

Snuffs. La crudeltà come spettacolo

di Valerio Evangelisti

1. Premessa. 2. Sintomatologia della Morte Rossa. 3. La notte degli istinti riemergenti.

« Da tempo la 'morte rossa' devastava il paese. Mai epidemia era stata più fatale, o più spaventosa. Il sangue era la sua manifestazione e il suo suggello, il rosso e l'orrore del sangue ».

E.A. Poe, *La maschera della Morte Rossa*

« Walter uccide la scimmia con una coltellata e poi la squarta'... Non capisci proprio niente, Castle... La scimmia dev'essere squartata da viva! Così gli spettatori potranno udire le sue urla, vederla mentre si contorce per il dolore. Hai capito lo spirito, buono a nulla? ».

Cinema crudele, « Mister No » n. 70

1. Il termine gergale *snuff* è ignorato dai dizionari e familiare solo a una ridottissima minoranza di persone. Fortunatamente. Indica infatti una forma di spettacolo incredibilmente abietta e ripugnante, anche alla luce dell'etica più disinibita. Qualcosa, dunque, di estremamente raro e lontano dall'esperienza del cittadino comune. Tuttavia non costituisce in alcun modo un oggetto di analisi marginale, secondario o irrilevante.

La marginalità di un qualsiasi fenomeno è, a ben vedere, definita da tre elementi: 1) l'assenza di radici storiche o sociali profonde; 2) la collocazione alla periferia del presente, nella zona di penombra in cui nessun evento riesce ad avere ripercussioni degne di nota; 3) l'assenza totale o parziale di potenzialità espansive. Qualora l'oggetto non esibisca almeno uno di questi connotati, può legittimamente proporsi all'attenzione dello studioso di scienze so-

ciali, sottraendosi all'indagine puramente giornalistica. Dove per « studioso di scienze sociali » deve intendersi non solo il sociologo o l'antropologo, ma anche lo storico, qualora si accordi all'espressione la necessaria elasticità.

Tra i più stimolanti approdi della *nouvelle histoire* di scuola francese, annovererei infatti ai primi posti il riconoscimento, da parte di taluni suoi esponenti, che la definizione della storia quale scienza del passato « è un dogma di data abbastanza recente »¹. D'altro canto, la recinzione temporale della cosiddetta 'storia contemporanea' lascia piuttosto insoddisfatti, dal momento che ad un inizio arbitrario (coincidente accademicamente con il congresso di Vienna) non corrisponde alcun preciso punto terminale. Il che è comprensibile, se si considera che la dislocazione di quest'ultimo è continuamente spostata in avanti dal volgere dei tempi.

Il guaio è che, in virtù di siffatta cristallizzazione imperfetta, sfuggono alla nozione di contemporaneità eventi o problematiche temporalmente distanti ma tuttora influenti. Peggio ancora, ne vengono esclusi tutti quei fenomeni che, sotto un profilo sia cronologico che semantico, sono effettivamente 'contemporanei' all'esistenza dello storico.

Una così ingiustificata rigidità, continuamente alimentata dalla trattatistica scolastica e da una divisione del lavoro puramente accademica, è tanto più paradossale in quanto nessuno storico può evidentemente sottrarsi, nella scelta dell'oggetto di studio, della metodologia di ricerca o delle chiavi interpretative, alle sollecitazioni del presente. Per cui si nota una continua evoluzione della storiografia, modificata dall'emergere di problematiche direttamente scaturenti dalla sfera della simultaneità, senza che ad essa si accompagni un'universale accettazione del nesso passato-presente (o, per meglio dire, presente-passato). E ciò proprio quando le più ardite scoperte della fisica iniziano ad incrinare il concetto stesso di 'tempo', sconvolgendo l'immagine di linearità che ad esso comunemente si associa.

Se invece si giunge a definire la storia quale scienza non del passato, ma delle connessioni logiche e tematiche tra eventi temporalmente articolati, le delimitazioni cronologiche crollano assieme alle loro aporie. « L'operazione storica », ha scritto Jean Lacouture, « mira prima di tutto alla ricerca di una linea di intelligibilità, di una relazione fra cause ed effetti, fra mezzi e fini, fra rumore e significato »². E poiché i nessi causali, le catene di antecedenti, le relazioni genetiche si intrecciano in filamenti sia diacronici che sincronici, è possibile analizzare un fenomeno contem-

poraneo o simultaneo con occhio di storico, senza per questo invadere il terreno né del sociologo, né del giornalista dedito al puro cronachismo.

L'oggetto deve però essere restituito dotato di un proprio spessore; e, se quest'ultimo non risulta evidente, compito dello storico della realtà coeva è appunto dissepellire il granito celato nel cuore di materiali all'apparenza friabili. È un'operazione se si vuole analoga a quella condotta da Cézanne rispetto alla pittura del suo tempo. *Réfaire Poussin d'après nature*. Vale a dire restituire ai soggetti naturali prediletti dall'impressionismo la solidità compositiva propria della pittura classica, scoprendo in essi quelle forme universali che, al di là della sensazione, determinano la materialità, la consistenza, la costanza, la profondità delle cose.

