernita ad inizio film: ancora una volta la luna piena, nella spiaggia privata dell'hacienda, particolarmente bella durante la notte, oppure aspettando l'alba, per affettarsi da buoni vecchi amici.

Bill si diverte a vestire i panni dello *storyteller*, raccontando una storia che noi spettatori non vedremo mai, e sempre durante lo scontro finale si permette di commentare l'intero film e l'epilogo ormai alle soglie («*Before this tale of bloody revenge reaches its climax, i'm gonna ask you some questions, and I want you to tell me the truth*»)? Di fronte al fuoco di un

5. Ci permettiamo in questa sede, forse inappropriata, di sfogare il nostro entusiasmo elevando a migliore battuta del film la risposta folle con cui Bill ribatte a Beatrix prima di abbandonarla tra le braccia di Pai Mei: alla domanda «*When will i see u again?*», l'uomo dice «*That's the title of my favourite soul song of the seventies*»... (Trad: «*Quando ti rivedrò ancora?*» – «*È il titolo della mia canzone soul degli anni '70 preferita!*») Beatrix però, purtroppo, non capisce....

6. Trad: «*Mmh... La trama s'infittisce*»

7. Trad: «*Prima che questa storia di sanguinosa vendetta arrivi alla fine, ti farò qualche domanda e voglio che tu mi dica la verità!*»

improvvisato accampamento in Cina, è sempre Bill a raccontare l'avvincente storia di Pai Mei, con un incedere e dei tempi interpretativi da grande cantastorie, ammaliandoci ed emozionandoci: sembra nato per questo, come quando inizia a raccontare un suo sogno su Beatrix, purtroppo interrotto dall'improvviso arrivo di Tommy lo sposo.

D'altronde, a Bill è affidato il compito di sostenere il solo monologo *alla Tarantino* presente in tutto il film. La sua analisi semiotica di Superman, confuso e critico verso il genere umano, costretto come Beatrix ad indossare un costume da persona normale destinato a restargli troppo stretto, è l'ultimo grande momento in cui la gestione dei tempi narrativi può manifestarsi come la dote precipua del personaggio, che sa alternare una costruzione dialettica da grande interprete con il lento sorseggiare il suo liquore messicano, quasi fosse un vecchio e desolato personaggio da film western [FIG. 10].

È inevitabile scorgere qui un ennesimo spunto utile ad associare l'autore del film ed il suo personaggio, conseguenza dello stimolo che la vena creativa di Tarantino produce su Bill, innescando un'osmosi tra i vari livelli del testo, filmico e profilmico: il campo d'intervento di chi ha scritto la sceneggiatura, noto per la sua proverbiale capacità di inventare storie, e lo spazio del film in cui i personaggi frutto del suo lavoro creativo ereditano la stessa dote, la medesima divagatoria forza espressiva.

In un corposo saggio sul film, Maximilian Le Cain si sofferma su questo aspetto ed analizza il rapporto morboso che lega Tarantino alle proprie creature, e che determina un senso nuovo nella nostra fruizione spettatoriale:

[...] Alcuni registi creano unicamente universi che rappresentano le loro fantasie o visioni del mondo ma pochi, se non pochissimi, sono così nevroticamente, incondizionatamente presenti come Tarantino.

[...] (Egli) recita le parti attraverso altri attori. Lui è l'attore fantomatico dietro i consapevoli tic recitativi di tutti quanti i suoi personaggi bidimensionali. Non aspira ad essere questi personaggi ma vuole parlarli, recitarli – in breve, recitare in un gangster movie. Ogni personaggio e situazione è come un gioco di realtà virtuale ad uso e consumo, con cui Tarantino inserisce se stesso nel Cinema. In questo modo ogni personaggio diventa una fantasia che soddisfa il desiderio di ogni uomo, un assortimento di figurine iconiche personalizzate con l'aggiunta di qualche quotidiana improvvisazione. La sua grande fortuna è che, nella sua assenza fisica, il pubblico può prendere qualcosa in quest'essenza da karaoke e giocare il computer game di Tarantino come vuole. Possono entrare furtivamente nello spazio vuoto dietro i personaggi e godere delle loro azioni molto più che con una semplice identificazione di secondo grado perché, diversamente da un prodotto hollywoodiano, il gioco è strettamente personale. La formula di Tarantino non entra nella tua mente, sei tu che entri nella sua.⁸

1.3 La gestione delle informazioni

A questa “proliferazione narrativa” fanno seguito una serie di interessanti paradossi: il paradosso di un racconto che si mostra pieno di considerevoli vuoti nella costruzione del mondo finzionale e dei personaggi, di cui molti aspetti vengono lasciati all'immaginazione dello spettatore, e l'ulteriore contraddizione di una forza drammatica inusitata che gli attanti

8. Saggio comparso sulla rivista telematica australiana *sensesofcinema.com*

del film sono in grado di acquisire a dispetto della sconnessa disposizione che le informazioni sul loro conto presentano.

In apparenza essi sembrano infatti inconsistenti figurine incapaci di acquisire uno spessore di vita, privati di un passato o di alcune spiegazioni necessarie per comprendere, anche a film finito, le brucianti passioni di cui sono protagonisti; questi *buchi* sono invece non solo caratteristici dello stile di Quentin Tarantino ma anche lo strumento grazie al quale la vicenda della Sposa si rende avvincente.

Impossibile non notare come il film proceda lungo una serie di omissioni narrative al termine svelate, due in particolare: il volto di Bill, nascosto in tutta la prima parte, ed il nome di Beatrix, coperto da un ironico *bip* per quasi 2/3 del film, due informazioni di base sulla cui assenza la messa in scena insiste più volte, senza preoccuparsi di motivarne la persistenza. Il risultato, tuttavia, è quello di rendere ancora più misteriosi i due protagonisti, caratterizzando Bill pur impedendoci di vederne il volto, stimolando in questo modo la nostra immaginazione, e mantenendo sfocata la figura della Sposa, vendicatrice senza nome di cui lo spettatore non sa praticamente nulla.

Il rapporto tra i due inoltre, perno drammaturgico della storia, si svela ai nostri occhi in maniera graduale, acquisendo significato man mano che la vendetta della donna volge a compimento. In questo modo, anche il senso da dare alla pulsione viscerale provata dalla protagonista sfugge, lo spettatore si trova cioè nella condizione di assistere ad una violenza efferata in risposta al danno subito, ma che per questo massacro, così condizionante, non fornisce alcuna spiegazione.

I momenti cruciali della loro relazione ci vengono mostrati sin dalla prima inquadratura - l'intimità che c'è tra loro è chiara, i due si conoscono molto bene. Pochi secondi e scopriamo che il bimbo che la donna porta in grembo è proprio

di Bill: i due allora sono stati amanti ma ora, per qualche strano e sconosciuto motivo, l'uomo sta uccidendo la madre di suo figlio....

Mmh, la trama s'infittisce, direbbe a questo punto Bill...

La donna apparteneva ad una squadra di assassini capeggiata dallo stesso Bill, squadra che ha compiuto il massacro: uno ad uno, verranno tutti uccisi dalla sua furia vendicatrice.

Fino a qui tutto bene ma... qual è il motivo della rabbia di Bill? Probabilmente era stato tradito, la sua compagna e socia stava sposando un altro uomo e lui non ha potuto far altro che *reagire male*. Presumibilmente, è questo il motivo che si cela dietro il massacro.

Ora Bill ha una nuova compagna, Elle Driver, e i retaggi dell'amore per la sua vecchia partner lo spingono a commettere un errore madornale: impedire ad Elle di ucciderla a tradimento mentre è ancora in coma. Dopo aver compiuto il massacro nella *House of the Blue Leaves*, la Sposa riesce ad ottenere diverse informazioni dalla mutilata Sofie Fatale, ma non quella più importante: sua figlia è ancora viva, è Bill a dirlo a tutti noi alla fine della prima parte.

Uno di fronte all'altra, fuori dalla cappella durante le prove del matrimonio, la Sposa racconta a Bill la sua nuova vita, il suo nuovo compagno, la gravidanza; mancano però, in questo discorso scarsamente chiarificatore, i motivi della sua fuga, della rottura con l'uomo. Una mancanza cruciale per la storia stessa, ed alquanto assurda: perché mai non si sarebbero chiariti subito? Perché Bill non chiede i motivi della sua fuga a Beatrix?

Una vendetta si contrappone all'altra, i due protagonisti non si comportano poi in maniera così differente. È chiaro che la storia ha bisogno di sciogliersi, prolungarsi, permettere all'uomo di affrontare e giustificare, nel tormentato dialogo finale, tutti i nodi lasciati stretti dalla sceneggiatura. Ancora

una volta, è la narrazione stessa che decide del destino dei personaggi, che determina i loro comportamenti.

Mentre la sta chiudendo nella bara che aveva contenuto fino a poco prima lo scheletro di Paula Schultz, Budd è perentorio e misterioso nel rivolgere alla protagonista le ultime parole prima della sua morte: «*This is for breaking my brother's heart*»,⁹ frase che chiarisce e complica le cose al tempo stesso.

Nel flashback in cui assistiamo, per l'unica volta nel corso di tutto il film, ad un momento felice della loro storia, davanti al fuoco prima che Bill la lasci da Pai Mei, altri elementi si aggiungono al mosaico della loro relazione: da una parte il fascino esercitato dall'uomo e la sua crudeltà, dall'altra la grande saggezza che la donna dimostra e dimostrerà ancora nonostante la sua giovane età.

Arriviamo così al termine del film, con informazioni frammentarie ed un puzzle ancora carente di alcune spiegazioni, a quel dialogo tra i due ex amanti che spiega le ragioni del gesto di Beatrix. «*How else is he ever going to see you again?*»¹⁰ aveva detto a Beatrix Esteban, indirizzandola sulla strada giusta, perché Bill avrebbe voluto proprio questo: pur sviluppandosi in maniera disordinatamente cumulativa, il rapporto tra i due è comunque legato ad un sentimento che condiziona tutto il film, l'eccitazione incredibile che Bill mostra costantemente verso *la sua ragazza*, pronto quasi a piegarsi di fronte alla sua determinazione finale, felice di morire per mano sua.

Nella stessa direzione lavora l'ellisse portante della vicenda, il massacro nella cappella *Two Pines* di El Paso che non vedremo mai nella sua integrità, di cui ci vengono fornite alcune versioni (*procedimento inevitabile quando un fatto diviene leggenda e finisce sulla bocca di tutti*, come cinicamente

9. Trad: «Questo è per aver spezzato il cuore di mio fratello»

10. Trad: «Come farebbe sennò a rivederti?»

spiega la Sposa prima del flashback relativo alle prove del matrimonio) riguardanti i momenti subito prima e subito dopo, eccezion fatta per un paio di casi particolari.

Ad inizio film siamo infatti già a massacro avvenuto, Bill è pronto per colpire Beatrix alla tempia; poco dopo, saltiamo l'uscita di scena delle DIVAS dalla cappella nuziale (passaggio della fabula cui non assisteremo mai) e torniamo sul luogo del delitto a polizia arrivata, quando lo sceriffo Mc Graw scopre il corpo della Sposa ancora in vita; mentre è sdraiata nella Pussy Wagon, alla ricerca delle forze perdute, la protagonista ricorda il fattaccio, mostrandoci alcune immagini di quel giorno di quattro anni prima: i suoi compagni pronti a compiere il massacro fuori dalla cappella, fermi come in una fotografia, i loro volti che fissano il corpo agonizzante della donna, ripresi in soggettiva, ed infine, all'interno del fumetto *Anime*, un momento del pestaggio, quando a giro le quattro vipere si passano il corpo incinto e già provato della donna; quando incrocia (per caso?) Sofie Fatale ferma davanti ad un semaforo rosso che parla al telefono, nel traffico di Tokyo, la Sposa ricorda un'altra scena del massacro in cui, tra un colpo e l'altro, stesa a terra, si era fermata ad osservare la stessa Sofie rispondere al telefono; infine, come accennato, quando all'inizio della seconda parte riviviamo i preparativi della cerimonia fino ai primi colpi sparati dalle armi automatiche delle DIVAS.

La sottrazione di immagini influenza la narrazione, presentandoci l'episodio in una serie di frammenti e non nella forma unitaria della scena, trasformandolo nell'evento determinante sul piano emozionale. Un effetto analogo è ottenuto con la costruzione "animata" ed eroica del personaggio di O-Ren: l'aura di potere ed invincibilità che essa acquista agli occhi dello spettatore grazie alla lunga digressione sulla sua formazione professionale è lo strumento indispensabile per fomentare la suspense nella sequenza alla *House of the Blue Leaves*, elegendola ad invincibile eroina contro cui la

Sposa dovrà impiegare tutta la sue forze. Oppure, in puro stile Tarantino, può capitare di tornare sullo stesso momento narrativo a distanza di pochi secondi, rivivendo uno specifico istante da un altro punto di vista: ci riferiamo alla ripetizione dell'arrivo di Elle da Budd, la mattina dello scambio (la spada di Hanzo per un milione di dollari), proposta prima seguendo Elle al volante della sua auto, quindi dal punto di vista di Beatrix, arrampicata su una roccia ed in agguato, spettatrice dell'arrivo della sua acerrima nemica.

Questi ultimi esempi servono a dimostrare come il racconto di *Kill Bill* si potenzia di una vitalità supplementare attraverso la diversa gestione delle informazioni, sia che si tratti di buchi narrativi poi colmati nel prosieguo del racconto, sia tramite la presentazione dettagliata del personaggio o la ripetizione di un segmento particolare. Nella maggior parte dei casi è il mancato ragguaglio che stimola l'elemento patetico, in altri la voce narrante della Sposa che interviene illustrandoci il passato dei personaggi, come nel caso di O-Reno, più concisamente, di Esteban Vihaiò, caratterizzandoli prima ancora che facciano il proprio ingresso sullo schermo.

In generale, è possibile affermare che la narrazione metadiegetica svolge una funzione indispensabile nel costruire la mitologia dei personaggi, anche nei casi più nascosti ed apparentemente meno influenti. Si pensi al peso determinante che ricopre l'aneddoto riportato da Esteban su Bill, che da bambino si succhiava il pollice al cinema di fronte alla biondissima Lana Turner, o ancora al giudizio che Budd dà del fratello, capace di tirare fuori il peggio dalle persone, o ancora, sempre riguardo a Bill, l'importanza che giocano i sentimenti, positivi e negativi, che nutrono nei suoi confronti le due figure mitiche del film, Pai Mei ed Hattori Hanzo, la cui fedeltà amichevole e l'ostinata avversità tratteggiano il personaggio in tutta la sua complessità caratteriale.

La psicologia ed il presente vissuto derivano in questo modo

da notizie riportate ed enfatizzate da altri, filtrate nella loro personale rilettura dell'evento. Ancora una volta, il personaggio vive per determinazioni che provengono da fuori di sé.

1.4 Un reticolo di relazioni

La narrazione si permette di consegnarci dei personaggi che scontano errori pregressi o che trascinano nel presente del film conseguenze di fatti che non verranno mai spiegati.

Se la relazione tra Beatrix e Bill riesce a trovare una sua chiusura logica finale, al contrario alcuni rapporti tra i quattro personaggi principali (i due protagonisti insieme ad Elle e Budd) seguono traiettorie particolari e lasciano ampi margini all'immaginazione del pubblico.

BEATRIX ED ELLE (BEATRIX ED O-REN).

La rivalità tra Elle e Beatrix, vere e proprie alter-ego l'una dell'altra, specie per il ruolo di amante di Bill che a vicenda hanno ricoperto, viene costruito *in progress* senza delucidare su quale legame esistesse durante la loro attività di colleghe-killer. Da una parte abbiamo l'odio viscerale della Sposa, e il nostro, nei confronti del personaggio più negativo del film, mentre dall'altro ci viene mostrato il complesso sentimento provato da Elle, oggetto di un lunga riflessione all'interno del roulotte di Budd, la stima ed il terrore che essa nutre nei confronti di Beatrix, un rispetto capace di tratteggiare la Sposa (altre indispensabili informazioni sulla protagonista forniteci da un personaggio) come la più grande guerriera mai esistita.

Il rapporto tra la protagonista ed O-Ren, che ricopre quasi un quarto dell'opera complessiva, si regge su un analogo sentimento di odio/stima, meno forte di quello vissuto da Elle e forse reciproco, rappresentato per mezzo del montaggio

parallelo durante l'arrivo della Sposa a Tokyo, procedimento analogo allo split-screen usato per Elle in ospedale o nella casa mobile di Budd. Beatrix ed O-Ren arrivano persino a pronunciare la stessa frase contemporaneamente, in un passaggio poco comprensibile del film (subito prima dell'arrivo degli 88 folli, una comincia la frase e l'altra la termina: «*Silly Rabbit... trix are for kids!*»),¹¹ rimarcando la loro similarità, ed il loro rispetto reciproco, come quando la nippo-cinese si scusa con la sua ex-collega per averla derisa durante il loro scontro finale sulla neve.

BEATRIX E BUDD.

Budd non lo sa, ma la bugia che dice a Bill riguardo la sua spada sarà fatale: forse, vista la fine che farà per mano di Elle, non gli dispiacerà poi tanto sapere che la sua menzogna ha permesso di uccidere la donna che lo aveva assassinato.

Come i suoi ex colleghi (eccezion fatta per Elle), Budd nutre inoltre un indubbio senso di colpa per ciò che quattro anni prima le Vipere hanno fatto a Beatrix: se pur nel suo linguaggio sconnesso e contraddittorio, lo dice chiaramente a Bill («*That woman deserves her revenge, and we deserve to die. But then again so does she. So I guess we'll just see. Won't we?*»),¹² che lo fissa attonito e in risposta riceve solo un ghigno idiota e provocatorio. Consapevole del rischio che sta correndo, è lesto nel farsi trovare pronto all'arrivo della Sposa, armato di sale e di un dissacrante umorismo con cui beffeggiarla (anche perché nei pochi minuti di film in cui sono vicini, la protago-

11. Questa frase proviene da una celebre pubblicità americana di cereali, in cui due bambini evitano che un coniglio gli rubi la colazione (la marca dei cereali è proprio *Trix*), pronunciando la battuta ripresa poi nel film. La traduzione letterale è dunque «*Stupido coniglio, i trix sono per i ragazzini!*», ma nel contesto del film è da intendere come «*Sciocca bambina, questo gioco (o trucco) è roba da ragazzini*».

12. Trad: «*Quella donna merita la sua vendetta, e noi meritiamo di morire. Ma lo stesso vale per lei. Quindi credo che staremo a vedere. Non è così?*»

nista non apre mai bocca).

Dal canto suo, Beatrix sembra invece considerarlo nulla più che un altro gradino da scalare per arrivare a Bill, un altro corpo da calpestare per compiere la propria vendetta.

Peccato che sarà uno dei pochi omicidi desiderati che non potrà compiere in prima persona...