Adottando finalità e metodologie analoghe, il cultore di storia simultanea non tarderà a rendersi conto di quanto la nozione di effimero sia a sua volta effimera. Non vi è fenomeno che non sia collegato ad altri fenomeni, la cui indagine e la cui connessione in sintesi logiche può fornire insospettite chiavi di lettura dell'intera epoca in cui lo studioso, volente o nolente, si trova immerso. Da cui l'importanza di vagliare, con curiosità sempre all'erta, segni a un primo sguardo vacui, alla ricerca dell'eventuale profondità dell'unidimensionale. Anche se l'oggetto è francamente ignobile, come nel caso degli *snuffs*.

Ma che cos'è uno *snuff*?

2. Uno *snuff* è un prodotto secondario di quel mercato della pornografia, a quanto pare incontrollabile, che in forme sempre meno clandestine prolifera in tutto l'Occidente. Per la precisione si tratta di una videocassetta, prodotta negli Stati Uniti e circolante quasi esclusivamente entro i loro confini, che mostra una donna sottoposta a varie sevizie di natura sessuale.

Fin qui nulla di insolito. L'illimitata anarchia regnante nel campo della videoregistrazione fa sì che prodotti analoghi siano liberamente commercializzati (magari per corrispondenza) ed enfaticamente illustrati in cataloghi multicolori reperibili in qualsiasi edicola³. Quel che distingue uno *snuff* da una 'comune' videocassetta per sadomasochisti è il fatto che, al termine dei suoi tormenti, la vittima viene uccisa. E non si tratta di finzione scenica. La donna viene effettivamente sgozzata di fronte all'impassibile *Peeping Tom* che manovra la videocamera⁴.

Chiaramente si tratta di una produzione del tutto illegale, ge-

stata da settori della malavita statunitense (che utilizzano prostitute latinoamericane) e diffusa in pochi esemplari. Ciò non deve però indurre ad affrettate conclusioni consolatorie, dettate dalla quasi fisiologica necessità di rimuovere dal pensiero cosciente fenomeni insopportabili nella loro atrocità. Gli *snuffs* sono grumi di sangue che galleggiano alla superficie di una palude enormemente più vasta, composta di materiali altrettanto putridi. Un torrente di liquame che sgorga dal cosciente disinnescando ogni freno inibitore, dal commercio della sofferenza, dall'elevazione a diritto del più cinico edonismo, dalla reificazione definitiva dell'entità umana. Entità che, essendo ormai cosa e non persona, può essere impunemente spezzata o squarciata per mostrarne il contenuto a una platea di amatori avidi di emozioni 'diverse'.

Consideriamo i sintomi prima di ricercare le cause. Tralasciando il mercato pornografico, divenuto grazie alla videoregistrazione festino di massa e indotto da una compiacente liberalizzazione a violare gli ultimi tabù (inclusi quelli della maternità, della tutela dell'infanzia, del pudore nei confronti della deformità fisica)⁵, vi sono forme meno sotterranee di intrattenimento in cui lo smercio dell'agonia ha da tempo conquistato un posto di rilievo. Mi riferisco in primo luogo al cinema.

Un certo grado di violenza ha indubbiamente impregnato la produzione cinematografica fin dalle origini. Credo anzi siano minoranza i lungometraggi non contemplanti quanto meno un omicidio. Ma si tratta per lo più di violenza rarefatta, sovente non aliena da funzioni catartiche e comunque distante dalle pulsioni patologiche presenti nel retaggio istintuale di ogni individuo. Inoltre, gli stessi generi che scelgono l'omicidio a soggetto privilegiato (i film polizieschi, l'intera epopea *western*) sovrappongono ad esso un discorso di giustizia che soffoca le potenzialità deteriori della pellicola. O immergono il tema in un clima fantastico, onirico o leggendario (come nell'*horror* classico) tale da creare precisi limiti al coinvolgimento emotivo dello spettatore. In altri termini, allorché la proiezione finisce e il pubblico lascia la sala, il normale cittadino può sentirsi inorridito, euforico o emozionato, ma non gli costa alcun particolare sforzo recuperare la propria quotidiana scala di sentimenti e comportamenti.

Ciò vale anche per taluni sottogeneri cinematografici fioriti (e appassiti) negli anni Sessanta e Settanta, in cui l'elemento violento viene esasperato fino al parossismo (e in tal modo reso ancor più innocuo). Le brutalità e i massacri a colpi di revolver tipici del *western* 'all'italiana', così come gli occhi strappati e le mem-

bra spezzate cari al cinema di *kung-fu*⁶, indicano più superficiali mutamenti di gusto che l'incrinarsi di un'etica tesa a salvaguardare la dignità della persona umana. Possono scandalizzare qualche inveterato moralista, ma di certo non recano in sé nulla di autenticamente morboso.

Diverso è il discorso per altre pellicole in cui il diaframma tra schermo e spettatore è più esile, e che dunque risultano meglio assimilabili agli *snuffs* nelle forme, negli effetti e nei significati. Penso ai documentari « realistici » di fattura italiana, ai *blood and gore movies* e agli *splatter movies*. La serie dei primi viene aperta da quattro film di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, « Mondo cane » (1962), « Mondo cane n. 2 » (1964), « Africa addio » (1966) e « Addio zio Tom » (1971), presto affiancati e sommersi da una pletora di dozzinali imitazioni. Un commento mellifluido fino all'ipocrisia (di tono scopertamente razzista nel caso della terza e quarta pellicola) e sporadiche immagini idilliache servono ad introdurre un'impressionante sequela di scene raccapriccianti, apparentemente 'tratte dalla realtà' e quindi 'obiettive'.