BILL E BUDD.

Fratelli ma non per questo amici, Bill e Budd sembrano vivere un rapporto logoro, chiaramente esplicito dal dialogo davanti alla roulotte di quest'ultimo: ci sono stati dei problemi in passato, dice Bill al fratello, ma il momento richiede una rinnovata coesione (cosa che non avverrà), e la menzogna che senza alcun motivo Budd rifila al fratello (confessando di aver venduto la spada di Hanzo che gli aveva regalato, su cui l'ironica dichiarazione "*to the only man i ever loved – Bill*"¹³ pone ancor più interrogativi sulla natura del loro precedente rapporto, una volta d'amore fraterno) si rivelerà essenziale per le sorti del film.

BUDD ED ELLE.

Insulti terribili, un omicidio a tradimento, nessun rispetto per il fratello del proprio compagno: Elle non si fa scrupoli di fronte all'inutile personaggio Budd, nemica senza un motivo plausibile della bulimica esistenza che l'ex vipera mortale conduce in mezzo al deserto; allo stesso modo Budd non si esime dal definirla nel peggiore dei modi, descrivendo il suo culo "rinsecchito" e apostrofandola come "stronza malefica".

Nel suo lavoro sul film, e su Quentin Tarantino in generale,¹⁴ Giovannini suggerisce un'insolita relazione tra i due, a suo dire un tempo compagni, prima dell'arrivo del single Bill che

13. Trad: "*All'unico uomo che io abbia mai amato – Bill*"

14. Marco Giovannini (a cura di), *Pulp Quentin. Storia e storie dell'uomo che sconvolse Hollywood*, supplemento a Ciak n.5, Maggio 2004.

avrebbe strappato la donna dalle braccia del fratello. Nel film nessun elemento permette quest'interpretazione, se non per i toni allusivi con cui i due dialogano, per telefono e poi nella roulotte; è al contrario in un passaggio della sceneggiatura, ed in alcune interviste rilasciate da Tarantino, che quest'elemento di sottotesto si chiarisce, consentendo di interpretare il tradimento di Elle come il motivo del litigio tra i due fratelli.

BILL ED ELLE.

Ultima combinazione, e forse la più affascinante.

Coppia che vive sulle ceneri del rapporto non del tutto sopito (anzi, vivo e vegeto nel corpo della piccola B.B.) tra i due protagonisti, Bill e Elle non hanno mai la possibilità di mostrare la loro intimità sullo schermo, se non attraverso il collegamento di un filo telefonico: nel primo episodio, durante la missione omicida abortita, quando Bill blocca la sua mano assassina e le dice di tornare a casa, rivelandoci l'intimità del loro rapporto, e dopo l'uccisione di Budd, quando lei lo chiama per avvisarlo della morte di Beatrix Kiddo (in questo caso, l'appuntamento a casa da brava coppiettina non avverrà mai...)

Bill è anche profondamente condizionato da Elle, dalla sua ferocia e da una determinazione tipicamente femminile: è impossibile non considerare il fatto che egli fosse venuto inevitabilmente a sapere della morte di Pai Mei, e di chi ne era il colpevole. Ma al di là di queste supposizioni, è interessante individuare nel loro rapporto mai esplicitato una conseguenza dell'amore folle che Bill prova verso le bionde, confuso dalle balle capaci di uscire dalla bocca di Elle.

Emerge da queste osservazioni un universo di odi e di rancori, di sentimenti forti che condizionano le relazioni tra le persone. Ultimo abbinamento, importante per le sorti della vicenda, il rapporto tra Bill ed Hattori Hanzo, compromesso da tempo e senza alcuna spiegazione nel corso del film. Hanzo era

stato maestro di Bill, altra figura paterna che aveva attraversato la sua vita, ma verso di lui ora c'è solo un acerrimo e disincantato odio, su cui l'uomo di Okinawa non spreca neanche una parola: tutto è lasciato intendere, basta un dito su una finestrella appannata ad evidenziare le lettere del suo nome perché il giuramento di non costruire più spade venga infranto.

Il comportamento di Hattori Hanzo ed il modo con cui il suo legame con Bill ci viene raccontato sono solo alcuni degli effetti prodotti da una tecnica narrativa propria della contemporaneità, esasperata qui dall'assurda ed anacronistica collocazione che il mondo di *Kill Bill* occupa rispetto alle nostre coordinate di vita reale. Ne fuoriesce una mitologia che si regge su basi fantastiche e di cui meno sappiamo e più ci viene fatto intendere meglio è, più efficace cioè sarà il risultato emozionale complessivo.

Se da una parte quindi la narrazione prende vita su un calco di assenze ed omissioni, permettendo alla propria dimensione mitica di dotarsi di *senso*, dall'altra l'abuso di luoghi comuni e di dati che anticipano il corso futuro della storia rappresentano il meccanismo opposto per ricondurre il tutto ad una dimensione più immediata, apparentemente spogliata di forza drammatica.

1.5 Distanziamento ed identificazione

La vicenda di *Kill Bill*, oltre a non volersi mai prendere sul serio, decide ostinatamente di anticipare, e far comprendere a chiare lettere, in quale direzione verrà condotto il dramma e che cosa accadrà nel futuro prossimo del film, ponendo le basi per un inevitabile *distanziamento* dello spettatore dal personaggio protagonista e raffreddando così quel processo di *identificazione* peculiare dello spettacolo cinematografico.

La disposizione dei capitoli nell'ordine dell'intreccio, rispetto alla posizione assunta nella fabula, assolve proprio questo compito, impedendo qualsiasi colpo di scena, fornendo indizi e molto spesso risposte in maniera molto più chiara e determinante di quanto non abbia fatto il Cinema Classico Hollywoodiano nel corso della sua storia.

Partiamo dal titolo del film. È chiaro che la Sposa riuscirà ad uccidere Bill, nonostante il tono imperativo con cui il titolo *Kill Bill!* (aggiungiamo un punto esclamativo per sottolinearne il senso) serva a rivelare l'intenzione e a far dubitare sulla riuscita del proposito; in ogni caso, il significato è inequivocabile, e moltissimo sulla trama, o meglio sulla sua conclusione, viene suggerito prima ancora che le immagini inizino a scorrere sullo schermo.

Osserviamo poi l'incipit dei singoli volumi. L'ironia intrinseca al titolo del primo capitolo, "2", getta una strana luce su tutta la prima parte del film: fuori da casa di Vernita la Sposa chiarirà il senso di quel numero cancellando il nome della ex-socia di colore, il secondo sulla lista di morte. Il nome di O-Ren invece, visibile in alto nel foglio, è già stato coperto dal tratto di penna, assisteremo alla sua cancellazione solo a fine volume, quando Beatrix è sull'aereo di ritorno da Tokyo (e la cosa sarà motivo per una sintetica ed originale messe in serie delle ultime immagini del volume stesso, come vedremo "nostro" ultimo capitolo).

Non può prodursi perciò preoccupazione per le sorti della protagonista, quando affronta gli 88 Folli o la stessa O-Ren: anche lo spettatore più distratto ricorda questo dettaglio ed osserva con relativo coinvolgimento, subendo meno la vicenda perché già a conoscenza dell'esito finale, tutto lo scontro nella *House of the Blue Leaves*.

Simmetricamente, l'apertura della seconda parte ci presenta la Sposa al volante della sua nuova auto, sulla strada per Salina, pronta ad andare ad uccidere Bill: è lei che ce lo

dice, dichiarando la propria “*roaring rampage of revenge*”,¹⁵ e dicendoci che Bill è ormai l’unico che le manca da eliminare. Conseguenza inevitabile: tanto Elle Driver quanto Budd, i due nomi mancanti nella lista, che avevamo incrociato in due brevi inquadrature alla fine della prima parte (di certo inserite in seguito alla decisione di dividere in due volumi l’opera...), sono evidentemente già morti, già cancellati dalla lista. Ancora una volta, veniamo informati sull’esito della storia da subito, già preparati al “cosa accadrà”; sarà piuttosto il “come potrà avvenire” a mantenere vivo il nostro interesse, a produrre coinvolgimento emotivo.

Con modi differenti ma medesimi intenti, la narrazione ci fornisce altre anticipazioni determinanti, e su queste gioca in modo molteplice, a volte caricando sull’effetto che vuole provocare, altre tentando di annullare il pathos che le scene (si suppone) vorrebbero stimolare.

Al termine della prima parte riceviamo la notizia forse più importante del film (B.B. è ancora viva e forse Beatrix la incontrerà, una volta trovato Bill), consegnataci con largo anticipo rispetto al momento in cui la stessa protagonista scoprirà il fatto ed in un momento narrativo specifico (è la fine del primo volume: dovremo aspettare parecchi mesi prima di sapere come andrà a finire...); con essa viene ripresa una strategia narrativa ampiamente sfruttata dal racconto popolare e motivo di buona parte del suo successo (noi sappiamo ciò che il protagonista ancora non sa), in grado di scatenare un’identificazione supplementare nello spettatore, che si serve del vantaggio conoscitivo sul protagonista per godere in maniera accresciuta di ciò che avverrà in seguito.

Consideriamo poi l’inserito metadiegetico sulla formazione di O-Ren, il terzo capitolo. La Sposa sta raccontando dell’apprendistato della sua ex-compagna, e prima che ci mostri

15. Trad: “*una ruggente furia vendicatrice*”

la sua infanzia, nella forma animata della immagini *Anime*, la definisce capo dei boss di Tokyo, anticipando il suo presente e tratteggiando subito “a tutto tondo” il personaggio; ancora meglio poco dopo, prima che ci venga mostrata la digressione animata sull’omicidio dei genitori di O-Ren, la Sposanarratrice ci anticipa che questi ultimi sono morti quando lei era bambina, rivelandoci cioè a parole la conclusione del segmento che ancora deve prendere vita sullo schermo.

Sembra quasi che l’interesse di Tarantino sia suggerire le varie possibilità, le strade che la storia potrebbe seguire ma che non percorrerà mai. Da una parte c’è un antefatto invadente (il massacro nella cappella *Two Pines*) che condiziona un presente ineffabile, continuamente sul punto di scomparire e perdersi nel flusso dei salti temporali; dall’altra questo stesso presente suggerisce in continuazione molteplici varianti, permette di pensare ipotetici sviluppi futuri, opzioni narrative che rendono la struttura del racconto flessibile, e soprattutto fortemente inconsistente.

Pensiamo a quella che da più parti è stata ipotizzata come possibile trama per il terzo capitolo di *Kill Bill*: la piccola Nikki (la figlia di Vernita) che dopo anni, come ha prospettato la stessa Sposa, brucia ancora di rancore e va sulle sue tracce, decisa a vendicare la morte della madre. Il film suggerisce questa possibilità, anzi arriva a metterla in campo come qualcosa di più di una semplice eventualità: lo sguardo preoccupato con cui la Sposa osserva la villetta dei Bell, seduta nella Pussy Wagon dopo aver ucciso Vernita, rivolto allo scenario che lei stessa ha previsto e di cui forse ora sta riflettendo tutte le possibili conseguenze, sembra quasi realizzare quest’ipotetico sviluppo della storia, che per quanto non ancora scritto già possiede elementi per prendere vita dal nulla, come per gioco, in un istante qualsiasi.

Lo spettatore si sente in questo modo violentato, il suo pensiero pilotato da ogni minima scelta dell’autore; e il fatto

che l'autore decida di giocare con le nostre aspettative, sapendo come reagisce il nostro cervello di fronte al racconto cinematografico, è un altro dato da considerare attentamente per valutare il peso dell'enunciazione nel complesso dell'operazione filmica.

Come in *Pulp Fiction*, quando Bruce Willis si fermava a scegliere l'arma più filmica per massacrare Zed lo stupratore e l'amico proprietario del negozio, quasi a voler prender tempo e selezionare il bivio migliore dove condurre la storia (come noto, dopo un lungo tentennamento, l'arma scelta era proprio una katana, identica a quella della Sposa), così in *Kill Bill* Budd, sulla via del licenziamento, viene avvisato dal suo boss Larry che una tale Rocket, fuori dal suo ufficio, lo sta aspettando per un lavoretto. Ex killer, Budd si mantiene probabilmente come un apparente buttafuori di strip bar per poi condurre i propri illeciti in libertà: niente di più scontato.

Giunto al bancone, una spogliarellista gli si avvicina, chiedendogli il "favore" di andare a pulire bagno, «*shitty water all over the floor*»¹⁶ gli dice; la risposta di Budd, rassegnato e sottomesso, è semplicemente «*Ok, Rocket*», svelandoci la verità nascosta dietro la frase sibillina pronunciata dal suo principale, frase che solo le nostre abitudini ci avevano suggerito di interpretare in quel modo: il lavoretto sporco era molto più semplicemente, e miseramente, la pulizia del bagno del locale.

La derisione di cui veniamo fatti oggetto è conseguenza di uno spirito ironico invadente che influenza la narrazione tutta, che non si tira indietro neanche in momenti di particolare intensità, disturbati da un inopportuno intervento satirico. Due episodi ci sembrano di questo sintomatici.

Nel finale del quarto capitolo, quando Hattori Hanzo sta

16. Trad: «acqua sporca di merda su tutto il pavimento...»

consegnando a Beatrix la spada appena forgiata e la musica struggente sottolinea l'enfasi del gesto, l'ironia della Sposa, di certo involontaria, rompe con la severità della scena ed inserisce l'elemento autoreferenziale comico ad accentuare la suggestione generale: ricevuta la katana dalle mani di Hanzo San, la protagonista non può far altro che rispondere *Domo*, cioè grazie, la sola risposta logica. La comicità deriva tuttavia dal fatto che questa parola era già stata menzionata, o meglio era stata motivo di un gag surreale (riportato poco sopra) in quanto una delle poche parole conosciute dalla donna in giapponese (prima di rivelare la propria identità ed iniziare a parlare con Hanzo nella sua lingua) e riferita all'uomo due volte di seguito, in maniera assolutamente gratuita e paradossale.

Qualcosa di sublime, forse ancor più eccessivo, avviene poi nel finale, quando Bill pronuncia le sue ultime parole da vivo («*You are my favourite person. But every once in a while, you can be a real cunt!*») ¹⁷ ed il pubblico si scioglie in un mare di risate, strozzate tuttavia dal pianto (e qui l'identificazione con la protagonista si compie, stimolando nello spettatore la stessa reazione, risate e commozione inscindibili tra loro) per questa appassionata ammissione finale dell'uomo, parte di un gioco cui non può opporsi in quanto soltanto un minuscolo tassello.

Questo tono dissacrante è il cuore di *Kill Bill*, capace di intervenire direttamente sulla narrazione. Anche nel sesto capitolo, quando Bill si finge ospite pieno di perdono durante le prove del matrimonio (in cui lo stereotipo dello scontro in stile western sembra imporsi nella messa in scena), ancora una volta l'ironia interviene a sconvolgere i fatti: Bill – «*Isn't it supposed to be bad luck for the groom to see the bride in her*

17. Trad: «*Tu sei la persona che preferisco. Solo che di tanto in tanto sai essere una gran troia!*»

wedding dress before the ceremony?» Tommy – «*Well, I guess I just believe to live in dangerously*», Bill (dopo uno sguardo intenso, con cui trattiene a stento una risata, contrappuntato da quello a terra, spento e rassegnato, di Beatrix) – «*I know just what you mean*». ¹⁸

Impossibile non fare i conti con la componente ironica del testo, necessaria tanto a plagiare il codice di genere quanto a restituire una dose di realismo altrimenti definitivamente perduta.

1.6 Il limite del codice cinematografico

Nell'introduzione avevamo parlato del codice e della sua ripresa, ponderosa questione analitica che soggiace ad ogni possibile discussione su *Kill Bill*; il codice viene piegato fino in fondo, riciclato senza rispetto alcuno del suo ambito di pertinenza e spinto fino alle sue estreme conseguenze.

Se il furto è il risultato dell'estrema libertà raggiunta da Tarantino, privo di qualsiasi deferenza nei riguardi del genere cinematografico verso cui al contrario dovrebbe sentirsi debitore, la riabilitazione generale che l'autore di Knoxville sta conducendo da quasi quindici anni verso il cinema basso, restituendogli visibilità e dignità culturale, è il primo tassello da apporre al mosaico interpretativo di *Kill Bill* per comprenderne la collocazione adeguata, nel cinema del regista e di questi ultimi anni. Non solo un discorso antropologico, o sociologico come molti hanno evidenziato, si cela dietro le

18. Trad: Bill – «*Non si dice che porti male allo sposo vedere la sposa con il suo vestito da matrimonio prima della cerimonia?»*

Tommy – «*Diciamo che il pericolo è il mio mestiere!*»

Bill – «*Capisco perfettamente cosa vuoi dire...*»

storie costruite dall'autore (i perdenti e i criminali salgono sul palcoscenico, si raccontano, ci rivelano un mondo intriso di violenza ma anche capace di passioni e morale non meno di quello ufficiale – *Nel mondo di Tarantino non ci sono i buoni e i cattivi, ma soltanto i cattivi*, ha giustamente ironizzato Carradine), ma anche un accorato recupero di uno stile e una cultura di fare spettacolo inconiugabile con le tradizioni alte del Cinema.

In questo senso, calarsi nel genere, presentarci un cliché o imporre al pubblico una vicenda così piena di *deja-vu* da risultare per molti insopportabile, è il presupposto per poter effettuare poi, nel meccanismo della citazione stessa, la riabilitazione effettiva, mostruosamente ironica e votata al raggiungimento di uno splendore formale inusitato.

Tutto è spudoratamente genere in *Kill Bill*, pur oltrepassandolo costantemente.

La colonna portante di questa mistificazione del cinema è l'ironia, condimento base, capace di trasformarsi ancor più spesso in autoironia, di fungere da possibilità per il personaggio di uscire da sé e compromettere il proprio ruolo. I contorni della situazione subiscono in questo modo un primo sfasamento: abbiamo a che fare con un testo che utilizza il codice, ed in misura massiccia, solo per distruggerne la credibilità con l'arma invincibile del gag.

La protagonista è la prima a non rispettare se stessa e il proprio *coté* epico in molte circostanze. Ripercorriamole in ordine, scorrendo ancora una volta il testo del film.

Convinta che le gambe le reggano dopo quattro anni di coma, guarda fiera avanti a sé mentre scende dal letto dell'ospedale, finendo miseramente a terra; indossa gli occhiali di Buck senza un motivo, forse accecata dalla luce del corridoio o magari per darsi un tocco *glamour*; non può evitare di sorridere, stupita e quasi divertita, con lo sguardo avanti a sé, quando trova nel parcheggio la Pussy Wagon dell'uomo, vero

capolavoro kitsch; ripete Domo due volte ad Hattori Hanzo senza ricordarsi di averlo già detto pochi secondi prima; si meraviglia della palla dentata di Gogo, lanciandole uno sguardo di derisione, e della facilità con cui lei stessa riesce a saltare di tavolino in tavolino, osservando stupita il gesto appena compiuto; si convince che sarebbe stato facile uccidere O-Ren e glielo confessa in uno slancio di estrema onestà, proprio mentre è costretta a ricredersi per l'arrivo degli 88 Folli; utilizza senza ritegno una comica break dance per affettare più nemici possibile, schivando in questo modo i loro colpi e lasciandoli a recuperare i propri arti (che in ogni caso sono ormai di sua proprietà); rimette in discussione ciò che era stato detto e che è entrato nella legenda – « *The massacre didn't happen during a wedding at all. It was a wedding rehearsal* »;¹⁹ accetta con paura di fronte alla drammatica scelta che le si presenta, tra una torcia con cui essere sotterrata e il micidiale spray accecante, annuendo ripetutamente in direzione della torcia; sfinita dopo essere resuscitata, si siede come se nulla fosse in un bar chiedendo un bicchiere d'acqua, coperta di terra da capo a piedi; parla del pick up di Buck come di una persona, o un animale, dando spazio così ad Esteban per una delle battute memorabili del film, essendo quest'ultimo un pappone in pensione (Beatrix: « *My Pussy Wagon died on me* » – Esteban: « *The Pussy died. Mmh...* »);²⁰ si piega ad un gioco del tutto fuori luogo nel momento più intenso della sua storia, fingendosi morta per amore della sua bambina, come se fosse un personaggio da film; infine, a missione compiuta, scoppia in una meravigliosa risata mista a pianto quando Bill, ormai morente, le rivela compiutamente il suo contraddittorio e sconvolgente sentimento (che abbiamo già riportato nel paragrafo precedente).

19. Trad: « *Il massacro non avvenne durante il matrimonio. Si facevano le prove del matrimonio* »

20. Trad: « *La mia Pussy Wagon è morta* » - « *La fica è morta. Mmh...* »

Quest'elenco evidenzia in modo inequivocabile aspetti di un supereroe tutt'altro che coerente con lo stereotipo cui il cinema ci aveva abituato.

La Sposa non viene messa alla berlina solamente dal film e da se stessa ma anche dagli altri personaggi (in particolare fuori dal camper di Budd o nel finale a casa di Bill, quando l'uomo glielo confessa chiaramente dopo averle sparato il siero della verità – «*I'm just fucking with you...*»),²¹ soffrendo così un doppio ed assurdo movimento dialettico: da una parte le difficoltà e lo scherno cui è costretta comportano un degradamento della sua autorevolezza, provocando un dirompente “cortocircuito semiotico”, dall'altra l'incredibile capacità di riacquistare fiducia in sé stessa e agli occhi dello spettatore ne riabilita in maniera repentina l'immagine, soccorsa dal salvifico intervento dell'autore.

Ma Beatrix non è la sola a vivere il disagio del ribaltamento parodistico.

Si veda in proposito il capitolo 4, *L'Uomo di Okinawa*, in cui dalla falsariga della commedia surreale giapponese, con il conflitto tra i due lavoratori, uno superiore dell'altro, e dagli accenti estremamente stereotipati, si passa all'altrettanto grottesca solennità della seconda parte, in cui la Sposa si scopre per quel che è dimostrando ad Hanzo di sapere da principio la sua reale identità e di essere lì per un nobile motivo; oppure l'intera questione del “lato della Sposa” durante le prove del matrimonio, utile ad evidenziare la condizione da isolata ed anonima futura compagna di Tommy, che non ha parenti o amici, che Beatrix vive durante la scena, indispensabile a Bill per esibirsi in una delle sue caratteristiche performance sarcastiche, qui del tutto fuori luogo (incompatibile con l'imminente carneficina).

21. Trad: «*Sto solo prendendoti in giro...*»

Solo in apparenza quindi il clichè impedisce alla storia di essere originale: attraverso il ribaltamento comico l'impianto citazionista viene compromesso e ne emerge un prodotto inusitato.

Dall'arrivo della figlia di Vernita, ad interrompere comicamente lo scontro tra le due donne, fino al look mostrato da Elle in ospedale, prima e dopo essere passata nello spogliatoio, dalle paradossali battute da antieroe di Budd, in grado di violentare il modello del suo ruolo e della sua situazione personale, fino al metastorico episodio di Pai Mei, infarcito di comicità surreale (la bastonata data in testa alla Sposa e i colpi a terra seguendo il ritmo del suo esercizio, o ancora il pugno dato nel sonno dalla protagonista contro il legno, orami vessata fino allo sfinimento ripetitivo), dal particolare di Elle che scrive a mano su un blocchetto le informazioni relative al Black Mamba trovate su Internet, ed è incapace di aprire la spada all'interno della roulotte, fino al sottile umorismo di Bill, durante il dialogo finale e con il fratello, quando rivela che non erano 88 le persone uccise da Beatrix ma che si facevano chiamare così perché gli sembrava un nome *cool* (ed urlavano come degli imbecilli, alla resa dei conti incapaci di scontrarsi con una donna sola), il film dimostra la propria totale incapacità a prendersi sul serio, la propria predisposizione a rimettere in discussione i luoghi comuni del Cinema sfruttati nel suo corso, deridendone la serietà.

La chiusura sullo stereotipo è talmente determinante che tutti i personaggi del film, nessuno escluso, sono il risultato di una costruzione effettuata su modelli preesistenti.

Ancora un elenco, per essere del tutto chiari.

Lo sceriffo [FIG. II], estremamente convenzionale (occhiali da sole ostentati, contraddizione nella volgarità, aura di rispetto datagli dal figlio, ribaltamento in ciò che dice della Sposa dopo che da terra gli sputa in faccia), capace di uscire dal suo ruolo con una sola battuta e stravolgere il clichè del

proprio personaggio (« *If you are a moron, you could almost admire it!* »);²² l'infermiere violentatore [FIG. 12] che porta solo i segni della sua ossessione sessuale, personaggio tagliato con l'accetta e reso ridicolo dalla sua stravagante autovettura; Hattori Hanzo [FIG. 13], il fabbricante di morte ormai in pensione che ama il baseball ed allena per un mese la protagonista, consegnandole con un rito d'altri tempi la katana forgiata appositamente per uccidere Bill; O-Ren Ishii [FIG. 14], orfana vendicatrice, *self made woman* e spietato boss che non tollera che si parli in senso negativo delle sue origini, fardello ingombrante che segna tutta la sua esistenza; ed infine, come lo stesso Hattori Hanzo frutto di una citazione diretta, è inevitabile menzionare anche Pai Mei [FIG. 15], il maestro prodigo di durissimi insegnamenti per la Sposa, figura necessaria al superamento della prova che ogni saggio di formazione in stile *kung fu* richiede.

Allo stesso modo, rimandano a forme consolidate e ad elementi propri del Racconto Cinematografico tutta una serie di trovate su cui il film è costruito. Sempre seguendo l'ordine dell'intreccio: il tentato omicidio nel sonno, la zanzara che risveglia dal coma, gli anni trascorsi letti sulle linee delle mani, il riconoscimento attraverso la voce del telefono, l'uccisione di cento persone da soli, lo scalpo fatto al nemico, la lista delle cinque persone da eliminare, la figlia creduta morta che è ancora viva, l'incontro in stile western prima della furia omicida, essere sepolti vivi per poi riemergere come un morto vivente, il serpente nascosto nella valigia, l'eroe che ritorna a piedi sotto il sole del deserto, la presentazione della protagonista come una scolarotta alle elementari, tutta la situazione familiare che si crea appena raggiunto Bill (anche se a ruoli invertiti: lui prepara da mangiare, lei vede una cassetta con la

22. Trad: « *Se fossi un maniaco, potresti quasi ammirarlo!* »

figlia), il siero della verità creato dall'uomo o ancora il tentativo finale, riuscito, di liberare la propria creatura da una vita e un destino di violenza.

Il problema che s'impone dopo aver stilato queste liste è dato dalla diversità dei piani dell'utilizzo del codice, dell'ironia operante nel testo e dell'estetizzante e perfezionista messa in scena (terzo elemento che analizzeremo nel "nostro" ultimo capitolo): i tre livelli sono fortemente collegati e dipendenti l'uno dall'altro, incapaci di permettere una separazione tra un intervento e l'altro.

Un esempio ci viene incontro, a dimostrare la complessità della faccenda.

Nascostasi dietro il paravento della sala privata nella *House of the Blue Leaves*, la Sposa rischia di essere scoperta dall'incredibile sesto senso di O-Ren: avvertito un rumore sospetto, la donna lancia un piccolo dardo oltre la tela della porta, mandando istantaneamente Gogo fuori a controllare. In un batter d'occhio la Sposa è riuscita a scomparire, arrampicandosi sul soffitto ed evitando così di farsi scoprire: una sequenza comica, che ci fa sorridere e ci ricorda uno dei tanti gesti incredibili cui i supereroi del cinema di genere, *kung fu* o *wuxiapian*, ci hanno abituato [FIG. 16A].

L'uso dello stereotipo genera l'ironia, inevitabilmente. Ma va notato qualcos'altro, in questo breve segmento.

Se da una parte l'assurdità del gesto e la sua dimensione *burlesque* si uniscono a creare quell'effetto comico proprio del film, dall'altra a complicare l'analisi interviene la modalità di messa in scena generale ed in particolare del brano in questione. Innanzitutto Tarantino dilata il tempo, inserendo alcuni piani delle 5, 6, 7, 8's (il gruppo musicale che si sta esibendo nel locale) e dei ragazzi scatenati in pista [FIG. 16B] per alternare i movimenti di Gogo e la fatica della Sposa; ma soprattutto, grazie ad una serie di dettagli, riesce a rendere verosimile e credibile un'immagine ed un comportamento,

come dicevamo prima ricchi di elementi da clichè, altrimenti risibili. Sono sufficienti un primo piano della donna, il suo sforzo per reggersi in equilibrio [FIG. 16C], o allo stesso modo la sua lenta e cauta discesa dopo il rientro di Gogo nella stanza [FIG. 16D], o ancora il dettaglio sul piede che cerca di stare fermo e tenerla aggrappata al legno, trasmettendo con efficacia la sua precaria e pericolosa posizione [FIG. 16E], a trasformare una sequenza ridicola in emozionante, a volgere una superficialità formale propria di tanto immaginario collettivo cinematografico in un brano particolarmente riuscito.

In generale, è quindi la ricchezza di immagini e l'uso specifico dell'audio a volgere quelli che nel referente erano luoghi divenuti comuni attraverso una pratica di cinema bassa, economica e poco curata, in elementi di una riabilitazione di rango che *Kill Bill* punta a realizzare.

Più avanti analizzeremo in dettaglio questo procedimento, proprio della messa in scena del film.

1.7 Per un nuovo realismo cinematografico

Già ci eravamo passati, in qualche modo.

Il mondo di *Kill Bill* è popolato da passioni forti, da caratteri infuocati e determinazioni inarrestabili.

Quando interpreteremo l'azione di alcuni significanti ce ne renderemo conto; qui basti porre la questione sotto il segno di un'innovazione, percepibile e forse difficilmente spiegabile, che porta fino alle soglie di un nuovo concetto di *realismo*.

Un realismo che trova linfa vitale in una messa in scena incredibilmente curata, attenta a rendere conto di ogni dettaglio, pronta a mostrarci porzioni di realtà fino ad allora omesse dalla rappresentazione di genere; un realismo

che ha la pretesa di ottenere effetti di verosimiglianza mai raggiunti prima, attraverso il racconto di alcune delle inevitabili conseguenze che i Supereroi dovrebbero affrontare per vivere nel nostro mondo reale (una su tutte, la spada che Elle non riesce a sguainare nello spazio angusto della roulotte di Budd); un realismo che si avvale del ribaltamento ironico di ogni singola situazione per mostrare *l'indecidibilità*, lo scontro dialettico degli opposti proprio di ogni percezione soggettiva; un realismo che sfrutta la complessità del Reale come uno specchio deformato da cui attingere per montare la propria fantastica *orgia* di personaggi e situazioni; un realismo che sfida le distinzioni conosciute e si spinge fino a porre su di uno stesso piano ambiti iconografici rigidamente separati dalla cultura iconica pop (pensiamo in particolare al contrasto “fumetto *Anime/Showdown at the Blue Leaves*”: ciò che si crede possa avvenire unicamente nella dimensione fumettistica si realizza ancor più compiutamente nel mondo degli esseri umani, sangue a volontà e colpi incredibili, corpi che volano ed immortalità; analogo discorso per lo stacco violento, al termine dello stesso inserto *Anime*, dalla formadisegno alla forma-volto umano: il viso della Sposa irrompe sullo schermo dopo alcuni secondi di nero, il suo corpo flessibile e fantastico, unito ai colori eccessivi della Pussy Wagon, propone allo spettatore una contaminazione visiva fortissima, stabilita prima a livello sensoriale quindi ad uno stadio cerebrale); un realismo che costringe a non distinguere più tra reale e fittizio o leggendario (è il caso della figura di Pai Mei, descritto come un monaco del quattordicesimo secolo e poi parte del tempo narrativo “contemporaneo” del film), per cui tutto ciò che viene inglobato nella *forma film* si rivela componente essenziale, vitale e mai deterioro, di un processo creativo.

Il dialogo finale, e tutta la sequenza a casa di Bill, esaspera ancor più questo presupposto su cui l'intero film si è realiz-

zato. La Sposa finge di morire, sorte che aveva solo sfiorato quattro anni prima, per amore della figlia che gioca ad essere invulnerabile e che le dice, come recitava la canzone sui titoli di testa della pellicola (altro cerchio che si chiude), *Bang Bang*. Da killer pronta a tutto, la protagonista sa trasformarsi in mamma che osserva il bravo papà preparare uno spuntino per la loro piccola creatura, genitori più vicini ad una riconciliazione che ad uno scontro finale, fuori dai ruoli e a parti invertite.

Pur avendo dei genitori strambi, B.B. viene a sapere in ogni caso la verità: il papà che ha sparato alla mamma, non per scherzo ma per davvero, consapevole di cosa sarebbe accaduto. Questa stessa ammissione di *realtà*, di una diversa condizione tra gioco e vita, viene subito dopo rimessa in discussione, quando mamma e figlia guardano il film *Shogun Assassin* in cassetta, in pratica la storia di un tagliatore di teste raccontata da un bambino identico a B.B. È nel finale, a chiarire l'intento dell'operazione, il monologo di Bill: Beatrix Kiddo come un supereroe, incapace di svestirsi della sua vera natura per fingersi madre e moglie modello, un killer che come nel mondo dei fumetti non può evitare di essere ciò per cui è nata e cresciuta, un assassino, o meglio un *natural born killer* (giusto per rilevare un'altra sfacciata autocitazione).

Questo stato confusionario, questo sogno da bambini che hanno smarrito le coordinate per la propria esistenza terrena, è poi chiaramente impersonato dalla stessa B.B., passiva nei confronti degli eventi, che inizia solo dopo aver ucciso il suo pesce rosso a comprendere il confine tra la vita e la morte, che ancora non sa discernere tra il padre killer e lo Shogun personaggio del film.

Non vogliamo contravvenire a tutto ciò che sin qui si è detto, arrivando a considerare *Kill Bill* un film realistico. La conclusione è un'altra, e porta ad una consapevolezza ancor più indicativa del clima culturale che questo film, più che

seguire, sembra voler fomentare: la condizione post-moderna della contemporaneità, o forse post-post-moderna come ha detto qualcuno (altri hanno coniato invece il termine a-post-moderno, anche se risulta difficile ipotizzarne un significato...), conduce all'impossibilità di stabilire uno statuto ontologico definitivo da attribuire agli eventi, costringendoci ad accettare la passività come unica reazione possibile di fronte alla complessità del nostro mondo. Ma anche di questo, e forse con maggiore dovizia di chiarimenti, sarà inevitabile parlare per dare un senso compiuto a ciò che si è appena scritto.

Ancora una volta, la storia si fa a posteriori.

LA SOFFERENZA DELLA SPOSA



fig. 4



fig. 5



fig. 6

LE MARCHE DELL'ENUNCIAZIONE



fig. 7



fig. 8



fig. 9



fig. 10

LO STEREOTIPO



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15

I LIVELLI DEL DISCORSO



fig. 16A



fig. 16B



fig. 16C



fig. 16D



fig. 16E

Interpretazione

2.1 Solo una rapida introduzione

Come la comunicazione stessa nell'epoca contemporanea ci ha insegnato, *il medium è il messaggio*.

Così iniziava uno dei testi centrali degli anni '70,¹ perspicace anticipazione dello svuotamento di significato subito dalla comunicazione (e da quella artistica di conseguenza), che avrebbe introdotto a scenari terribili gli esegeti della conoscenza pragmatica, preparandoli ad una rivoluzione sconvolgente: assenza di una direzione e formazione di uno spazio di significazione orizzontale, aperto alla *combinatorietà* come unica metodologia espressiva possibile; gioco inteso nella sua accezione linguistica prima che divagatoria, come cartina di tornasole utile a nascondere il depauperamento del linguaggio; accettazione di una debolezza propria del pensiero contemporaneo di fronte alle grandi "ideologie" del passato; frammentazione come unica condizione ricettiva di fronte alla fine del senso unidirezionale e totalizzante; *autoreferenzialità* come inusitata capacità di sciogliere il debito nei confronti della Storia e del suo opprimente fardello di responsabilità; ed altro ancora.

Elencare alcuni di questi tratti per individuare un nuovo corso nella storia della cultura occidentale può aiutarci a comprendere quanto l'ultimo lavoro di Quentin Tarantino intenda porsi su questa linea d'onda.

Non c'è ordine né cronologia nella breve esposizione appena fatta: i caratteri del post-moderno sfuggono sovente al-

1. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1977.

l'analisi perché il processo di individuazione avviene *durante* lo sviluppo delle categorie stesse, sempre astratte, con cui si esaminano alcune espressioni della contemporaneità, mentre cioè si è inseriti in un processo di trasformazione che si vorrebbe al contrario cercare di comprendere da un ipotetico “di fuori”. Risulta più agevole, o meglio anche solo possibile, riflettere sul passato e sui sommovimenti epocali apparentemente conclusi, e trarne le conclusioni.

La modernità viene così a presentarsi come ciò che forse non è, un'epoca in cui la *fides* nei confronti dell'uomo e delle sue capacità ha raggiunto livelli talmente alti, e prodotto formazioni economiche, politiche e sociali così complesse, da richiedere un suo superamento, nonostante la sua prassi filosofica e scientifica persistano e si fondino con la nostra nuova realtà. Le sue categorie di pensiero e la sua fiducia in un futuro di conoscenza s'intrecciano con la precarietà del conoscere di cui ci si potrebbe lamentare nel nostro tempo, ma alle cui conclusioni non potremmo mai arrivare senza la forza dataci dalla speranza di ottenere una comprensione del fatto, speranza al contrario propria della modernità.