È chiaro che si tratta di realismo di maniera. La collana di orrori è stata ricucita dal regista dopo una morbosa ricerca nelle sentine del mondo, per cui, più che una qualsiasi 'realtà', riflette il percorso mentale di chi l'ha intrecciata. Percorso deviato e repellente. L'« occhio selvaggio » di Jacopetti e dei suoi imitatori⁷ scruta impietosamente animali torturati, bambini storpiati e deformati, uomini smembrati e assassinati di fronte alla cinepresa, componendo un discorso sanguinolento che si colloca ben oltre i limiti della pornografia.

Mentre Jacopetti viene accusato di aver fatto uccidere alcune persone per filmarne la morte, e mentre le forze dell'ordine disperdono i cortei studenteschi che cercano a giusta ragione di impedire la proiezione di « Addio zio Tom », gli *snuffs* travestiti da documentario conoscono un allarmante successo di pubblico. Tanto che, malgrado un declino durato alcuni anni, produttori e registi non demordono e periodicamente partoriscono qualche sottoprodotto dotato di livelli variabili di truculenza.

Il rilancio del genere si ha nel 1975, con l'uscita di « Ultime grida dalla savana » di Antonio Climati (doppiata l'anno successivo da « Savana violenta », dello stesso Climati e di Mario Morra). Lo stile si è in parte modificato. La perorazione razzista e colonialista di Gualtiero Jacopetti e del suo collaboratore abituale, Franco Prosperi, ha ceduto il luogo ad una melopea di tono ecologico, se si vuole ancora più ipocrita. D'altro canto i realizzatori, appa-

rentemente meno affetti da voyeurismo sadico, si limitano ad inserire tra immagini relativamente consuete spezzoni di pellicola girati da altri, magari in Super 8, raccattati chissà come e chissà dove. Sono questi frammenti a costituire l'autentica attrazione del film. Le scene di vita animale, le escursioni nel bizzarro o nel disgustoso (lunatici che si cibano di formiche, e simili) servono solo ad introdurre il piatto forte, costituito in « Ultime grida » da un uomo divorato da un cocodrillo, nonché da alcuni *indios* amazzonici evirati, mutilati e uccisi nel corso di una 'caccia' all'indigeno⁸.

Se le aberrazioni di Jacopetti e Prosperi avevano destato scandalo, gli pseudo-*snuffs* dei loro epigoni non paiono sollevare altrettanta indignazione. Segno che si è verificata una profonda, seppure impalpabile, alterazione nei costumi, tale da insinuare lo spettacolo della morte, incluse le sue forme più atroci, nell'esistenza quotidiana. Non è un caso se i *reportages* televisivi e fotografici, a partire dalla guerra nel Vietnam fino all'assedio di Beirut (e oltre), si sono silenziosamente gremiti di immagini che un tempo avrebbero destato raccapriccio, e che ora appaiono invece pressoché scontate.

La penetrazione del sangue nella consuetudine visiva non implica però l'ibernazione della fruizione patologica. Semplicemente espande il livello qualitativo e quantitativo della domanda. Si richiedono ora, da parte dello stuolo dilatato degli assaporatori di sensazioni forti, visioni meglio dettagliate, brividi più intensi, immagini tanto crude da travolgere la concorrenza della cronaca televisiva. La produzione documentaristica post-jacopettiana, che vede in Mario Morra il maestro indiscusso, non può limitarsi a riproporre il solito campionario di violenze a sfondo direttamente o indirettamente sessuale (« Nudo e crudele », « Mondo senza veli »). Deve invece varcare l'estrema soglia oltre la quale si appunta lo sguardo della folla dei *voyeurs*, offrendo loro la morte senza inutili orpelli calligrafici. « Le facce della morte » (1980) non è che un'antologia di sussulti agonici, di rantoli, di vite che si spengono. E l'accoglienza è tanto calorosa da indurre a confezionare in tutta fretta un « Le facce della morte n. 2 », diffuso all'estero in videocassetta per la gioia casalinga dei necrofili.

Il linguaggio documentaristico è però insufficiente a coprire il mercato della ferocia. Da un lato il materiale reperibile nei matatoi e negli immondezzi del mondo è per sua natura limitato (e le disavventure giudiziarie di Jacopetti sconsigliano agli imitatori di produrlo in prima persona). D'altro lato il fattore sessuale, pur

essendo una costante del filone e venendo colto negli aspetti più ripugnanti (clitoridectomie, sanguinosi riti di iniziazione, ecc.), proprio in virtù del taglio realistico adottato dai registi non consente un pieno coinvolgimento emotivo degli spettatori. Non possiede cioè forza evocativa tanto intensa da vellicare a fondo gli istinti repressi del pubblico — forza che solo la composizione ragionata delle sequenze è in grado di sprigionare.

A simile lacuna cerca di sopperire, sia pure malamente, un secondo filone della necrocineematografia — quello dei *blood and gore movies*. La parentela genetica col cinema dell'orrore è assai labile, mancando quasi del tutto nel *blood and gore* la componente propriamente fantastica, e a suo modo eversiva⁹, dell'*horror* tradizionale. Prevalde invece la ricerca maniacale, e nella maggior parte dei casi totalmente gratuita, dell'effetto raccapricciante. Ricerca affidata ad immagini da sala operatoria, all'uso dettagliato di armi devastanti (seghe elettriche, martelli, mazze, ganci da macellaio) e al confronto tra esseri normali (soprattutto ragazze, come è facile intuire) e psicopatici tanto degenerati e abnormi da sfiorare la caricatura¹⁰.

Si può dire che il *blood and gore* stia all'*horror* come la pornografia sta all'erotismo. E infatti alla radice del genere non figurano né Tod Browning, né James Whale, né Terence Fisher, e nemmeno George Romero o Dario Argento. Vi sono piuttosto alcune pellicole girate da tale Hershell Gordon Lewis negli anni Sessanta (« Blood Feast », « 2000 Maniacs », ecc.), all'origine destinate a un ristretto circuito di squallidi *clubs* per intenditori (e oggi, guarda caso, resuscitate dal mercato statunitense delle videocassette).

È « Blood Feast » (1963) — storia forsennata di un sacerdote egizio che, a fini sacrificali, strappa parti anatomiche a giovani ragazze — l'autentico capostipite del *blood and gore*¹¹. L'incredibile lungometraggio condensa tutti i tratti tipici del filone, facilmente riassumibili. Colori lividi, attori balbettanti, sceneggiature demenziali, regie (di solito) approssimative, incrocio insistito tra sesso e sangue. Una formula che, a parte l'ultimo elemento, parrebbe condannare questo tipo di produzione a basso costo a vita stentata. E invece, contrariamente ad ogni razionale previsione, « Blood Feast » ottiene un ottimo successo, tanto da evadere dai circuiti semiclandestini cui era destinato e da suggerire persino una *novelization* ricca di illustrazioni¹².

Ma fino alla metà degli anni Settanta il consenso di pubblico che circonda simili aberrazioni non travalica i confini del mondo

anglosassone, e soprattutto degli Stati Uniti. I rari esemplari che giungono in Europa e che riescono ad aggirare le maglie della censura — come « Satan's sadists » (1969) di Al Adamson (sgangherato maestro del *midnight movie*)¹³ o « La necrofila » (1971) di tale Jacques La Certe (film il cui titolo aderisce perfettamente al tema) — naufragano nella più totale indifferenza, rimanendo in cartellone solo pochi giorni. Lo stesso accade per una serie di orrende pellicole messicane o spagnole — « La notte dei mille gatti » e simili — ispirate agli stessi stilemi e votate a fugaci apparizioni nelle sale di provincia.

Il vento muta direzione grazie alla sconvolgente comparsa di due pellicole statunitensi, dirette in verità con buona mano, che fondano il genere *blood and gore* propriamente detto. Si tratta de « L'ultima casa a sinistra » di Wes Craven (1972) e di « Non aprite quella porta » di Tobe Hooper (1975). Il primo film narra la crudele uccisione di due ragazzine della *middle class* da parte di un quartetto di sadici, e l'ancor più crudele vendetta che i genitori di una delle vittime consumano sugli assassini. Il secondo inscena la storia delle atroci disavventure di alcuni giovani, imbattutisi in pieno deserto in una famiglia di ex macellai ansiosi di esercitare su cavie umane il proprio mestiere. In entrambi i casi trama e personaggi sono pretestuosi, i dialoghi paiono tratti di peso da un pessimo fumetto, le ambientazioni sono quanto di più desolante si possa immaginare. Come scrive un acuto critico del cinema fantastico, simili film sembrano « riprendere con grande coerenza uno dei principali assunti del cinema di Warhol, quello che, per raccontare una storia esecrabile, bisogna usare materiali altrettanto esecrabili e inserirli in un *décor* incredibilmente falso, opprimente e squallido »¹⁴.

Eppure questa volta il pubblico accorre a frotte, accordando a Craven e a Hooper un consenso quasi plebiscitario in tutti i paesi in cui le loro opere prime vengono proiettate. Merito forse della regia, sotto un profilo meramente tecnico abbastanza sicura? (Hooper, in particolare, pare oscillare costantemente tra genio e imbecillità). No, perché per qualche tempo analogo favore accompagna sia i diseguali lavori dei medesimi registi — « Le colline hanno gli occhi » di Craven, « Quel motel vicino alla palude » e « Il tunnel dell'orrore » di Hooper — sia le numerose e volgari imitazioni che fioriscono negli Stati Uniti (« Il martello macchiato di sangue », « Non guardate in cantina », ecc.) e vengono esportate in tutto il 'mondo libero'.

C'è qualcosa di più allarmante, e di non cinematografico, in

questo trionfo dell'abominio spettacolare (e il peggio, si vedrà, deve ancora venire). C'è l'accertata esistenza di un pubblico di centinaia di migliaia di persone disposto a recepire con indifferenza, e nel peggiore dei casi con partecipazione, deliqui di puro sadismo, efferatezze, oltraggi compiaciuti alla dignità dell'essere umano. Fenomeno che ancora sfugge a molti osservatori, ma che non passa inavvertito agli occhi dei produttori cinematografici più cinici. Quegli stessi che, cogliendo l'insensibilità montante (di pubblico e giudiziaria), proprio nel periodo di fulgore del *blood and gore* stanno gettando sul mercato pellicole ancor più odiose, intitolate « Hilsa, la belva delle SS », « La svastica nel ventre », « L'ultima orgia del III Reich », « Le deportate della sezione speciale SS », « Greta, la donna bestia », e così via.