Questo paradosso ci deve far riflettere sull'assenza di successioni chiaramente individuabili nei processi di trasformazione culturale e quindi sulla compresenza di categorie di pensiero che si vorrebbero in antitesi; risponde inoltre ad una serie di considerazioni fatte in tempi recenti, prima tra tutte quella operata da Fredric Jameson, sul ruolo e la funzione della “modernità” intesa come concetto/fantasma utile più agli altri (noi nel futuro o chi oggi ci guarda con invidia – riflessione sul passato o riflessione sull'alterità) che a noi stessi per definire con efficacia gli avvicendamenti storico-culturali di cui considerarci vittime e non artefici.²

2. Per approfondimenti, si considerino i due testi fondamentali del saggista statunitense sull'argomento: *Il Post-moderno, o la logica del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989 e *Una modernità singolare*, Milano, Sansoni, 2003.

Sembra in ogni caso aprirsi un'era nuova, e con essa l'idea, solo e soltanto in seguito all'affermazione di pratiche indagative come l'antropologia o la psicologia, dell'inferiorità dell'esperienza umana di fronte al mondo che la ospita, incapace di cogliere l'enorme complessità della struttura.

L'ammissione d'impotenza, della nascita di un "pensiero debole",³ di un confronto aperto e relativo col mondo, suggerisce nuove strade d'interpretazione del Reale, più modeste ma anche maggiormente concrete negli scopi che si prefiggono: il mondo viene osservato come una superficie di significati "mobile" su cui è possibile individuare un punto ed immergersi nell'analisi, senza sperare di poter raggiungere una sintesi totale dell'insieme, in cui è impensabile pretendere di porsi come il punto di partenza e di ritorno per la conoscenza, in cui non ci sono più coordinate ma solo *dubbi* riguardo la propria validità interpretativa.

Una conseguenza positiva è all'opposto uno sguardo malcelato, complice e non più giudicante, nei confronti delle diversità, di cui conviene, per evitare di cadere in errore, conoscere le possibilità, i funzionamenti o la genesi, senza pretendere di appropriarsene e dettarne vita o morte: rimasti con un puzzle irrisolvibile tra le mani, ci guardiamo intorno alla ricerca dei punti di riferimento necessari ma siamo travolti dalle onde di un mare ingovernabile. Il piacere è forte, la comprensione e la fiducia in noi stessi scarsa.

2.2 Il vuoto della post-modernità.

Lo spettacolo si dispiega davanti ai nostri occhi, si manifesta per quel che è: puro intrattenimento.

3. In riferimento all'opera del filosofo italiano Gianni Vattimo (con P. A. Rovatti, *Il Pensiero Debole*, Torino, Einaudi, 1983).

Siamo tornati a *Kill Bill*.

La dimensione ludica (prettamente post-moderna) si mostra come un limite del film, ad una prima visione *cutanea*; dal meccanismo stesso dello stravolgimento ironico sono infatti coinvolti diversi livelli del testo, che ci impediscono di effettuare una lettura onnicomprensiva del fenomeno.

Si pensi alla misura del *nome*, prima questione sollevata durante la visione, strumento indispensabile per la lettura di ogni testo filmico. Come in Kubrick, ogni nome porta i segni di una costruzione palesata agli occhi dello spettatore, anche se spesso l'esatta portata del problema sfugge allo spettatore italiano; colpa di un doppiaggio tiranno: bravi i doppiatori, categoria rispettabilissima, ma nella complessità strutturale del lavoro di Tarantino qualcosa è sfuggito, ed è qualcosa di davvero importante.

Come veniamo a scoprire verso la fine del film, il vero nome della Sposa è Beatrix Kiddo che, oltre a sottolineare la capacità procreativa della donna (*kiddo* = *do kid*, fare figli),⁴ rivela un paradosso cui lo spettatore ha assistito per tutta la durata del film, sempre che abbia avuto la lungimiranza di vedere il film in lingua originale. *Kiddo* è infatti, sin dalla prima scena, il nomignolo con cui Bill si rivolge alla protagonista e che in italiano è stato tradotto prevalentemente *bimba*, o abbandonato nel fiume dei dialoghi, almeno fino alla suddetta rivelazione sulla sua identità: da lì anche nella versione di casa nostra si è pensato bene di mantenere *kiddo* come il cognome della donna da poco scoperto (e ci mancherebbe altro: non si poteva davvero fare altrimenti!). Una conseguenza inevitabile della traduzione dei dialoghi, sempre costretti a rendere, e quindi stravolgere, il passaggio da una lingua all'altra.

In questo caso però il film viene privato di un primo e dia-

4. Osservazione di Ezio Alberione apparsa su *Duellanti* n.10, Ottobre 2004.

bolico tranello giocato da Tarantino: solo l'immaginazione può aiutarci a comprendere quanto questa beffa linguistica risulti comica nel momento in cui viene svelata la reale identità della protagonista, tanto più che *Kiddo* è un cognome non solo di fantasia ma anche inesistente, di certo improbabile nella realtà.

Anche l'aneddoto già riportato su Budd e Rocket segnala un utilizzo *giocosso* del nome del personaggio, e ci costringe a considerazioni ponderate su tutte le inevitabili conseguenze.

All'inizio sembrano infatti due eventi staccati: Larry ha detto a Budd che Rocket lo sta aspettando per un lavoretto, come già spiegato, e giunto al bancone una donna, mai vista prima, gli comunica perentoria di andare in bagno a pulire. Il collegamento è possibile proprio grazie al nome della donna, che Budd rivela con una recitazione marcata («*Ok*» le dice, piegando la testa e fissandola mentre, dopo alcuni secondi, termina la frase, «*Rocket...*»), quasi a voler sottolineare l'importanza del nome per comprendere cosa stia accadendo e svelare così il mistero dietro la frase ambigua con cui il suo ex-capo lo ha liquidato.

Allo stesso modo il nome della bambina, B. B., che porta così marcatamente i segni del rapporto tra Bill e Beatrix, o l'assonanza quasi cacofonica del titolo stesso del film, a ripetere praticamente la stessa parola, ribaltando le iniziali del misterioso nome della protagonista (la cui identità, non dimentichiamolo, e quindi anche il nome stesso, ci viene tenuto oscuro per buona parte della vicenda), rivelano l'interesse peculiare di Tarantino verso il nome e il suo utilizzo.

Nome che in un caso viene addirittura sfruttato in funzione derisoria, permettendo una delle tante uscite dal personaggio di cui sono vittime i protagonisti. In un momento cruciale, una di fronte all'altra nel camper di Budd, Beatrix ed Elle (nome palindromo come quello dell'attrice che la interpreta, Hannah... - rifacendoci ancora ad Ezio Alberione)

si apostrofano schernendosi con l'iniziale del proprio nome: la Sposa la chiama semplicemente, «*Elle*», e l'altra quasi a volerla deridere, infantilmente ed in maniera piuttosto inutile, le risponde «*Bea*»! Un'iniziale, un programma.

Se il nome e l'insistenza sul suo aspetto, la sua fragilità e trasformazione in puro strumento narrativo, disarmato del potere di dotare d'identità il personaggio, viene adoperato in *Kill Bill* anche come mezzo indispensabile per fornire alla vicenda un'aura di mistero ed *epicità*,⁵ la dimensione ludica di cui si è detto emerge con maggior chiarezza nella trasgressione di alcune regole non scritte imposte dalla grammatica cinematografica agli spettatori.

Ci si trova in questo modo di fronte ad un paio di veri e propri *divertissements* ottenuti per mezzo dell'audio, che hanno per protagonista Elle Driver: prima in ospedale, quando il suo urlo al telefono nei confronti di Bill, reo di aver annullato la missione, si trasforma in un suono incomprendibile, un rumore come quello effettivamente prodotto attraverso un apparecchio cellulare con un volume della voce troppo alto; oppure, quando si rivolge a Budd chiedendogli della spada che sta per acquistare mentre l'uomo è intento a frullare il drink da servirle, sovrapponendo in questo modo i due suoni e confondendo le proprie parole, nascoste in maniera appena percettibile sotto il frastuono del frullatore. Situazioni comiche ma estremamente verosimili, che in contrasto con l'apparente gratuità della loro presentazione si pongono come la riprova dell'attenzione dedicata alla messa

5. Si veda in particolare l'uso dei nomi in codice, con cui vengono caratterizzate ed al contempo rese ineffabili le personalità delle cinque vipere, esattamente come i cinque *reservoir dogs* conosciuti e denominati solo attraverso il loro nome in codice, ognuno un colore diverso; e come i cinque cani da rapina, anche le vipere litigano per accaparrarsi il nome più simpatico: «*Black Mamba... doveva essere il mio nome in codice, Black Mamba*», confessa sprezzante Vernita alla Sposa, subito prima di spararle a tradimento.

in scena e alla ricerca di realismo, giocato specialmente sui moduli propri del *non-sense*: un procedimento che accomuna l'opera di Tarantino alla maggior parte degli sviluppi ultimi degli autori definibili come post-moderni (si pensi almeno ai fratelli Coen e a David Lynch, ai loro scherni nei confronti di personaggi e pubblico).

Nella direzione di un multiculturalismo tipicamente post-moderno vanno poi alcune dichiarazioni del regista, rilasciate al momento del lancio promozionale a chiunque gli chiedesse del film,⁶ e l'accentuata proliferazione delle lingue, *trait d'union* tra i personaggi e i diversi paesi in cui si svolge il film. Dal giapponese conosciuto perfettamente dalla Sposa e parlato come una seconda lingua al francese con cui, senza motivo, Sofie si rivolge sprezzante alla donna subito prima di essere lanciata fuori dalla sua auto (esempi desunti dalla prima parte di film), la lingua appare come un collante in grado di uniformare il mondo, avvicinare i personaggi e conseguentemente gli spettatori del film sparsi nel mondo; così il mandarino parlato da Pai Mei o lo spagnolo di Esteban, in cui Beatrix potrebbe parlare perché ennesima lingua da lei conosciuta, sono idiomi utili a palesare la flessibilità della comunicazione, a dimostrazione che nell'universo fantastico di *Kill Bill* si viaggia, si conosce il mondo, si impara a vivere e quindi si parlano molte lingue.

E, ancora una volta, Beatrix ne è la regina, campionessa poliglotta della relazione umana.

Al senso dato dal post-moderno ad un racconto *debole*, privato di una base solida e convincente, *Kill Bill* risponde con un canovaccio visto e rivisto che segue un tracciato

6. "Mi considero un regista che fa film per il pianeta terra e so bene cosa un determinato paese vuole trovare in un film, di cosa ha bisogno, e io glielo do!" Dichiarazione fornita in più circostanze a motivare la diversa versione del film, molto più violenta e con alcune inquadrature in più, distribuita appositamente per il mercato giapponese.

facilmente rintracciabile fin dall'inizio, senza troppe falle o complicazioni, costruendo una parabola dal sapore antico, che recupera lo stile della "grande narrazione" (per forzare i confini di senso della terminologia lyotardiana), anche se oramai privata di uno scopo glorioso o di grandi motivazioni a pilotarne la direzione.

Lo svuotamento è quindi significativo, ed investe la forma stessa del racconto. Resta lo stereotipo a supportare la storia, il mondo si racconta per ciò che già si è detto su di lui, la contaminazione delle forme e dei generi (fumetto, azione, thriller, etc...) rivela l'impossibilità di seguire un modello e continuare a produrre cinema che non rifletta su se stesso. Moderno e contemporaneo si dimostrano in *Kill Bill* sistemi di pensiero intrecciati, dipendenti l'uno dall'altro, che spostando continuamente l'asse dell'analisi impediscono di mettere la parola fine alla manifestazione del fenomeno, che sembrano confermare e negare costantemente qualsiasi significazione o incasellamento in una delle due categorie, disattendendo le nostre speranze interpretative.

È la morte del montaggio significante, di una pratica di dotazione di senso ora sostituita da un'interfaccia capace di scomporre il film in segmenti, o anche semplicemente parti, interpolabili attraverso formule differenti ogni volta; una "superficie mobile" per l'appunto, su cui far scorrere il contenuto di un immaginario collettivo saturato, emblema di un pubblico cui forse è stato dato in pasto tutto: forse, resta la combinatoria come unica forma di comunicazione possibile.

2.3 Volere è potere - Un Nuovo Soggetto di Verità

Nel mondo di *Kill Bill* le donne non sono il sesso debole e i rapporti di forza e di *gender* sono ribaltati: è sufficiente

l'acciaio di Hattori Hanzo per rendere gli esseri umani tutti uguali uno di fronte all'altro, per testarne la determinazione come la sola caratteristica necessaria per sopravvivere.

Nello scontro fisico la donna può dimostrare una forza di volontà mai riscontrata prima e nel rapporto con il mondo capacità di interpretazione superiori all'uomo. Le diversità sono però sottili, nel cinema di Tarantino: Bill è in ogni caso uno *snake charmer*, un incantatore di serpenti, è lui che tiene le redini delle attività criminali del gruppo, che guida le Divas, che deve alla fine fare i conti con un prodotto fin troppo riuscito della propria palestra, esattamente come Esteban e la sua violenta relazione contro il mondo delle donne.

Il vecchio pappone sfregia per divertimento le proprie prostitute, aggiunge al loro volto il marchio del suo disprezzo, quasi a volerle rendere inoffensive, private dell'arma della bellezza e perciò incapaci di vendersi nel mondo. Questo comportamento estremo va interpretato come conseguenza del timore vissuto dall'uomo, che paventa una possibile ribellione della donna, una fuga dal suo harem e dalla schiavitù psicologica impostale - lo stesso timore imputabile a Bill, che allena e seduce le proprie vipere per sottometerle, anche lui consapevole del loro terribile potenziale.

L'uomo c'è ma il suo indiscusso potere non può impedire alla forza nuova del femminile di intervenire e rivelarsi motore di un passaggio epocale; all'uomo sembra essere rimasta solo l'ossessione del sadismo per riuscire a recuperare terreno nei confronti della lucidità femminile. Quasi tutti i maschi del film dimostrano un piacere viscerale nell'infliggere torture fisiche o psicologiche all'*altro* di turno: da Bill (ricordate la frase con cui esordisce sullo schermo?...?) e la sua goduria nel ridurre in frantumi il sogno di libertà di Beatrix fino a Pai Mei, che anche se a fin di bene vessa fino allo sfinimento l'elastico corpo della protagonista, da Budd che la seppellisce viva con una torcia in mano fino a Larry, il capo di Budd, che

inscena un gag di tortura psicologica in puro stile Tarantino, o ancora da Esteban che sfregia le proprie lavoranti, provando piacere nell'inferire sul loro corpo fino all'infermiere affarista (ma anche sadico torturatore) Buck, che senza scrupoli si arricchisce con il corpo incosciente di Beatrix, l'universo maschile del film è pieno di "uomini mancanti", che al fascino femminile reagiscono con l'arma del sadismo - le donne sono posizionate su un piano diverso, non hanno bisogno di riscatti di questo tipo per affrontare la sfida dell'esistenza.

Tarantino d'altronde era giunto a questa consapevolezza già nel suo precedente lavoro, andando a scegliere un testo specificatamente rivolto alla femminilità, tra i tanti scritti da Elmore Leonard.⁷ Jackie Brown è una donna che si ribella ad un sistema che la vuole vittima, del malavitoso a cui porta denaro dal Messico e della polizia che cerca di incastrarla, e che con l'astuzia femminile ed un piano complicatissimo (oltre all'indispensabile aiuto di un altro uomo) riesce a spuntarla nel dorato ed impenetrabile mondo maschile, garantendosi la tranquilla vecchiaia cui temeva di dover rinunciare. Non ha problemi a mentire, ad escogitare sotterfugi e doppiogiochi di ogni tipo, a minacciare con la pistola lo stesso Ordell; alla fine, cantando da sola al volante, è pronta per un lungo e liberatorio viaggio in Europa.

Dall'accusa di misoginia rivolta a Tarantino quando di donne fece praticamente a meno in *Reservoir Dogs* (ed apriva il film scorrendo della "fava grossa" cantata da Madonna) fino a quest'apologia della femminilità di tempo ne è passato: adesso la donna è la protagonista del suo cinema, attraverso essa Tarantino filtra la propria visione del mondo dimostrando una apertura prima impensabile. Nel gioco al massacro con Elle e Budd per il possesso della spada (e che occupa

7. Il romanzo è *Rum Punch* del 1992, pubblicato in Italia da Marco Tropea Editore.

due capitoli), emerge in tutta la sua specificità un substrato simbolico nascosto dalla narrazione, una traccia per cui i riferimenti all'universo sessuale si moltiplicano nel testo filmico.

La spada è l'oggetto/penetrante indispensabile per confrontarsi con il mondo dell'uomo, unita al micidiale pugno perforante acquisito grazie all'arte di Pai Mei: è per mezzo di questi due strumenti che la Sposa potrà oltrepassare il confine di *gender* che la separa da Bill.

Come nota con arguzia Alberto Morsiani,

*tra la Sposa e Bill non è solo questione di sesso, ma di una sorta di fascinazione tra maestro e discepolo, padrone e serva, padre e figlia. Del resto è proprio il sesso il grande rimosso del film [...], sublimato dal piacere procurato dalla violenza e dalle uccisioni, sempre molto gratificanti. Il grande rimprovero che la figura maschile rivolge a quella femminile, in fondo, è quella di non voler essere fino in fondo del tutto uguale a sé: di non conformarsi al potere maschile, di non rassegnarsi, cioè, a una natura di spietata killer e bastarda assassina.*⁸

Durante lo scontro finale a Bill "scoppierà il cuore", morte esplicitiva della rassegnata presa d'atto di una diversità inaccettabile, conclusione che sottolinea ancora una volta la prepotente economia simbolica del film.

In questo fitto sottotesto si combatte l'indispensabile guerra per la sopravvivenza, qui i vari personaggi si rivelano accaniti ricercatori di un'identità. Tra uomini come figure mitiche o devirilizzate (Pai Mei ed Hattori Hanzo da una parte, Budd dall'altra) e donne *falliche* che ambiscono ad ottenere gli strumenti per divenire maschili, alla fine a vincere

8. Recensione apparsa su *Cineforum* n.435 del maggio 2004, pag. 16-17.

è la consapevolezza della bellezza e del piacere della propria inconfessabile, fragile identità femminile di madre: con essa Beatrix s'impone sul mondo circostante, sprigionando una forza impossibile da tenere a freno, un istinto animale che la cultura, mai subita in precedenza perché sempre addestrata solo a diventare un killer, non è riuscita a sedare (da qui il riferimento al mondo animale – *la leonessa ricongiunta al suo cucciolo* – contenuto nella didascalia conclusiva del film⁹).