Per i loschi mercanti del 'cinema di imitazione' spagnolo o italiano — sottobosco di parassiti che sfrutta un filone fino all'esaurimento, accentuandone via via gli aspetti deteriori — il *blood and gore* si profila come l'ennesima occasione d'oro. Gli esiti sono prevedibili. Perfino in opere detestabili come « L'ultima casa a sinistra » poteva rinvenirsi qualche giustificativo spunto di polemica sociale — nella fattispecie la circostanza che due benestanti coniugi della classe media finissero per superare in ferocia gli scalcinati assassini della figlia, dimenticando completamente nel corso della vendetta la causa scatenante¹⁵. Nemmeno questo esile pretesto (ma sarebbe più consono parlare di alibi) è però reperibile in « L'ultimo treno della notte » di Aldo Lado (1975), contenente una delle più disgustose scene di stupro apparse fino ad allora sugli schermi¹⁶. Per non parlare de « La ragazza del vagone letto » di Ferdinando Baldi, « La settima donna » di Franco Prosperi, « La casa ai confini del parco » di Ruggero Deodato. Avvilenti e gratuite antologie di mutilazioni, sevizie, violenze carnali, in un impasto di sangue e di sesso tale da presentare il primo come funzionale al secondo, con esiti tutt'altro che liberatori.

Due dei registi citati — Franco Prosperi e Ruggero Deodato — sono la vivente dimostrazione dell'intima organicità del triste universo degli *snuffs* cinematografici, apparentemente suddiviso in segmenti disparati. Si ricorderà come il primo fosse il complice abituale di Jacopetti nei suoi pionieristici tentativi di sadismo documentaristico. Quanto a Deodato, si tratta del compiaciuto autore di quanto di più simile ad uno *snuff* sia stato realizzato per il grande schermo. Intendo parlare del film « Cannibal Holocaust », autentico abominio non solo osceno, ma puramente e semplicemente criminale.

Con questa pellicola entriamo nel campo degli *splatter movies*, terzo importante filone del cinema della ferocia (ma « Cannibal Holocaust » è in realtà una *summa* di tutti e tre i filoni). La distinzione che opero col *blood and gore* è forse arbitraria. Direi però che gli *splatter* discendono in linea più diretta dal cinema dell'orrore, e che l'elemento sessuale riveste in essi peso minore (quanto meno nei primi esemplari del genere)¹⁷.

All'origine di questa nuova epidemia di sadismo a 35 mm. figura non già un dozzinale filmetto per pervertiti come « Blood Feast », ma un'opera più che dignitosa, magistralmente diretta e fotografata, audacemente innovativa nell'ambito del cinema *horror*. Parlo de « La notte dei morti viventi » (1969) di George A. Romero. Il meritato successo di questa pellicola, davvero un piccolo classico, si ripete in maniera amplificata con la « variazione sul tema » — « Zombi », quasi altrettanto geniale — tentata nove anni dopo dallo stesso regista.

Sono film chiaramente riservati ad un pubblico dotato di stomaco robusto. Tuttavia anche le sequenze più agghiaccianti non appaiono gratuite, inserite come sono in un predominante contesto di critica sociale (antirazzista nel primo film, anticonsumista nel secondo), di bravura registica, di ironia soffusa (specie in « Zombi »). Fattori nobilitanti che scompaiono completamente nelle livide imitazioni denominate *splatter movies*.

Splatter significa schizzare. Schizzare di cosa? Di sangue, di viscere, di materia cerebrale. Dalle opere di Romero questi volgarissimi e ferocissimi duplicati estrapolano un paio di elementi (il cannibalismo, gli intestini lacerati), facendone l'asse esclusivo del film. Quanto nelle pellicole antesignane era solo intravisto o suggerito, viene ora filmato in nitidi primi piani, ricchi di dettagli truculenti. « Cinema parassitario quindi, che si impossessa con disinvoltura di idee e situazioni che non gli appartengono; ma anche cinema che vuole spingere il voyeurismo dello spettatore oltre l'immaginabile possibile »¹⁸.

Quel che c'è di realmente terrificante in questo tipo di produzioni non è la pellicola in sé, talora grottesca o ridicola, ma per l'appunto l'idea che possa esistere uno spettatore *voyeur* allettato da primi piani di occhi strappati, viscere fumanti, organi divorati. E — si tenga presente — non è che qui c'entri per qualcosa l'antica domanda di una paura artificiale, utile ad esorcizzare quella vera. Il sentimento destato dagli *Splatter movies* è non tanto il terrore, quanto la nausea. Come ben dimostra la distribuzione agli spettatori, in occasione della presentazione negli Stati

Uniti di un sottoprodotto tedesco del filone (« Mark of the demon »), di migliaia di sacchetti per raccoglierne il vomito.

Certo è estremamente difficile immaginare i possibili effetti sociali, se mai ve ne furono o ve ne saranno, della proliferazione di pellicole così prossime al dominio della pura demenza. L'inquietudine nasce dall'ipotesi che questi film siano in se stessi un effetto sociale — che cioè, contrariamente alla formula keynesiana, la domanda generi l'offerta, e non viceversa. Perché allora le manifestazioni dell'epidemia di Morte Rossa andrebbero ricercate nella società, e non sullo schermo. Si vedrà più avanti come proprio questa sia la tesi per la quale propendo, senza con ciò voler assolvere produttori, registi, sceneggiatori ed altri sinistri artigiani dell'industria della crudeltà.