La mente non c'è, la repulsione morale e lo scrupolo della coscienza mancano; la volontà può così manifestarsi in tutta la sua primordiale ed incontrollabile furia.

Riappropriarsi della vita, prima ancora che della figlia di cui non sa neanche l'esistenza, significa per la protagonista fare piazza pulita di tutti quelli che l'hanno costretta a quattro anni di sonno e a perdere la maternità, e al contempo poter superare le tappe del proprio percorso esistenziale, rimettersi in carreggiata, affrontare la vita e le sue regole. Ma è soprattutto nella maternità come valore aggiunto, come possibilità di *creare la vita*, che Beatrix trova il motivo delle sue ultime, disperate scelte: distruggere il nucleo familiare appena costituitosi, che si sarebbe potuto mantenere idilliaco come ci viene mostrato se la sua brama di vendetta non fosse intervenuta a frantumarlo, a sancirne l'inutilità quale struttura indispensabile per costruire un'identità familiare.

Bill c'era riuscito da solo, e magnificamente, a crescere la loro bambina; ora è il turno di Beatrix, uno alla volta, facendo a meno di un'impossibile unione. Non c'è possibilità per la costruzione di una famiglia, per i supereroi di *Kill Bill*: il nucleo mostrato ad inizio pellicola, i Bell come modello di

9. La chiosa del film contiene, come quasi ogni elemento della narrazione, un'evidente citazione: si tratta della saga giapponese *Lone wolf and cub*, di cui *Shogun Assassin*, film che mamma e figlia vedono insieme sdraiate sul letto, è uno dei capitoli più importanti, il racconto di un genitore e di un figlio piccolo inseparabili di fronte a qualsiasi avversità.

unione coniugale, viene dipinto con esasperati e surreali toni incantati (una casa dai colori accesi e fumettistici, i giochi della bambina disposti in giardino, un marito dottore ed una moglie casalinga, una figlia di quattro anni che torna con l'autobus da scuola), una realtà così perfetta ed edulcorata da suggerire l'impossibile applicazione del modello, l'idealizzazione di uno stato più che la sua compiuta realizzazione, conclusione cui Beatrix sembra giungere a fine film.

Nel mondo sopra le righe di *Kill Bill* lo stato di gravidanza recupera tutta la propria straordinaria dimensione ontologica, mettendo nella gravosa condizione, di responsabilità mai considerata prima, in cui cade consapevole la protagonista del film: la condizione per una grande performance attoriale al momento del risveglio dal coma, quando scopre di non avere più il pancione - e Tarantino si sofferma sulla sua reazione estremamente commossa e partecipe -; quindi nel finale flashback rivelatore, il clima di alleanza ed inusitata complicità che lega per un istante le due donne killer (Beatrix e Karen, il sicario mandato da Lisa Wong per ucciderla), e le donne dell'intero Pianeta Terra: la condivisione di uno stesso percorso, il desiderio di essere madri, il valore comune in cui tutte le donne possono riconoscersi.

Un punto di vista anacronisticamente romantico, fuori tempo e fuori luogo nella filmografia del regista, che male si coniuga con il cinismo di un periodo storico come quello contemporaneo in cui le forme di rifiuto o interruzione di una gravidanza sono all'ordine del giorno e nessuna donna è disposta a porsi il quesito fondamentale che sembra dettare l'azione omicida della Sposa.

La forza di verità scoperta nella proprietà riproduttiva completa il percorso di acquisizione d'identità da parte di Beatrix (da funzione senza nome a donna completa, mamma riunita al suo cucciolo) e segnala un diverso percorso interpretativo del ruolo da *femme fatale* sul grande schermo: una

killer, micidiale *eliminatrice* di esseri umani, ora consapevole del suo valore aggiunto, stimolo per nobili e non più terribili propositi - far progredire il genere umano, poter crescere la propria figlia con la speranza di essersi liberata dalle catene di un ingombrante passato fatto di violenza. Quella violenza che può appartenere solo al mondo dei Supereroi e che può essere utilizzata solo a fin di bene, vale a dire riprendersi la propria vita; quella violenza che ora si è costretti a valutare in tutta la sua portata, come il risultato della capacità di andare dritto in fondo alle proprie volontà ed ottenere ciò che si vuole.

Un messaggio quindi, nell'apparente vacuità morale di *Kill Bill*, è possibile rinvenirlo, e forse più di uno: *volere è potere*, anche e soprattutto per l'elemento femminile che è dentro di noi ed intorno a noi, le capacità dell'essere umano sono incommensurabili, confinate sempre solamente nei limiti della nostra testa; ed insieme ad esso ci giunge un altro messaggio, particolarmente onesto, che ci obbliga a fare i conti prima con noi stessi come uomini, bloccati dai nostri impedimenti psicologici, poi come spettatori e membri di una società civile incapace di ammettere la propria inespressa ma inarrestabile *sete di sangue*.

2.4 *Kill is love*¹⁰ – Un contromessaggio fuori dai compromessi

Come riporta sempre Giovannini, personalità eminenti del panorama culturale americano come Stephen King o attori noti come Patrick Stewart (il comandante Pickard di *Star Trek*) avrebbero giudicato il film e la sua violenza - probabilmente anche il suo ambiguo messaggio, che qui

10. Titolo del sito giapponese del film.

vorremmo esplicitare - come eccessivi ed incoscienti, bacchettandone l'estrema crudezza di molte sequenze.

A queste prime dichiarazioni molte altre hanno fatto seguito nel corso dei mesi, riempiendo le pagine di siti specializzati, quotidiani o riviste, anche in conseguenza della visibilità ottenuta dal secondo film al Festival di Cannes 2004 (con Tarantino a presiedere la Giuria dieci anni dopo la Palma d'Oro per *Pulp Fiction*).

Il clima politico della guerra e delle violenze in Iraq ha suggerito un'ulteriore, terribile parallelo.

Indicative le affermazioni di Jean-Luc Godard, nume tutelare del regista americano, che non ha esitato proprio nei giorni della Croisette a scagliarsi contro il film:

*L'altro giorno ho visto in televisione un prigioniero americano decapitato. Oggi sono arrivato a Cannes e ho visto il manifesto di Kill Bill 2 con una ragazza che imbraccia una grande spada. In queste immagini io ci vedo una grande vicinanza. Sono l'unico? Non credo proprio...*¹¹

Allo stesso modo, un veterano della critica come David Thomson ha indicato quale rischio principale proprio la piacevolezza della visione, la mancata repulsione scatenata nel pubblico, i moduli surreali su cui la vicenda di *Kill Bill* è giocata - il rischio maggiore, per il critico inglese.¹² Anche dalle pagine del *Guardian* sono arrivate voci preoccupate, come quella dell'editorialista Jonathan Freedland che riportando la discussione all'oggi, ancora alle immagini giunte dall'Iraq, si è chiesto come mai la morte in diretta di un soldato ci possa

11. Dichiarazioni rilasciate dal regista francese in occasione dell'anteprima stampa ufficiale del suo ultimo film, *Notre Musique*.

12. "The Fatal Attraction" sull' *Independent* del 10 Ottobre 2003.

provocare repulsione mentre una vittima che porta il rossetto ed un killer di nome Uma Thurman generino in noi il desiderio di vedere, fare la fila e pagare un biglietto nelle sale cinematografiche di tutto il mondo.¹³ Tra quotidiani cattolici e voci sparse un po' ovunque, il coro degli scettici si è fatto sentire, scatenando tuttavia anche un'ondata di carattere opposto: contro quest'interpretazione negativa sull'uso della violenza, tanti altri articolisti si sono mossi per difendere le scelte estetiche di Tarantino.

Non sta a noi difendere Tarantino ed il suo operato; crediamo però che la questione sulla violenza del film vada considerata attentamente e sempre nel testo dell'opera, elemento base a cui tornare ripetutamente. Senza voler aggiungere inutili chiacchiere alla già pernicioso e prolissa questione della violenza sul grande schermo, rinfocolata dalle pellicole di Quentin Tarantino, ci preme comunque sottolineare quanto sia a nostro giudizio inaccettabile, e disdicevole, ogni genere di condanna che esuli dal contesto narrativo del film, dal modo in cui si mostra sangue o si perpetrano efferatezze nella storia narrata: non esiste l'emulazione del pubblico fine a se stessa, la condizione perché il messaggio insito in un'immagine venga travisato ed un atto violento imitato è da ricercarsi nell'etica di una società e nel sistema comunicativo che è in grado di far funzionare.

La mannaia è quindi sempre in mano alla coscienza del narratore, e a come egli riesce a giustificare il sangue sullo schermo con il mezzo della storia.

La violenza inaudita, ed insostenibile agli occhi dello spettatore, che la Sposa scarica sull'infermiere Buck, chiudendogli ripetutamente la testa in mezzo alla porta, è una delle sequenze al centro delle principali discussioni. Lo stesso Tarantino, in un'intervista concessa al settimanale *Newsweek*

13. "The Power of Gory" sul *Guardian* del 15 Ottobre 2003 .

(del 6 Aprile 2004), ha individuato l'esemplarità di questa scena: qui è in azione una violenza conosciuta da tutti noi, che possiamo subire o inferire nella vita di tutti i giorni, non si tratta di una decapitazione o di un braccio tagliato di netto - è questo il motivo della sua particolare riuscita. Il piacere dell'efferatezza viene in questo caso però smorzato dal flash-back con cui scopriamo le violenze sessuali inflitte da Buck alla donna: ora possiamo gioire del suo dolore, la ragione è dalla parte di Beatrix, il nostro pudore e disgusto per aver provato piacere trova una giusta motivazione. L'abilità del regista nel fornirci di volta in volta le giustificazioni adeguate per identificarci con la sua efferata protagonista è indubbia; se pur circondato da un alone di ambiguità, il suo operato sembra infatti trovare attenuanti valide.

Questo per dire in che misura i discorsi su *Kill Bill* non abbiano considerato uno sviluppo fondamentale, ed essenziale per l'analisi del film, che la violenza come tratto di genere, e marchio distintivo dell'estetica tarantiniana, ha assunto in quest'ultima pellicola rispetto all'uso fattone nei lavori precedenti: da puro elemento formale a contenuto del discorso, dalla sua funzione *pulp* ed esclusivamente estetizzante a componente di un pensiero e di un messaggio sull'essere umano particolarmente complessi.

Durante il dialogo finale, seduta sul divano di fronte ad un Bill in vena di ciarle, Beatrix è ancora una volta messa alle corde, e costretta a raccontare i fatti: geniale ed eclettico inventore, Bill ha escogitato un siero capace di tirare fuori la verità ad ogni costo¹⁴, sparato a forza nelle vene della sua ex amante, capace di dire a lui, e soprattutto a se stessa, unicamente comode bugie (caratteristica peculiare della femminilità, ci verrebbe da aggiungere).

14. L'ironico nome dato da Bill al siero che ha creato è proprio *The undisputed truth* cioè la verità indiscussa (nome di un noto gruppo rock degli anni '70, per giunta).

Grazie a questo strumento di rivelazione, Beatrix è costretta a rispondere senza remore, ammettendo il piacere provato nell'uccidere tutte quelle persone, nessuna esclusa; un brivido le ha scosso le membra, uccidere per arrivare a lui l'ha fatta sentire viva, e nessuna censura psicologica o sociale può impedire a quest'inconfessabile verità di emergere. La dimostrazione della propria forza, del proprio distruttivo potere di negare l'esistenza di qualcun altro, *cancellarlo* dalla faccia della terra, stimola un piacere sconvolgente, produce fiducia in se stessi e nelle proprie capacità: provocare la morte degli altri conferisce senso alla nostra e ci fa sentire immortali.

Viene da pensare a Tarantino e alla sua nota aggressività, al pugno in faccia dato senza troppi complimenti a Don Johnson in seguito ad un diverbio, alla sfacciata e poco compromissoria capacità di dire tutto ciò che pensa, senza indugio alcuno; e viene da associare questa sua animalità alla formazione dell'uomo Tarantino, lontano dai libri di scuola o dagli ambienti accademici, cresciuto in una videoteca in cui ha divorato chilometri di nastro magnetico tenuti lontani dalla pratica critica ed analitica degli studi sul Cinema.

Ancora un paragone azzardato? È probabile, ma l'onestà con cui questo violento contromessaggio emerge dal finale del film è sconvolgente, soprattutto per il rischio che fa correre al suo autore: venire accusato di essere un irresponsabile istigatore, incapace di distinguere cosa è lecito dire e cosa è necessario tacere per il bene sociale. Ma è l'idea del siero della verità, ennesimo stereotipo utilizzato, che riesce ad oltrepassare il sistema di autocensura della protagonista costringendola a rivelare l'osceno sentimento: forse avrebbe mentito (anche nell'interesse del pubblico internazionale...) e non avrebbe mai ammesso quest'indicibile pulsione omicida, ma la costrizione data dal siero veste l'apparente pericolosità del messaggio di una sorprendente fiducia nell'uomo e nelle

sue possibilità, dimostrazione del potere che la volontà può esercitare sulle nostre azioni, determinandole.

La violenza è in noi, perché negarlo?, in barba a tutte le religioni e a tutti i comandamenti: un messaggio così lucido da risultare scomodo e controproducente, ma non certo di segno negativo.

Probabilmente è proprio grazie alla collocazione fuori dal tempo e dallo spazio, propria del mondo diegetico del film, che Tarantino ha potuto permettersi tanto: arrivare a considerare la violenza dell'uomo per quello che è, kubrickianamente, parte di un'esperienza di vita comune, da vittime o carnefici, spinta nichilista nascosta dentro ognuno di noi.

2.5 La vita e la morte

Siamo noi e la nostra vita l'oggetto dell'interesse comunicativo del film, e a noi è indirizzato il messaggio finale abbandonato a terra e pronto per essere raccolto. Nello specchio deformato di questa palla di vetro rivelatrice assistiamo al nostro decesso, comprendiamo per la prima volta, grazie ad un'illustrazione altamente pedagogica, il funzionamento semplice e misterioso della morte.

Ancora una volta, l'inevitabile identificazione cui siamo costretti nella scena conclusiva (B.B. come centro di focalizzazione per uno spettatore che, dopo l'ingresso della Sposa nella casa, è incapace di distinguere la realtà dalla finzione, il vero dal falso) ci serve per arrivare a capire il senso finale della pellicola.

Avevamo un pesciolino, Emilio, e questo pesciolino un giorno ci è caduto dalla sua boccia precipitando a terra, sul tappeto; o forse, sarebbe meglio dire evitando strategici giri

di parole, lo abbiamo fatto cadere di proposito per vedere cosa sarebbe successo. Il pesciolino era a terra e noi lo abbiamo schiacciato: prima sbatteva la sua piccola coda ed ora, dopo aver levato il piede, ci rendiamo conto che ha smesso di farlo, è morto. È bastato questo piccolo e semplice gesto per interrompere la sua esistenza e farci comprendere la differenza tra la vita e la morte, un confine sottile perfettamente esemplificato dall'immagine di un pesce che sbatte la coda e da quella successiva di un pesce che non sbatte più la coda.

B.B. va a letto, forse con le idee confuse, forse consapevole che i suoi genitori sono dei personaggi da fumetto come quelli di cui segue le gesta in tv, e si addormenta. Di sotto, intanto, un terribile scontro all'ultimo sangue si consuma, le rivelazioni finali ci conducono al momento tanto atteso: ancora una volta disarmata, Beatrix reagisce come è nel suo stile bloccando l'azione di Bill e spostandogli violentemente la mano dal petto per poter infierire con la mossa dell'esplosione del cuore con cinque colpi delle dita [FIG. 14A].

Bill subisce il colpo più terribile di tutte le arti marziali, un rivolo di sangue gli scende da un lato della bocca ma non perde la lucidità né tantomeno il *sense of humour*, rimane sbalordito nello scoprire in questo modo che Pai Mei aveva insegnato la sua terribile mossa segreta proprio a Beatrix, e che questa mossa gli è stata fatale [FIG. 14B].

Mancano pochi secondi, il tempo si dilata. Bill sa che una volta in piedi avrà a disposizione solamente cinque passi prima di cadere a terra, morto. Il dialogo si fa intenso e con esso il sentimento della protagonista si rivela per quel che effettivamente è, sete di sangue e vendetta del tutto fine a se stessa, in contrasto con il dolore che in quel momento sta provando per la morte incipiente dell'uomo.

Eccolo, il momento del trapasso. La messa in scena proposta da Tarantino ne enfatizza i toni, arricchisce di dettagli l'emozione di questo brano permette al proprio

protagonista di compiere un percorso desolato verso la sua estrema dimora. La melodia accompagna le ultime battute tra i due protagonisti, con lo sguardo fisso negli occhi della sua assassina Bill si pulisce del sangue, tenta di assumere un aspetto dignitoso e fiero, anche se teme di sembrare comunque impaurito (da qui la domanda che le rivolge: «*How do I look?*»)¹⁴. Beatrix sta piangendo ma cerca di riprendersi, alla ricerca di quel contegno che spesso le è mancato: la sua mano si appoggia a quella di Bill, i suoi occhi si fermano su quelli dell'uomo e la sua estrema saggezza permette di donargli la speranza di una morte onorevole («*You look ready*»,¹⁵ gli dice con convinzione) [FIG. 14C].

La sua mano si ritrae, il polso di Bill scompare dentro la manica della giacca, il momento è giunto [FIG. 14D].

La musica di Ennio Morricone si rivela ancora una volta indispensabile accompagnamento per il movimento di Bill, mentre lo sguardo di Beatrix sale fino a mostrarcelo in tutta la sua impassibile postura [FIG. 14E]. Chiuso il bottone della giacca, tirate su per un istante le spalle con un gesto di stizza, Bill si congeda dalla sua ex amante ed allieva e da tutti noi, dal mondo del suo racconto: si volta con una piroetta e percorre i suoi ultimi cinque passi da vivo, finendo con l'accasciarsi sul prato del suo giardino, poco lontano da una Beatrix ancora in lacrime.

La combinazione di tristezza e compassione che la protagonista ha mostrato in questi ultimi secondi svanisce di fronte all'inevitabile conclusione: dopotutto Beatrix deve vendicarsi, anche lei è un assassino bastardo al pari di Bill. La lista delle cinque cose che non sarebbero potute accadere (altra autocitazione di Tarantino, stavolta interna al testo stesso – vedi la lista di morte delle cinque persone da

14. Trad: «*Come ti sembra?*»

15. Trad: «*Sei pronto*» (a differenza dell'italiano in cui la frase è stata tradotta all'interrogativo)

eliminare stilata dalla protagonista) contemplava a suo dire anche la possibilità che lui arrivasse a spararle in testa, cosa poi accaduta realmente; allo stesso modo, lei può esprimere nel finale la medesima risolutezza e razionalità mostrata da Bill nella sequenza d'apertura.