Restando al circoscritto terreno dei sintomi, va rilevato che il calore dell'accoglienza riservata agli *splatter movies* varia sensibilmente a seconda delle latitudini. Negli Stati Uniti, culla del filone, la trilogia « Venerdì 13 » (1980-1983), dedicata agli efferati omicidi del mostruoso assassino Jason, raccoglie un consenso direttamente proporzionale al sangue irrorato nei tre capitoli della vicenda. Altri *collages* di sventramenti e mutilazioni (« Blood-eaters », « Splatter University », « The female butcher », ecc.) restano invece confinati in circuiti marginali, per quanto capillarmente articolati. Esiste comunque una stampa specializzata in fotogrammi raccapriccianti (« Fangoria », « Splatter Times », « Gore creatures », ecc.)¹⁹, oltre ad un esteso e sconcertante mercato di *gadgets* per appassionati — magliette che recano il disegno di rotoli sanguinolenti di budella, videocassette di importazione per amatori (tra cui primeggia « Le facce della morte »), dischi che riproducono urla di torturati, e così via.

Analogo favore gli *splatter movies* paiono riscuotere in Germania e Giappone. Proprio a questi mercati, data la fredda accoglienza del mercato nazionale, è in larga misura destinata la produzione *splatter* fiorita in Italia agli inizi degli anni Ottanta, superiore ad ogni altra per prolificità e sadismo.

I titoli, oltre che molteplici e non di rado irripetibili nei cataloghi, sono spesso plurimi, a testimonianza di traversie censorie e di astuzie distributive per aggirarle. Abbiamo « Zombi 2 » di Lucio Fulci, capostipite del sottofilone, cui si affiancano il citato « Cannibal Holocaust » di Ruggero Deodato, « Virus cannibale » di Bruno Mattei (alias Vincent Dawn), « Buio Omega »/« Blue Holocaust », « La notte erotica dei morti viventi » e « Antropophagus » di Aristide Massaccesi (alias Joe D'Amato), « Zombi 3 »/

« Zombi Horror » di Andrea Bianchi, « Cannibal ferox »/« Incubo nella città contaminata » di Umberto Lenzi, « Zombi Holocaust »/« La regina dei cannibali » di Franco Martinelli (alias Frank Martin). E così via²⁰.

Una sia pur sommaria descrizione del contenuto di queste pellicole è sufficiente a provocare voltastomaco. Basti sapere che il tema ricorrente è il cannibalismo, e che oggetto di banchetto sono gli organi interni delle vittime, esposti a una macchina da presa attenta a non lasciarsi sfuggire il minimo dettaglio. Il tutto accompagnato da bestiali mutilazioni (di cui « Cannibal Holocaust » è la più completa e sozza antologia), rapporti intimi con cadaveri smembrati (vedi « Buio Omega »), inverosimili e abiette psicopatologie (tanto per citare un caso, il protagonista di « Antropophagus » muore divorando le proprie stesse viscere). Insomma, un'indicibile sequela di orrori, tale da ingenerare il sospetto che il *Diario di un pazzo* di Lu Hsün corrisponda a una precisa realtà a noi contemporanea.

Film per malati di mente, si direbbe. Realizzati da registi talora malati a loro volta²¹, ma più spesso provenienti da decenni di decoroso o indecoroso artigianato²², e disposti a prostituire i loro variabili talenti alle esigenze di produttori senza scrupoli. Né si creda che quanto appare sullo schermo sia confinato all'innocente dominio degli effetti speciali. Allorché una delle comparse di Fulci rimane ferita e perde sangue, il regista si guarda bene dal tagliare la scena in fase di montaggio²³. Ancora, quando la protagonista di una delle tante storie di cannibali, costretta a cospargersi il viso di lombrichi vivi, cade in preda ad una crisi isterica e supplica di esserne liberata, viene trattenuta a forza di fronte alla cinepresa, che filma impassibile le sue convulsioni²⁴. Inoltre, se i supplizi inflitti agli attori consistono principalmente in trucchi, non altrettanto può dirsi per le sevizie cui vengono sottoposti gli animali, sventrati, mutilati e uccisi con ripugnante crudeltà (« Cannibal Holocaust » *docet*).

Eppure, questi spettacoli degni di un teatro anatomico settecentesco hanno un loro pubblico, pur se dotato di gusti variegati. Agli spettatori tedeschi vengono ad esempio riservate versioni ritoccate delle pellicole, più nauseabonde ancora degli originali e arricchite con dialoghi di impronta razzista e nazista²⁵. Va però tenuto presente che la reale incidenza degli *splatter movies* — come degli altri esempi di cinema della ferocia — si misura non tanto in base alla permanenza sugli schermi, quanto col metro della diffusione delle edizioni in videocassetta, prive di tagli e

idonee a una fruizione più intima e discreta. Adottando questo criterio, si perviene a scoperte ancora più inquietanti. Ad esempio quella dell'eccezionale successo di vendite dell'edizione video dell'orrido « Cannibal Holocaust », specie in Francia, tanto clamoroso da indurre regista e produttore a mettere in cantiere un « Cannibal Holocaust n. 2 »²⁶. La macabra festa del principe Prospero può continuare.