L'espressione della donna, ora di fronte ad un Bill finito per sempre, segno inconfondibile della riuscita della propria missione, muta dunque ancora una volta: con un gesto sprezzante si asciuga una lacrima dalla guancia, quasi a sentirsi colpevole per aver provato commozione nell'uccidere l'uomo ed avere indugiato in sentimentalismi, e torna ad assumere la sua espressione di battagliera [FIG. 14F], alzandosi prepotentemente e lasciandoci a fissare il vuoto, ormai reso sfocato dalla sua repentina uscita di campo (come accadeva dopo l'uscita di Jackie dall'ufficio di Max Cherry nel finale del film precedente, quando l'intervento della sfocatura conduceva all'ultima inquadratura).

LA MORTE DI BILL



fig. I4A



fig. I4B



fig. I4C



fig. I4D



fig. I4E



fig. I4F

Messa in scena

3.1 La ridondanza e la tensione della regia

Analizzando il clichè operante in *Kill Bill* e la proliferazione dell'elemento ironico, avevamo già notato in che misura anche la messa in scena, estremamente curata e ricca di soluzioni molteplici, risultasse componente indispensabile alla riuscita dell'opera e alla produzione di quella riabilitazione dei generi bassi della storia del Cinema omaggiati dal regista.

Anche se sappiamo di fallire, tenteremo ugualmente di evitare aspetti già affrontati in precedenza, quali l'uso della voce off o over, la contaminazione iconica o altro ancora: purtroppo o per fortuna, il tessuto del film presenta maglie così intrecciate da impedirci catalogazioni precise, costringendoci in alcuni casi ad inevitabili ripetizioni.

L'impianto visivo è un punto cruciale e Tarantino ci offre un panorama di immagini e suoni così variegato, complesso e realistico come mai aveva fatto prima.

Non che il film proponga una regia innovativa o estremamente audace (se non nel caso del lungo piano sequenza nella *House of the Blue Leaves* che analizzeremo a fine capitolo): in generale il campo/controcampo, come è nella tradizione del cinema americano, risulta la soluzione visiva dominante nei dialoghi tra i personaggi. Ciò che sorprende è la varietà di spazio mostrato, visto da tutte le angolazioni e ripreso in tutti i modi: passiamo da dolly poderosi a scendere sul soggetto o verso il terreno (la Sposa che sta per resuscitare o

quando, nascosta sotto la roulotte di Budd, è pronta ad entrare in azione, o ancora quando si siede sulla panchina, nel cortile della *House of the Blue Leaves*, per riprendere fiato) e a salire (durante il massacro nella cappella nuziale), a poderosi carrelli all'indietro (uscita dalla stessa cappella subito prima di alzarsi nel dolly appena menzionato); notiamo *ralenti* di vario genere, zoomate violente (in particolare nella roulotte di Budd) e *stop frame*, in alcuni casi operanti all'interno dello stesso fotogramma (il momento drammatico del risveglio dal coma, in cui tornano alla memoria gli ultimi istanti prima dello sparo alla testa, o il flashback del massacro e della telefonata ricevuta da Sofie, osservata da Beatrix mentre veniva pestata a sangue); assistiamo ad una combinazione di riprese dal soffitto verso il pavimento (a casa di Vernita, da Budd o ancora nella cappella nuziale) e campi lunghissimi a recuperare i contorni di un soggetto mimetizzato nella natura (Beatrix tornata nel deserto, arrampicata sulle rocce e minuscola sullo schermo, che osserva l'arrivo di Elle da Budd); subiamo un'eccentrica commistione iconografica a causa dell'insistente uso di didascalie, sull'immagine per presentarci l'identità delle varie vipere o sul nero per introdurre un nuovo capitolo; troviamo sparse nel film dissolvenze di ogni tipo, bianco/nero alternato al colore, forma fumetto, split screen o camera-car.

Discorso a parte meritano poi i dettagli, di cui Tarantino abusa (e verso i quali nutre un profondo interesse visivo), che la maggior parte delle volte hanno lo scopo di particolareggiare l'aspetto del personaggio o le fattezze di un oggetto e che non sembrano costituire altro che un prelibato esercizio di stile. Abbiamo riprese minuziose su uno schifoso vasetto di vaselina [FIG. 17] o un assurdo portachiavi con scritto *Pussy Wagon* [FIG. 18], gratuite determinazioni di biglietti aerei su cui la mdp zooma divertita o sigarette spente sui mobili del proprio nemico (gesto compiuto prima dal boss Matsumoto

all'interno dell'*Anime* quindi da Elle nel camper di Budd: analogie comportamentali, oltre che visive, tra fumetto e realtà [FIG. 19A/B]), definizioni del meccanismo interno di una pistola o sottolineature sulla suola delle Tiger gialle della protagonista, sotto la quale in un paio di inquadrature (mentre è in motocicletta per le strade di Tokyo e quando si dirige fiera verso O-Ren, dopo aver mozzato il braccio sinistro di Sofie) è facile leggere un assurdo (e ovviamente rivolto allo spettatore...) *fuck u* [FIG. 20].

Abbiamo, e qui il discorso potrebbe aprirsi a significati che esulano da quest'ambito di analisi, inquadrature reiterate sugli occhi dei personaggi e della protagonista in particolare, espressione di una poetica dello sguardo e della visione di cui Tarantino è sicuramente autorevole rappresentante: testimonianza valida ne sia lo *snatch out* inferto ad Elle, cui segue il dettaglio forse più disgustoso di tutto il film, il bulbo calpestato dal piede nudo di Beatrix e ridotto in poltiglia [FIG. 21], cecità inferta ad uno spettatore cui viene sottratto dall'azione della Sposa lo strumento indispensabile per interpretare le immagini che gli si parano davanti. E la lista potrebbe continuare all'infinito, tanto il testo del film è ricco di minuziose definizioni oggettuali ed espressive.

Non c'è solamente il desiderio di completare la visione dietro questa ricchezza di dettagli, spassosi o da voltastomaco che siano: c'è la necessità espressamente filmica di mostrare un mondo fatto di piccole cose, di porzioni di realtà tanto particolari da essere in genere estromesse dalla messa in scena, riconsiderandole e nobilitandole ad elementi di realismo.

Nella stessa direzione lavora l'audio, che contribuisce con la precisione di un prodotto ingegneristico a convertire la normalità di un rumore in uno strumento di incredibile verosimiglianza: le lame affilate delle spade che uccidono, i salti iperbolici, il sangue che spruzza, i colpi di pistola, i

pugni e i calci inferti, i chiodi infilzati nel legno, gli oggetti che vengono fracassati, tutto quanto contribuisce a formare un palinsesto fonico realistico e perturbante, soprattutto nei momenti più cruenti.

Alla violenza inferta da Tarantino alla conformazione abituale dell'audio cinematografico e ai limiti formali dell'impianto video, si affianca l'incredibile violenza ottenuta negli scontri tra i personaggi. Tanto il massacro degli 88 Folli quanto i due duelli a mani nude tra donne (a casa di Vernita e nella roulotte di Budd contro Elle) riescono a restituire una carica fisica che li rende quasi indigeribili, riservati agli stomaci più duri - e ciò è il risultato della spropositata quantità di inquadrature utilizzate e del ritmo che esse assumono all'interno di ogni singola sequenza, molto musicale e particolarmente pregnante.

In una storia che procede per ellissi narrative e si permette di non chiarire tutti i rapporti umani raccontati, può sembrare una contraddizione assistere ad una costante messa in visione, o in quadro che dir si voglia, del mondo rappresentato: ogni ambiente si configura ai nostri occhi in maniera completa, soddisfacendo la nostra brama di conoscerne anche gli angoli più riposti, ed ogni personaggio viene seguito nella propria sorte anche quando il centro d'interesse si è ormai spostato, indirizzandosi su diversi soggetti.¹

Il punto di vista dei vari personaggi viene assunto dalla mdp prepotentemente, quasi fosse ansiosa di provare l'ebbrezza di entrare nei loro panni e mostrarci il mondo con i

1. Durante lo scontro nella *House of the Blue Leaves* Tarantino torna ad inquadrare la povera Sofie, a terra senza un braccio, anche alcuni secondi dopo la mutilazione, quando Beatrix si è allontanata da lei ed è giunta al cospetto di O-Ren: un altro regista si sarebbe tranquillamente dimenticato della ormai storpia Sofie, dato che sarebbe tornato comunque su di lei alla fine della scena - Tarantino invece si rivolge nuovamente al suo pianto disperato, acuendo in maniera determinante la drammaticità della sequenza e la conseguente reazione di O-Ren.

loro occhi, pur senza adagiarsi completamente: di soggettive vere e proprie è difficile parlare, si tratta per la maggior parte di un punto di vista non coincidente con lo sguardo del personaggio ma che ne ricalca la posizione e le modalità di spostamento.²

Le pratiche di messa in scena o in quadro si sforzano di articolare così un universo diegetico autonomo e discorsivamente autosufficiente, che sappia vivere di se stesso senza l'intervento dell'autore, che sia in grado di regalare brani di Cinema allo stato puro: la tensione della vicenda è forte e Tarantino si diverte a giocare con l'elemento suspense costantemente in agguato.

Nel primo capitolo costruisce una situazione paradossale (lo scontro fisico interrotto dall'arrivo della piccola Nikki), sposta le vecchie amiche in cucina e sostiene il nervosismo generale, capace di esplodere per una mossa sbagliata dell'una o un infame colpo alle spalle dell'altra. Vernita e Beatrix discutono a pochi centimetri di distanza, un minimo movimento può scatenare la ripresa del combattimento; un dito della nera smuove la situazione e suscita uno spasmo, in Beatrix che si tira leggermente indietro e in noi pronti ad assistere al peggio.

Subito prima di spararle a tradimento, Vernita rivela le proprie intenzioni pronunciando una frase palesemente di circostanza, ridendo ad una battuta non proprio comica della Sposa, quasi a voler prendere tempo e concentrazione per voltarsi e fare fuoco attraverso la scatola di cereali; identica cosa - la rivelazione del tempo e dei modi con cui ottenere coraggio e slancio necessari per recuperare ad una situazione

2. È necessario menzionare almeno una delle poche soggettive rintracciabili: lo sguardo dello sceriffo Mc Graw verso la Sposa in stato comatoso, ancora sdraiata nella cappella dopo il massacro, prima contaminato dal verde degli occhiali da sole, poi con la colorazione oggettiva dell'ambiente, una volta sfilate le disturbanti lenti.

di difficoltà – accade a Beatrix quando, seduta sul divano a casa di Bill, smaniosa di impossessarsi della katana in bella vista sul televisore, ci viene mostrata in tutta la sua disperata ricerca di concentrazione, disposta a sorridere fintamente di fronte ad un'ironica ammissione di gusto dell'uomo per trovare il tempo giusto e raggiungere la spada («*and you know i'm all about old school...*»³ dice Bill, mentre tenta di prevedere il loro poetico scontro notturno - lei ride e torna ad osservare la spada, subito prima di gettarsi verso il televisore).

Lo scopo è l'effetto cinematografico in sé, l'identificazione con il personaggio necessaria a suscitare nello spettatore la sensazione di trovarsi all'interno del film, parte della storia narrata.

Già la sequenza della puntura di adrenalina nel cuore di Mia Wallace aveva rivelato le doti di grande creatore di suspense specifiche di Quentin Tarantino, e prodotto risultati sconvolgenti;⁴ ora l'autore va ancora più in là, decidendo di seppellirci con la Sposa dentro una bara, ancora vivi. Per farlo ricorre a dispositivi elementari ma sempre estremamente efficaci: *L'Arena* di Ennio Morricone suggella il momento e suggerisce la delicatezza della situazione; il particolare sugli occhi terrorizzati della Sposa [FIG. 22A] e su quelli inespressivi, da personaggio western, mostrati da Budd [FIG. 22B], rendono l'evento cruciale per i chiarimenti necessari; lo schermo si fa nero e l'audio perfettamente modulato nel restituire la sensazione della terra gettata sulla bara; l'ansietà cresce e la respirazione di Beatrix diviene affannata, ormai costretta a boccheggiare per l'assenza di aria. La torcia che Budd le ha

3. Trad: «*e tu sai quanto mi piacciono le tradizioni...*»

4. È noto l'aneddoto di un giovane che alla proiezione del film al New York Film Festival svenne di fronte alla scena; Tarantino, presente in sala, citò il terrore e i malori provati dagli spettatori di *Jaws* vent'anni prima e riutilizzò, per rispondere alle accuse piovute su di lui, la stessa risposta data da Spielberg a suo tempo: «*Beh, allora vuol dire che ho fatto un buon lavoro!*»

lasciato illumina le quattro lastre di legno in bianco e nero, ci mostra di contro luce il profilo terrorizzato della donna ⁵ [FIG. 22C]: l'aria sta per finire, serve una boccata d'ossigeno, i crudeli insegnamenti di Pai Mei intervengono fortunatamente a smorzare una tensione insopportabile e regalano alla protagonista la forza necessaria per uscire dalla tomba di Paula Schultz.

Lo spettatore smania sulla sedia, sente tutto ad un tratto mancargli il respiro, si sta verificando un'immedesimazione spaventosa. Il nero della sala diviene per un istante lo stesso della tomba in cui è sepolta Beatrix: le unghie grattano il tessuto della poltrona, le ginocchia si scontrano incapaci di fuggire alla sensazione di claustrofobia, forse qualche parola esce dalla bocca, nella speranza di resuscitare da questo primordiale stato di catarsi.

Il cinema conferma la sua forza, costringendoci a soffrire per emozioni estranee al nostro mondo ed appartenenti ad una dimensione che, pur restando al di fuori di noi, interviene violentemente sui nostri sensi.

3.2 Le storielle dello script

Oltre ai tagli apportati sul girato, in alcuni casi anche di notevole rilevanza narrativa (uno scontro in Cina tra Bill ed un maestro di colore, di fronte gli occhi rapiti di Beatrix), è interessante analizzare alcune differenze intervenute nel passaggio dalla forma scritta a quella girata, in determinati casi di peso considerevole.

5. Quest'inquadratura è molto simile ad una delle immagini iniziali del film, quella su cui sono passati i titoli di testa, in cui la protagonista è "addormentata" in ospedale: due morti e due risvegli, si può dedurre con facilità.

Caso più evidente è l'eliminazione di un intero capitolo, il quinto in sceneggiatura, intitolato *Yuki's revenge*. Yuki è la sorella gemella di Gogo, scampata casualmente alla carneficina della *House of the Blue Leaves*, che venuta a conoscenza dell'accaduto decide di vendicarsi: giunta negli Stati Uniti, pedina la protagonista e la affronta fuori dalla casa di Vernita, dopo averle distrutto con ferocia la Pussy Wagon (motivo della domanda fatta da Esteban e della risposta data da Beatrix). Come è naturale, nello scontro la Sposa ha la meglio, anche se incassa una pallottola nella spalla ed è costretta a farsela estrarre da una fantomatica dottoressa.

In una sequenza precedente molto indicativa - senza la quale siamo stati costretti a decisive conclusioni analitiche (anche di notevole portata) - la Sposa, dopo essere scappata dal parcheggio dell'ospedale con la Pussy Wagon, entra in un negozio ed acquista un piccone ed una pala; giunta nel deserto, si ferma accanto ad una roccia (su cui segna una x ben visibile) ed inizia a scavare, disseppellendo una cassetta dell'esercito coperta dalla plastica. Qui dentro sono nascoste diverse armi automatiche, un coltello e svariati proiettili, oltre ad una radiografia che mostra la sua bambina mai nata, quattordici passaporti falsi, una patente di guida ed un portachiavi con la scritta *Deadly Vipers* a cui è legata una chiave. Giunta alla Commonwealth Bank of Texas, la protagonista utilizza la chiave per aprire una cassetta di sicurezza dove recupera un mucchio di denaro con cui comprerà il biglietto per andare ad Okinawa.

In un altro caso la voce *over* della Sposa, nello script presente in misura maggiore rispetto al film, introduce la figura di Bill raccontandoci un piccolo aneddoto sul suo conto, espediente utilizzato per presentare più avanti il personaggio di Gogo.

Impegnato in un pericoloso gioco d'azzardo con la seducente L. F. Boyle, Bill perde tutti i soldi che ha con sé e viene

umiliato dagli altri giocatori, dà l'impressione di essere sul punto di cedere ma proprio nel momento di maggior difficoltà – questa è la sua caratteristica, ci spiega Beatrix, evitare di creare problemi ed aspettare che venga il proprio turno per peggiorare la situazione – arraffa sotto il naso della donna il denaro perso e fugge via come un moderno Robin Hood, felice di derubare gente ricca e particolarmente avida. Rinorso e catturato, Bill sa come difendersi e non aspetta oltre per dimostrarlo: elimina gli scagnozzi di L.F. e la appende fuori dal ventiseiesimo piano di un palazzo (chiara citazione di *Pulp Fiction* e della macabra sorte toccata a Tony Rocky Horror per mano di Marcellus Wallace), lasciandola subito dopo cadere nel vuoto.

Nella seconda parte della sceneggiatura, l'incremento di dettagli, idee e piccole descrizioni si fa cospicuo, avvicinandone la forma a quella dei precedenti lavori dell'autore; ne riprendiamo alcuni esempi particolarmente rilevanti.

Anche la scena con Budd, cioè il settimo capitolo, in sceneggiatura è leggermente diversa.

Beatrix infatti già si trova nello strip bar quando l'uomo entra nel locale, lo osserva senza farsi notare mentre viene costretto a pulire il bagno e viene umiliato dal suo capo (dialogo non compreso in sceneggiatura ed aggiunto in una fase successiva). Sembra ripetersi uno schema d'azione visto nella *House of Blue Leaves* (la Sposa segue la sua preda, la osserva, attende il momento migliore per colpire), probabile motivo del cambiamento incorso successivamente alla fase di scrittura.

Un osceno episodio complica poi la sopravvivenza della protagonista durante il suo tirocinio da Pai Mei. Costretta a scavare un buco e a metterci dentro un topo entro il tramonto, Beatrix è minacciata dal suo maestro di una pena severa se non sarà in grado di adempiere il suo compito: se riuscirà

potrà festeggiare mangiando un uccello, altrimenti sarà costretta a mangiare il topo stesso (che Pai Mei ucciderà per lei)! La Sposa fallisce nell'impresa ma si rifiuta di mangiare la carcassa del ratto, limitandosi ad ingoiarne solo il cuore; Pai Mei acconsente sprezzante, iniziando a nutrire stima per la sua allieva e con essa l'idea di tramandarle la tecnica dell'esplosione del cuore con dieci colpi delle dita (in origine leggermente più complessa).