Tornando alla definizione tripartita di marginalità proposta in apertura, si è rapidamente constatato come la sua terza condizione — l'assenza totale o parziale di potenzialità espansive — non valga per la ferocia spettacolare, in rigogliosa crescita. Restano da verificare le prime due condizioni, che rinviando entrambe ad un unico, spontaneo quesito. Quale società, e a qual punto infetta, può consentire forme di intrattenimento intrise di sangue e fondate sulla sofferenza?

Passiamo dai sintomi alle cause.

3. Sarebbe errato supporre che la crudeltà quale forma socialmente accettata (o tollerata) di svago appartenga in via esclusiva all'età presente. Non occorre risalire ai giochi gladiatorii per scoprire che occasioni di intrattenimento fondate sul martirio di una o più vittime sono reperibili in quasi tutte le epoche e in tutti i paesi. Basti rammentare le esecuzioni pubbliche accompagnate da tortura, fino alla seconda metà del '700 ammesse sotto ogni latitudine e, per quanto attiene il vecchio continente, giudicate lecite dalla stessa cristianità. E se la razionalità umanistica imposta dalle rivoluzioni borghesi (e non già l'etica religiosa) sradica dalle piazze e dalle coscienze lo spettacolo della tortura, non agisce altrettanto energicamente e tempestivamente nei confronti dello spettacolo della morte. Occorrerà attendere oltre un secolo perché in Europa abbiano termine le esecuzioni capitali eseguite in pubblico, rimaste fino al quel tempo macabro pretesto di *kermesse* popolare. Con quale animo la folla parigina, ancora agli inizi del '900, si recasse ad assistere alla morte di un uomo, si può desumere da questa descrizione, letteraria ma affidabile:

La notizia era certa. La ghigliottina avrebbe alzato la sua ombra sanguinosa sulla città... E, appena saputa la notizia, ci si era organizzati per andare, come si va ad un ballo, a veder cadere la testa del condannato! A Montmartre, le carrozze erano prese d'assalto, e i tassi andavano a ruba. Signore in abiti chiari, ornate di gioielli, si disputavano le vetture, che partivano poi

a tutta velocità verso il carcere. Nei sobborghi, analogamente, i luoghi di piacere si svuotavano dei loro clienti e questi, sotto braccio, in compagnia di donne di malaffare, cantando, scambiandosi frizzi licenziosi, salivano a piedi verso il triste spettacolo, verso il boulevard Arago. Da questa folla popolare scapagnata quella che regnava attorno al Carcere della Santé, mentre ammassati, stretti gli uni contro gli altri, gli spettatori sturavano bottiglie di vino, addentavano salsicce, banchettavano all'aria aperta²⁷.

Nella morbosa frenesia che circonda il taglio di una testa vi è sicuramente alcunché di esorcistico. Per giudizio unanime degli osservatori, la folla che si accalca attorno alla ghigliottina si compone in buona parte di piccoli malviventi, cui può un giorno o l'altro toccare la stessa sorte del condannato. Mentre l'altra componente principale — signore e signori della buona società, borghese o aristocratica — sfoga nel brivido dell'esecuzione, più che vizi malcelati, quel timore delle « classi pericolose » che l'attanaglia nella vita quotidiana²⁸.

Ma vi è anche un profondo sostrato di disumanità, riflesso sia di una sfera istintuale originaria non sufficientemente domata dalla ragione, sia di un assetto sociale che, essendo altrettanto disumano e intimamente irragionevole, consente a quegli istinti di manifestarsi. Nel lucido imperio della razionalità borghese esistono cioè zone d'ombra in cui si cela un'animalità individuale e sociale ad un tempo, che si sostanzia a livello di sistema nella scala dei privilegi e nel diritto a calpestare i vinti, ammettendo la liceità della loro sofferenza. Stato di cose cui in fondo allude la domanda rivolta nel 1913 dall'anarchico Raymond Callemín — assassino spietato, ma già portatore di una morale diversa — alla folla che si accalca attorno al suo patibolo: « È bella, vero, l'agonia di un uomo? »²⁹.

Il quesito, all'epoca, trova un'indiretta risposta affermativa anche in scenari e circostanze meno eccezionali di un'esecuzione capitale. Ad esempio, almeno fino al secondo decennio del '900 fiere popolari e circhi vedono, oltre ai tradizionali esercizi acrobatici di atleti ed animali, l'esibizione al pubblico di bambini idrocefali, ermafroditi, donne obese o barbute, uomini-scheletro, gemelli siamesi ed altri esseri deformati — esposti su squallidi sipari ad una gamma di sentimenti che comprende la curiosità, l'ilarità o l'orrore, ma che esclude la pietà o la comprensione umana³⁰.

Altri esempi sarebbero proponibili. Occorre però rilevare fin d'ora due connotati che differenziano profondamente gli spettacoli crudeli del passato da quelli dell'età presente. In primo luogo l'assenza pressoché totale, nei primi, di una componente esplicitamente sessuale. In secondo luogo, la loro destinazione essenzialmente plebea. Elementi tra loro non disgiunti. Il sadismo, le crudeltà raffinate, le perversioni restano confinati nei *boudoirs* dell'aristocrazia o, più tardi, dell'alta borghesia. Il popolo può esserne oggetto e vittima — come nel caso emblematico di Jack-the-Ripper, nelle visite segrete di gentiluomini o gentildonne a manicomi o case di tolleranza, nell'affollarsi di un pubblico elegante alle sedute anatomiche — ma non ne è mai intenzionale fruitore. Lo stesso vale per le classi medie.