La morte di Elle cui non assistiamo nel film (diversa sorte rispetto alle altre vipere, sottolineata nei secondi titoli di coda con un punto interrogativo che compare sul suo nome) era invece stata prevista sulla carta. Colpita dalla spada di Budd e ferita al collo, Elle non si accorge del taglio subito perché da esso non fuoriesce sangue, (al contrario dei litri che il corpo di Beatrix continua a versare copiosamente...); solo dopo alcuni secondi la perfida Elle si accorge della ferita ed inizia a sanguinare a grandi spruzzi mentre ripete di sentirsi bene, calda e tranquilla. Quando il sangue inizia a fuoriuscire anche dalla bocca, il suo corpo cade a terra senza vita.

Anche la sequenza finale è descritta nello script con maggior dovizia di dettagli; la voce over della Sposa, ancora una volta, introduce l'azione e la differente disposizione degli eventi.

Beatrix è a Villa Quattro, alla ricerca di Bill. Una volta individuato lo segue in città, preparandosi ad un omicidio alle spalle per lui impensabile, convinto che lei desideri uno scontro all'ultimo sangue con le spade di Hanzo (ed infatti nel film glielo dirà - si noti quanto di un intervento psicologico sui caratteri dei personaggi è venuto meno con quest'elisione...). Restandogli alle calcagna fino all'ingresso di un grande edificio, Beatrix non può entrare in azione perché con Bill c'è la piccola B.B., e sparandogli rischierebbe di colpirla.

Il primo incontro con la figlia avviene quindi in tutt'altro

modo rispetto al film: costretta a rinunciare ad uccidere a tradimento Bill, la Sposa rischia grosso quando decide di telefonargli, incrociandolo nello stesso istante sulla strada che sta conducendo lui e la bambina a casa. Bill non sembra sorpreso di sentirla, e non le rifiuta la visita promessagli, anzi: non appena la vede al volante della sua auto le spara un colpo in corsa, che sfortunatamente per lui, ancora una volta, non riesce a metterla fuori gioco.

3.3 Il collasso del montaggio

Avevamo già constatato che la ripartizione in capitoli del film va considerata solo una beffa (o un onesto palesamento) utile a condurre verso una forma narrativa liberata dalle catene dei legami di senso del montaggio cinematografico: la storia di *Kill Bill* si propone frantumata e sfaccettata, la sua ricezione condizionata dalla collocazione dei vari pezzi, nella misura in cui gli slittamenti narrativi permettono ai personaggi di spostarsi all'interno della vicenda ed assumere ai nostri occhi, bisognosi di linearità narrativa, un senso univoco.

Questa condizione dallo spettatore produce una conseguenza fondamentale. Esattamente come ci sentivamo spiazzati nel ritrovare John Travolta (in *Pulp Fiction*) vivo e vegeto dopo aver assistito alla sua morte, risultato di un procedimento narrativo semplice ma sul piano visivo particolarmente originale, così il personaggio di *Kill Bill* si forma ai nostri occhi anche per mezzo della giustapposizione di momenti contrastanti della sua vita, associati per portarci a determinate conclusioni.

Esemplare il caso di Bill, la cui immagine si costruisce secondo la disposizione degli eventi a cui prende parte: nel primo film solo un'ombra e una voce, poi subito prima del

massacro, quindi a discutere con il fratello al presente della narrazione, poi ancora più indietro quando era compagno di Beatrix, quindi nuovamente al presente padre modello di B.B.

La scansione temporale dell'intreccio decide così del senso, o meglio della sensazione, che il personaggio acquista ai nostri occhi. Ciò vale anche per alcuni capitoli, che sembrano riportare a zero la storia: accade ogni volta che la Sposa recupera fattezze umane dopo essere stata massacrata di botte o aver trascorso quattro di anni di coma e violenze sessuali, o all'inizio del capitolo 4, quando il ritorno della canzone di Nancy Sinatra *Bang Bang* suggerisce questa ripartenza della storia, la rinascita della donna, un nuovo apprendistato da superare per poter intraprendere la propria missione di vendetta.

In *Kill Bill* il montaggio segue la musica ed il suo movimento, così come lavora per coordinare le scelte di regia - dell'ambito del *profilmico* in genere - con la dimensione del personaggio e del mondo narrato - campo di pertinenza *filmica*.

Il risultato è una sinfonia ed uno stile, ancora una volta punto d'arrivo (o tappa sviluppata) di un processo che vede legati a filo doppio il regista e la sua montatrice Sally Menke. Uno stile fatto di Cinema, non solo nel ritmo dato dal rapporto tra immagine/storia ed immagine/musica, ma anche da una ricerca costante e spesso particolarmente riuscita di sintetiche forme di *messa in serie*. Ci riferiamo a tutte quelle piccole micro-ellissi, interne alla stessa scena ed individuabili tra un piano e l'altro, che appartengono al linguaggio cinematografico consolidato e diventano, da *Pulp Fiction* in poi, strumento di condensazione *bioritmica* precipua del cinema di Tarantino.

Ancora una volta, otteniamo realismo e verosimiglianza da una pratica che tende ad allontanare la realtà ripresa

nella filmazione dal prodotto che per i nostri sensi viene confezionato. Basti considerare il salto spaziale compiuto dai due protagonisti mentre ci viene raccontato il momento della decisione presa dalla Sposa, la scoperta della gravidanza. Dopo il lungo flashback torniamo nella casa di Bill e i due non sono più una sul divano e l'altro all'angolo bar ma si sono spostati di fuori, in giardino: Bill è seduto al tavolo, Beatrix appoggiata allo stipite della porta-finestra. Come è avvenuto questo spostamento, molto difficile per entrambi data l'estrema tensione presente nella stanza? Impossibile saperlo, o anche fornire qualche spiegazione ragionevole.

Questa mortificazione della funzione ortodossa attribuita al montaggio agisce anche su alcuni ponti logico-narrativi indispensabili al racconto.

Analizziamo la sequenza finale del primo film, in cui la Sposa estorce con la coercizione alcune fondamentali informazioni a Sofie Fatale. Vediamo l'automobile della francesina fermarsi davanti ad un dirupo (sotto il quale si trova un ospedale, scopriremo dopo poco), scendere la Sposa, prendere dal portabagagli e gettare di sotto Sofie [FIG. 23A], dove alcuni infermieri la raccolgono prontamente. Grazie a quello che è chiaramente un salto in avanti nel tempo, assistiamo alla confessione fatta a Bill dalla stessa Sofie [FIG. 23B] - il suo tradimento, aver dovuto rispondere alle domande di Beatrix - mentre le immagini ci riportano indietro per ascoltare le parole della stessa Beatrix, che minaccia Sofie di staccarle altre parti del corpo se non si deciderà a parlare [FIG. 23C].

In un protecnico andirivieni narrativo, Tarantino costruisce l'intero segmento come se i diversi piani temporali in cui si trovano Bill e Beatrix possano confondersi: le loro battute si intersecano, il resoconto delle ragioni per cui è stata tenuta in vita che Sofie fornisce a Bill ci viene proposto sia nella forma diretta del suo piano temporale di appartenenza che in quella del flashback, mentre si trovava stipata nel portabaga-

gli dell'auto. La Sposa può in questo modo riferirsi a quello che ha appena detto impedendoci di assistervi direttamente e facendoci giungere solamente la rivelazione fatta a Bill da Sofie. La novità non è solo riconducibile alla presenza di uno stesso personaggio contemporaneamente in due piani temporali differenti – e cioè Sofie –, ma alla continua anticipazione delle informazioni che quest'ultima sta dando a Bill, resa a noi rispetto al piano della loro esposizione – quello del flashback –; il risultato di questo gioco è un vero e proprio paradosso ed una forzatura giocata al classico sistema del montaggio parallelo, esplicitata dallo scioglilingua cui si sottopone la protagonista: «*I want him to know I want him to know...*»⁶.

Questa costruzione possiede però anche un essenziale scopo narrativo, intervenendo sulla storia del film ed evitando così di restare solamente una mirabile trovata tecnica: avvicina i due protagonisti, permette loro di interagire preparando l'incontro nel passato, all'inizio della seconda parte, e quello al presente che chiude la pellicola.

Se da una parte abbiamo un montaggio privato delle sue regole fondamentali e delle sue strutture di significazione, dall'altra, come quando interpretavamo il discorso del film, riconoscendo in un primo tempo uno svuotamento semantico e poi rinvenendo un sistema di significati particolarmente complesso, possiamo riscontrare la messa in atto di una serie di interessanti innovazioni, sempre condotte sotto il condizionamento di un umorismo che stravolge le intenzioni stesse di intervenire sul linguaggio cinematografico: anche la messa in scena, e i dispositivi di produzione di senso di cui si serve, è costretta a piegarsi al grande gioco ironico che il film istituisce a tutti i livelli.

6. Trad: «*Io voglio che lui sappia che io voglio che sappia...*»

3.4 L'effetto della fotografia

Per il suo nuovo e più ardito progetto, Quentin Tarantino decide di convocare uno dei più prolifici direttori della fotografia statunitensi, collaboratore di Oliver Stone e Martin Scorsese, capace di sviluppare un proprio stile e caratteristiche di ripresa divenute peculiari: Robert Richardson. Il suo tocco è evidente nel film sin dalla prima inquadratura, non tanto nella conformazione del piano di ripresa quanto nella luce adottata, tagliente, fatta di bianchi forti e contrasti definiti.

Al principio, dati i diversi contesti di ambientazione, Tarantino aveva pensato di selezionare tre *cinematographers*, volendo ottenere diversi risultati visivi a seconda dei vari capitoli, utilizzando e riciclando stereotipi di disparati modelli cinematografici per caratterizzare ogni segmento. Preoccupato dalla frammentarietà derivabile da una scelta di questo tipo, il regista decise di rivolgersi ad un unico lavorante, il migliore, quello che più aveva lavorato su set di diverso tipo.

Dopotutto, la collaborazione tra Richardson e Tarantino è stata circondata da un inevitabile alone di cinefilia, con il direttore della fotografia costretto a rivedersi una montagna di film (tutti i classici di genere omaggiati dal film), sforzo necessario per poter poi rispondere alle imperative richieste del regista sul set. “*Give me a Leone*”, tuonava Tarantino e Richardson rispondeva prontamente con un primo piano caratteristico dei film del regista italiano.

Ecco una sua lapidaria dichiarazione:

Ciò che io ricerco [in ogni genere] è ciò che il genere rappresenta: la propensione verso il fare cinema più che verso il film stesso. Prendete lo spaghetti-western, ad esempio. Come potreste descrivere le differenze fondamentali tra

*un film di John Ford come Stagecoach e un film di Sergio Leone come C'era una volta il West? Sono gli angoli di ripresa, i personaggi, la sensibilità che il regista mostra nei confronti del proprio soggetto. Considero Sergio Leone un maestro, ed il suo atteggiamento è parte dell'essenza dello spaghetti-western che Quentin ha superato in alcune parti di Kill Bill*⁷

La decisione controcorrente ed audace del regista di non utilizzare effetti digitali ha poi costretto Richardson ad una complessa serie di processi fotochimici per ottenere quel contrasto violento scelto da Tarantino per i duelli con Pai Mei - il risultato testimonia la giustezza delle scelte fatte dal regista. Ostinarsi contro gli effetti speciali digitali è anche la scelta metodologica (e politica) migliore nell'intento di rendere omaggio a storie del Cinema i cui soli "effetti speciali" sono stati quelli forniti dall'esperienza e dalle improvvisazioni registiche con la macchina da presa.

Le scelte del colore rispecchiano poi in generale non solo gli *steps* cui è costretta la protagonista per ottenere la patente di madre e condottiera pacifista cui aspira, quanto soprattutto i toni rappresentativi da imprimere nel nostro occhio per stimolare un preciso stato d'animo: dalle tinte infantili e plastiche della casa di Vernita e della Pussy Wagon (o anche dell'ospedale e del camice di Buck e della Sposa), ai tagli chiaroscurali invadenti durante il quarto capitolo a Okinawa, la presenza di accese porzioni di colore connota l'immagine e dimostra lo sfarzo che il racconto vuole ottenere sin dall'inizio, così come la dimensione cromatica individua il tasso di pericolo incombente - il giallo della tuta contro il nero delle divise degli 88 folli volgono nel secondo volume al rosso

7. Articolo ed intervista a Richardson apparsi su *American Cinematographer* nr. 10, October 2003.

della valigia in cui Elle trasporta denaro e Black Mamba, ai marroni del deserto, al bordeaux degli stivali della Sposa o a quello delle pareti della roulotte, etc...

Ruolo analogo ricopre il bianco e nero: intervenendo all'inizio del secondo film per ricondurci al massacro nella cappella nuziale, accresce il clima di tensione con un sudato contrasto tra tonalità contrapposte e si nasconde sotto la polvere sollevata dal meraviglioso carrello all'indietro che fugge dalla cappella, rivelando la presenza delle quattro Vipere pronte a fare il loro ingresso.

Così, in questa altalena attenta a seguire l'evoluzione della vicenda (analogamente al percorso seguito dalla colonna sonora), giungiamo a casa di Bill, dove il pericolo continua a caratterizzare il personaggio ed il suo spazio abitativo (il rosso della hall all'arrivo di Beatrix, il viola della parete dell'angolo bar e dei cuscini o la palla sul basamento blu accanto a lui quando è seduto di fuori, subito prima di morire), ma anche dove i colori pastello indirizzano il sentimento da attivare nello spettatore (lo spezzato celeste della Sposa in contrasto con lo scialle arancione), sospeso al confine tra la logica pacificazione e la vendetta da completare.

Pur su livelli eccessivi e sopra le righe, la fotografia del film ed il suo impianto illuminotecnico, oltre a seguire rigide istruzioni di regia per ricalcare i modelli da omaggiare, seguono il tono e lo scorrere degli eventi, caratterizzandosi per la puntualità e l'efficacia con cui raccontano la storia.

3.5 Il contrappunto della colonna sonora

La musica è la componente chiave per comprendere l'emozione prodotta dalle pellicole di Quentin Tarantino. Attraverso la colonna sonora, il tono e l'atmosfera dettata da

una specifica canzone (spesso il pezzo utilizzato per i titoli di testa), il regista trova la dimensione giusta entro cui sviluppare la propria storia, almeno stando a quanto ha dichiarato lui stesso in più circostanze.

Un grande appassionato e collezionista di musica, un conoscitore maniacale di suoni ed immagini che del rapporto tra audio e video ha saputo fare una miscellanea originale, divenuta un tratto inconfondibile del cinema contemporaneo. Come Kubrick aveva capito perfettamente, ancora una volta, l'associazione dialettica tra le due componenti genera un terzo prodotto, grottesco in apparenza ma emozionante nel profondo; una lezione che ha dato i propri frutti già nell'opera prima di Tarantino: l'indimenticabile sequenza del taglio dell'orecchio accompagnato dalla melodia di *Stuck in the Middle with You* costituisce un esempio calzante di questa anomala contrapposizione tra musica e immagini, poi ripetuta nelle opere successive fino a *Kill Bill*.

Qui qualcosa cambia, la coerenza tra le due *bande* viene richiesta dal sistema di omaggi stesso organizzato dall'autore. Abbiamo motivi di Morricone o Bacalov che intervengono per circoscrivere l'alone del referente di genere citato, abbiamo le canzoni di Meiko Kajii che ci conducono sulla strada di un parallelismo forte con le opere del genere *wuxiapan* o i motivi di Bernard Herrman a ricordarci le atmosfere hitchcockiane e la loro invadenza nell'universo del film.

Più che a contrapporre i due piani, la musica è l'elemento che detta le condizioni di tono del segmento e le mutazioni che avvengono all'interno. Si pensi alla sequenza dello scontro con gli 88 Folli, in cui il motivo musicale che accompagna le immagini è in grado di determinare il tono dell'intera scena: dalla tensione drammatica alla dimensione epica fino all'esilarante esibizione di breakdance, l'accostamento offerto tra le due *colonne* stravolge il senso della situazione, già equivoca di per sé (una donna contro 100 uomini, condizio-

ne essenziale per permettere questo slittamento clamoroso), e con essa il sentimento dello spettatore, intorpidito dalla lunghezza della scena ed incapace di definire l'impronta da attribuire alle immagini. Accade cioè che il succedersi di *tracks* diverse all'interno della stessa scena intervenga sul senso in maniera decisiva: nella roulotte di Budd, dopo il dialogo, tre diverse musicalità seguono le azioni di Elle e dirottano i nostri sentimenti e le nostre associazioni mentali, mantenendosi fuori dalla diegesi ed entrando raramente nel mondo del film.

La song di Charlie Feathers che passa alla radio mentre lo sceriffo Mc Graw si dirige nella cappella nuziale *Two Pines*, o *A Satisfied Mind* di Johnny Cash che Budd ascolta nel camper mentre si prepara ad accogliere la Sposa, il fischiottio di Elle quando tenta di uccidere la protagonista nel sonno o il flauto di Bill, che ritorna un paio di volte nel secondo film, o ancora le due canzoni suonate dalle 5,6,7,8's nella *House of Blue Leaves*⁸: la musica diegetica trova relativa possibilità d'intervento nello spazio del film, e quando ci riesce è costretta a scontrarsi con la sua dimensione narrativa, inserita nell'enunciato prodotto dal grande appassionato di musica Tarantino.⁹

La melodia di Bernard Herrmann fischiottata da Elle e proseguita nello spazio extradiegetico o il flauto suonato da Bill fuori della cappella, che si unisce in melodia al commento inserito subito prima del dialogo, sono testimonianza di questa suadente e riuscita commistione; allo stesso modo, alcuni tagli netti rompono la linearità del commento musi-

8. A dire la verità si tratta di tre tracce diverse: *Woo Hoo* e *I'm Blue*, utilizzate pressochè integralmente, e *I walk like Jane Mansfield*, di cui si ascoltano solamente gli ultimi due secondi, quando O-Ren entra nella sua sala privata.

9. Bill, evidente alter-ego dell'autore, assume una posizione anche rispetto a quest'argomento: parlando di Tommy lo sposo, Beatrix dichiara che è un *music lover* e l'uomo le risponde ironicamente, interrogativo nell'edizione originale, «*Aren't we all?*» (trad: «*Non lo siamo tutti?*»).

cale, come nel caso particolare del passaggio brusco e appositamente organizzato tra *Battle without honor or humanity* di Tomoyasu Hotei, che accompagna il trionfale ingresso di O-Ren nella *House of the Blue Leaves*, e la canzone che le 5,6,7,8's stanno finendo di eseguire (la già citata *I walk like Jane Mansfield*): lasciamo la donna entrare nella sua stanza privata, quindi con un soffice movimento della mdp a scendere subiamo il repentino passaggio fonico, quasi a stapparci le orecchie per farci entrare nel locale dove si consumerà la carneficina, ad opera della Sposa seduta al bancone (su cui la mdp non a caso conclude il dolly).

I due brani che aprono i rispettivi film (*Bang Bang* di Nancy Sinatra e *A Silhouette of Doom* di Ennio Morricone) tornano in maniera più o meno consistente nel resto della pellicola, a concretizzare determinate intenzioni: la song della Sinatra, come accennato, detta l'inizio di una nuova vita per la Sposa, appena giunta ad Okinawa, mentre il pezzo di Morricone si ripresenta durante il faccia a faccia tra Elle e Beatrix nel camper di Budd, crescendo fino al colpo micidiale della protagonista.

Complessivamente, ciò che va notato è in ogni caso la funzione di determinante simbolica che lo spazio musicale riveste, accrescendo l'enfasi delle diverse sezioni del racconto e dirigendo la nostra emozione verso canali prestabiliti: un risultato che si discosta forzatamente dagli altri lavori di Tarantino in cui la colonna sonora, se pur di ausilio al racconto, non interveniva nel rafforzare il pathos quanto semmai finiva con il rompere quel rapporto conciliante tra commento musicale ed immagine appartenente di diritto alla grammatica cinematografica.

Vorremmo chiudere questo capitolo, prima di giungere con il paragrafo successivo al senso ultimo di questo libro, spendendo qualche parola sul poderoso piano sequenza che

apre le violenze nella *House of the Blue Leaves*, magistrale esempio di virtuosismo alla Quentin Tarantino.

Lo spazio citazionista (ed autocitazionista) del locale di Tokyo ci riporta alla mente il Jack Rabbit Slim's di *Pulp Fiction*, antro della memoria in cui la regia diviene pratica d'autore, e chiama in causa grandi virtuosi della macchina da presa e del piano-sequenza (primo tra tutti Brian De Palma), capaci di sostenerne il peso anche per decine di minuti. È la pratica del Cinema che nel voler recuperare il preziosismo stilistico di Alfred Hitchcock costruisce maglie d'azione complesse ed avvincenti - è la pratica con cui Tarantino ci dimostra ancora una volta la sua incredibile ed appassionata coerenza, mai svincolata dal fascino che le sue pellicole sanno produrre negli spettatori.

L'inquadratura in questione dura quasi due minuti, per l'esattezza 110 secondi, e si sviluppa rispettando la durata di una delle canzoni presenti nella *soundtrack* del film, *Woo Hoo* delle 5.6.7.8's; della canzone rispetta anche la divisione in due parti, operando un movimento di andata e ritorno giustapposto alla musica in maniera particolarmente precisa.¹⁰

Al partire della canzone la mdp è già in movimento, si sposta verso la destra dello schermo, incrocia la chitarrista delle 5.6.7.8's che si muove parallelamente [FIG. 24A] e si abbassa quindi sotto una delle due scale del locale, avvicinandosi alla base nel momento in cui sta scendendo la Sposa [FIG. 24B].

Stringendo sul suo primo piano, la mdp inquadra per un istante una coppia in atteggiamenti intimi poggiata ad una parete [FIG. 24C], segue quindi la protagonista lungo un paravento trasparente [FIG. 24D] e sale con un dolly per superare

10. La stessa tecnica verrà adottata anche nei primi titoli di coda del film, in cui le note di *Malaguena Salerosa* dei Chingon ripercorrono i due film per mostrarci i diversi personaggi, posizionando quelli comparsi nel primo volume durante la prima strofa e gli altri mentre ascoltiamo la seconda, perfettamente divisi.

l'ostacolo, inquadrando il pavimento e seguendo il percorso della donna lungo il corridoio con la stessa velocità; per alcuni secondi entrano in campo anche le cucine, con le loro luci di un verde acceso e da cui proviene uno sfrigolio di fritto tipicamente nipponico [FIG. 24E].

Una volta che la Sposa ha fatto il suo ingresso in bagno [FIG. 24F], la mdp si sofferma sulla sua indecisione prima di entrare nella toilette vera e propria [FIG. 24G], quindi scende ad altezza d'uomo, stazionando per qualche istante sul *separè* del bagno in cui è appena entrata (reso trasparente da un effetto visivo), dentro il quale Beatrix si sta sfilando la felpa della sua tuta gialla a bande nere [FIG. 24H].

La mdp si disinteressa di lei ed esce dalla stanza, iniziando a seguire una ragazza.

Subito fuori, l'attenzione dell'occhio filmico viene catturata dai due proprietari del locale intenti a discutere mentre portano un vassoio di birre ad O-Ren ed amici [FIG. 24I]: la mdp si volta a destra verso di loro, quindi si ritrae in un movimento all'indietro ad anticiparne il percorso lungo il corridoio, fino alla base delle scale che i due salgono [FIG. 24L]. La mdp abbandona in questo momento i due e scorre tra il palco ed il pubblico, soffermandosi un istante sulla batterista (intenta in uno dei cori del pezzo [FIG. 24M]) e finendo con l'interessarsi alla balconata in cima alle scale e alla porta da cui poco prima O-Ren aveva lanciato un dardo lasciandoci di poco la Sposa appostata fuori.

Da qui ora esce Sofie [FIG. 24N] che inizia a scendere le scale: la mdp si solleva per scavalcare alcuni spettatori/ballerini e segue il suo passaggio sulla pista, includendo nel piano alcuni ragazzi compresi nello spazio tra la l'obiettivo e la donna [FIG. 24 O]. Senza esibirsi in virtuosi dolly a salire come in precedenza, la mdp osserva Sofie passare accanto ai due che si baciano appoggiati al muro [FIG. 24P] e percorrere il corridoio fino alla porta del bagno, davanti alla quale si ferma un

istante prima di entrare [FIG. 24Q]. Fermi sulla soglia, di fronte a noi abbiamo proprio la cabina in cui poco prima era entrata la Sposa, di nuovo trasparente e visibile all'interno. Qui la protagonista si sta rivestendo, il suono del cellulare di Sofie – oggetto caratteristico del personaggio, utile alla Sposa già in precedenza per farle tornare alla mente la sua presenza il giorno del massacro – la distrae richiamandone l'attenzione [FIG. 24R].

La canzone delle 5, 6, 7, 8's è terminata, il sacrificio umano può avere inizio. Torniamo per un attimo nel *privé* di O-Ren, tra scagnozzi che ridono ubriachi e camerieri somiglianti a Charlie Brown che non sanno dove prendere una pizza ordinata con forza.

Pochi secondi e la voce della Sposa tuona dal fondo della pista, pronta a far partire la sua tremenda ed inevitabile vendetta.



fig. 17

IL DETTAGLIO



fig. 18



fig. 19 A



fig. 19 B



fig. 20



fig. 21

LA FORZA DELLA REGIA



fig. 22A



fig. 22B



fig. 22C

LA RIVOLUZIONE DEL MONTAGGIO



fig. 23A



fig. 23B



fig. 23C

IL PIANO
SEQUENZA



fig. 24A



fig. 24B



fig. 24C



fig. 24D



fig. 24E



fig. 24F



fig. 24G



fig. 24H



fig. 24I



fig. 24L



fig. 24M



fig. 24N



fig. 24O



fig. 24P



fig. 24Q



fig. 24R

Morte e rinascita del Cinema

*Death and rebirth are the hearth
of Kill Bill's vision of cinema: the
vulnerability and resilience of genres
that are all essentially dead.¹*

Chiudiamo questo volume tornando alla base, chiudiamo il cerchio che avevamo aperto.

Le argomentazione con cui abbiamo analizzato il film ci impongono di trarre una breve conclusione, ed è una conclusione che appunto, ancora una volta, ci riporta a Quentin Tarantino e al peso che il suo intervento (presunto o effettivo) gioca sul testo del film.

Abbiamo parlato della presenza dell'autore, del suo intervento sulla narrazione e di come ha potuto determinare il mondo del film. Abbiamo riflettuto sulla contaminazione profonda, patogena, istaurata tra l'autore e le creature a cui ha dato vita, il rivelarsi di questo viscerale rapporto nel film e nella sua forma specifica. Abbiamo rapidamente (e forse sin troppo sistematicamente) riassunto i caratteri del post-moderno e ne abbiamo cercato traccia nei personaggi e nelle loro vicende.

Ma ci siamo dovuti fermare di fronte ad alcune domande, a cui è stato impossibile dare una risposta: quanto ha pesato, dopotutto, l'enunciazione nella presentazione della diegesi? quanto realismo abbiamo ottenuto dall'esperienza della visione? quanto il post-moderno ha influito sulla forma del film? quanto è stato reinventato davvero, da Quentin Tarantino, con *Kill Bill*?

1. M. Le Cain, *op. cit.*

È vero, volevamo proporre quesiti e stimolare l'interesse e l'intuizione, senza affondare la lama nel mare delle interpretazioni possibili, forse contagiati da una rassegnata superficialità tipicamente post-moderna, di cui abbiamo cercato di intuire cause e conseguenze.

Ora però un punto (e non interrogativo) lo mettiamo, e per farlo torniamo a parlare dell'unico autore che ci sembra opportuno accostare a Tarantino, ed utilizzare come punto di riferimento per giungere alla fine dell'analisi (e al titolo di questo libro).

Inscrivendosi nella schiera degli autori/creatori autarchici, Quentin Tarantino ha oltrepassato alcuni confini che altri non avevano osato valicare. Stiamo parlando di Stanley Kubrick, un autore che molto condivide con il regista di Knoxville (non solamente l'ossessione per i nomi dei personaggi o la lucidità nello scandagliare la violenza del genere umano), soprattutto nel rapporto che intrattiene con l'immagine e la sua reiterazione, con quella deformata fissazione maniacale per la figura ripresa che avevamo riscontrato ossessionare, molte pagine fa, lo stesso Tarantino. Ma mentre Kubrick, uomo di metà secolo legato ad una cultura moderna, rispettosa del referente chiamato in causa, puntava a deridere con l'arma della citazione diretta solo il proprio cinema e quanto veniva da esso proposto, Tarantino, forse perché uomo di cultura non accademica o forse perché figlio di una generazione differente, si spinge fino alla dissacrazione perpetua di qualsiasi significativo stereotipato dalla storia delle immagini-movimento, che senza alcuna perplessità inserisce nel proprio agglomerato semantico. All'opposto di un gioco collaterale alla forma film che faceva dell'opera di Kubrick un grande e monolitico corpo filmico, costruito su una serie di parti dipendenti l'una dall'altra e non intercambiabili, risultato di una ferrea logica sequenziale che si divertiva a riprendere il film precedente e ad anticipare quello succes-

sivo (giusto per fare un esempio sotto gli occhi di tutti), in *Kill Bill* troviamo un dispositivo parodistico rivolto alla narrazione del Cinema in quanto tale, al personaggio come unità della storia, alla costruzione del mondo diegetico come conseguenza di uno sguardo sulla realtà.

Il gag che spezza il senso interviene così tanto nel ritorno sulle immagini dei propri lavori precedenti, come vedevamo nell'introduzione, quanto sulle immagini della storia del Cinema tutta.

L'onnipresenza e l'onnipotenza dell'autore e del suo dis-sacrante lavoro enunciativo si sono rivelate in tutta la loro invadenza: dietro ogni scelta si nascondeva il regista e si celavano i suoi intenti mistificatori e soprattutto *distruttivi*. La vendetta della Sposa e quella operata dal regista si sono mosse su binari paralleli, equivalenti movimenti di cancellazione violenta ed integrale: un repulisti generale ai danni del nostro immaginario collettivo, ucciso definitivamente e sostituito dalle inusitate capacità combinatorie di Quentin Tarantino, una libertà immaginativa capace di spingersi laddove nessuno aveva osato.

Tra le mani cioè non abbiamo solamente un'antologia, una raccolta di ciò che la storia del Cinema è stata in grado di proporre al genere umano (una sorta di equivalente filmico di ciò che Borges ha fatto con la letteratura), ma soprattutto la scomposizione di quello sconfinato catalogo di icone e la distruzione del loro funzionamento dall'interno, dal testo del film.

La simbologia è chiara, il significato incontrovertibile: utilizzando il/la protagonista e annullando lo schermo che separa la finzione della diegesi cinematografica dalla realtà di un autore che si confronta con referenti illustri del Cinema, Quentin Tarantino è riuscito a raccontare la morte del Cinema attraverso la morte dei generi, utilizzando la metafora di un cambiamento epocale interno alla storia (la donna si so-

stituisce all'uomo nell'universo simbolico del film d'azione) per mostrarne uno appartenente al Cinema (la forza nuova è proprio lui, Quentin Tarantino, la sua determinazione ad affermarsi come rivoluzionario agente di novità, la presunzione di essere il solo incaricato di produrre immagini-movimento dopo aver "superato" la pratica di tutta la storia del Cinema).

Realizzandosi nella protagonista, che affronta nemici caratterizzanti ognuno un diverso genere cinematografico, Tarantino ha abbinato due operazioni in linea teorica inconciliabili: l'omaggio estremo e fedele, seppur nella libertà compositiva con cui si presenta la forma-racconto del film, produce come conseguenza ultima la sostituzione del Cinema e del vecchio eroe cinematografico con il pensiero nuovo di un regista che individua e si trasmuta nell'identità di una donna, nuovo e decisivo fattore di verità, che affronta il futuro del Cinema armata dei propri modelli espressivi e della propria sensibilità. Una condottiera che ha lasciato solo la polvere dietro di sé, che ha eliminato ogni traccia del proprio passato, e che ora è pronta ad affrontare una futuro fuori dal maledetto mondo del crimine.

Si pensi alla presentazione dei vari personaggi nei primi titoli di coda, quelli accompagnati dalle note di *Malaguena Salerosa*: rivediamo tutti i protagonisti dei due film in un particolare momento della storia, attraverso una o più immagini già passate sullo schermo (ancora una volta, l'ironia detta la scelta: Bill ha una sola immagine, sdraiato a faccia avanti sull'erba del suo giardino, ripreso in campo lungo – la rabbia della Sposa brucia ancora, e quest'immagine ne è una sintetica, ironica conferma). Per Beatrix e la sua bambina, i personaggi che chiudono la lunga carrellata, Tarantino ci mostra invece un'immagine che non avevamo ancora visto, mamma e figlia in auto che corrono verso il futuro, l'ultima sequenza in ordine temporale (il futuro della narrazione),

il viaggio verso ciò che potrà seguire al racconto mostrato fin a quel punto, la vita serena con la propria bambina [fig. 25A/B].

Il futuro del Cinema, verrebbe da chiosare, oltre i generi ed oltre le regole - il futuro di un regista che ha divorato il film e ha lasciato il vuoto intorno a sé, l'incapacità, ancora una volta, di rendersi prevedibile.

Potremmo quindi azzardare un'ipotesi, qualcuno aggiungerà: forse il prossimo film di Tarantino sarà una storia di borghesi, di gente affermata e pulita, che nulla ha a che spartire con delinquenti, pistole, droga ed omicidi, un racconto di personaggi ormai liberati dall'opprimente peso del crimine, che mai fino ad oggi ha abbandonato i protagonisti dei suoi precedenti film? Inutile fare previsioni, solo il tempo potrà sciogliere l'atroce dilemma.

IL FUTURO DEL CINEMA



fig. 25A



fig. 25B

NOTA TECNICA SUL FILM

Titolo: Kill Bill

Origine: Usa

Anno: 2003/2004

Durata complessiva: 230'

Regia: Quentin Tarantino

Sceneggiatura (basata sul personaggio "The Bride" creato da Q&U):
Quentin Tarantino

Fotografia: Robert Richardson A.S.C.

Scenografie: David Wasco e Cao Jui Ping

Decorazioni: Sandy Reynolds-Wasco e Ma Ying

Costumi: Catherine Thomas e Kumiko Ogawa

Trucco: Heba Thorisdottir

Effetti Speciali Trucco: K.N.B. EFX Group, Inc.

Casting: Johanna Ray e Koko Maeda

Musica Originale: Robert Rodriguez and The RZA

Supervisione Musiche: Mary Ramos

Suono: Mark Ulano, C.A.S.

Fonico: Ian R. Kincaid

Montaggio: Sally Menke

Assistenti al Montaggio: Joan Sobel e Fred Raskin

Esperto Arti Marziali: Yuen Wo-Ping

Fumetto Anime: Production I.G., Tokyo, Japan

Primo Assistente alla Regia: William Paul Clark

Interpreti Principali: Uma Thurman (*The Bride* aka *Beatrix Kiddo* aka *The Black Mamba* aka *Mommy*), David Carradine (*Bill* aka *Snake Charmer*), Lucy Liu (*O-Ren Ishii* aka *Cottonmouth*), Daryl Hannah (*Elle Driver* aka *California Mountain Snake*), Michael Madsen (*Budd* aka *Sidewinder*), Vivica A. Fox (*Vernita Green* aka *Jamie Bell* aka *Copperhead*), Perla Haney Jardine (*B.B.*), Michael Parks (*Earl Mc Graw/ Esteban Vihai*), Gordon

Liu (*Johnny Mo/ Pai Mei*), Sonny Chiba (*Hattori Hanzo*), Julie Dreyfus (*Sofie Fatale*), Chiaki Kuriyama (*Gogo*).

Interpreti Secondari (in ordine di apparizione): Ambrosia Kelly (*Nikki*), James Parks (*Edgar Mc Graw*), Jonathan Loughran (*cliente stupratore*), Michael Bowen (*Buck*), Kenji Oba (*sguattero di Hattori Hanzo*), Yoshijuki Morishita (*uomo d'affari di Tokyo*), Jun Kunimura (*Boss Tanaka*), Goro Daimon (*Boss Honda*), Kazuki Kitamura (*Boss Koji*), Akaji Maro (*Boss Ozarwah*), Shun Sugata (*Boss Benta*), "The 5,6,7,8's" (*loro stesse*), Sakichi Sato (*Charlie Brown*), The Yuen Wo-Ping Fight Team (*The Crazy 88 s*), Tetsuro Shimaguchi, Kazuki Kitamura, Boba, So Yamanaka, Issei Takahashi, Juri Manase (*guardie del corpo di O-Ren*), Yuki Kazamatsuri (*Proprietaria della House of the Blue Leaves*), Bo Svenson (*Reverendo Harmony*), Jeannie Epper (*Signora Harmony*), Stephanie L. Moore (*Joleen*), Shana Stein (*Erica*), Caitlin Keats (*Janeen*), Chris Nelson (*Tommy Plympton*), Samuel L. Jackson (*Rufus*), Reda Bebee (*Lucky*), Sid Haig (*Jay*), Larry Bishop (*Larry Gomez*), Laura Cayouette (*Rocket*), Clark Middleton (*Ernie*), Claire Smithies (*Clarita*), Helen Kim (*Karen*).

Produzione: Miramax Films/ A Band Apart

Produttore Associato: Dede Nickerson e Koko Maeda

Produttori Esecutivi: Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Erica Steinberg e E. Bennett Walsh

Produttore: Lawrence Bender

Distribuzione: Miramax Films

Distribuzione per l'Italia: Buena Vista

*Finito di stampare
nel mese di aprile 2006
da Stema s.r.l. (Ri)*