In genere, la piccola e la media borghesia ostentano un decoro che può essere di facciata — le mura domestiche celano spesso una violenza tanto più accentuata quanto più si scende la scala sociale — ma che comunque inibisce una ricerca sfrontata della perversione. Decoro d'altra parte condiviso da vasti settori della borghesia industriale in ascesa, che ancora non hanno rinunciato ad annoverare la frugalità e la morigeratezza, base etica della loro promozione, tra i propri valori basilari.

Non intendo proporre un'organica ricostruzione della storia dei costumi perversi nel XX secolo, di cui non possiedo elementi (le osservazioni che precedono, come si sarà compreso, sono a carattere prettamente indiziario). Credo tuttavia di poter asserire che nel corso del '900 si manifestano due linee evolutive all'apparenza divergenti.

La prima è un'accentuata ridefinizione e rivalutazione della dignità umana nella coscienza collettiva, con conseguente universalizzazione dei sentimenti della pietà, della solidarietà, dell'empatia. La già citata esibizione di creature deformi nelle fiere e nei circhi era, fino agli inizi di questo secolo, più ancora che legittima (l'aggettivo presuppone una questione di legittimità che invece non si poneva), del tutto naturale. Contemplare ridendo un bambino dal cranio rigonfio non era eticamente diverso — nell'ambito degli spettacoli riservati al popolo — dall'assistere a una *pièce farsesca* o a un'esibizione di *clowns*. In seguito, invece, analoga curiosità viene rigorosamente respinta entro i recinti della trasgressione.

Lo stesso si può dire per il rituale pubblico della morte. Se ancora nel 1913 la ghigliottina raduna nelle piazze francesi folle eccitate, già nel 1921 una commedia rappresentata al teatro del Grand Guignol — *Au petit jour*, di André De Lorde e Jean Ber-

nac — suscita le ire degli spettatori per il troppo realismo con cui riproduce un'esecuzione capitale, e viene censurata dalle autorità³¹. Qualcosa è evidentemente mutato nell'etica individuale e collettiva. Merito da un lato del diffondersi del pensiero democratico, dell'umanitarismo socialista (con tutta la tematica della solidarietà tra gli esclusi, della prostituta vista come sorella, ecc.) e del nuovo razionalismo ad esso collegato, di un cristianesimo meno vincolato a forme di potere. Dall'altro, conseguenza della prima guerra mondiale, che ha talmente dilatato lo spettacolo del sangue da ingenerare rivolta e disgusto.

L'attribuzione ormai consolidata di un carattere trasgressivo alla contemplazione della sofferenza e della morte si protrae fino ai giorni nostri. Ciò per quanto, prima con l'età dei dittatori e con la seconda guerra mondiale, poi con gli innumerevoli conflitti del dopoguerra, la tortura faccia la sua arrogante ricomparsa in molti paesi. Ma, salvo qualche momentanea eccezione, è questione più di governi e di eserciti che di popoli. Alla sensibilità del singolo la pratica delle sevizie continua a presentarsi come fenomeno ripugnante e vergognoso. Tanto che gli Stati che vi fanno sistematico ricorso (dalla Francia colonialista al Guatemala odierno), lungi dal tradurla in pubblico intrattenimento, si sforzano ipocritamente di celare le macchie di sangue di cui sono imbrattati.

Ma esiste una seconda linea evolutiva (o, in questo caso, involutiva) che opera in direzione diametralmente opposta. La granitica condanna morale, scalfita solo dal diabolico mito della ragion di Stato, che avviluppa la pratica della tortura, non cancella evidentemente la ricerca intenzionale della trasgressione quale via al piacere. In altri termini, il fatto che determinati comportamenti siano socialmente condannati non li estirpa automaticamente dalla quotidianità, ma si limita a trasferirli dalla sfera del lecito a quella dell'illecito. Ora, la controtendenza cui alludevo consiste proprio nell'impulso di un numero sempre maggiore di individui a lacerare il diaframma che separa le due sfere, massificando devianze un tempo accessibili a ristrette e sinistre cerchie privilegiate.

In relazione agli spettacoli crudeli del passato, sottolineavo la loro natura asessuale e il loro carattere plebeo (o, di converso, aristocratico, qualora già implicassero trasgressione). Proprio la rigidità di questi canoni inizia ad affievolirsi negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, fino a dissolversi quasi interamente nel corso del settimo decennio di questo secolo. In quelle coordinate elementari continuano ad essere compresi spettacoli popolari come il pugilato o il *catch*. Ma per la prima volta divengono og-

getto di fruizione di massa forme di svago, non di rado efferate, un tempo rigidamente precluse alla persona comune.

Tralascio la 'normale' pornografia, la cui pericolosità è ancora oggetto di discussione, e a maggior ragione tutti i comportamenti riconducibili all'esigenza collettiva di una più ampia libertà sessuale, il cui segno positivo mi pare indubbio. Circoscrivendo come ho fin qui fatto il discorso alla ricerca di emozioni sicuramente deviate (in quanto irrispettose dell'integrità fisica e psichica della persona umana), non vi è dubbio che il successo di pubblico di una pellicola come « Blood Feast » segnali l'avvio di una sorta di 'democratizzazione' dei piaceri proibiti. 'Democratizzazione' che nel corso degli anni Sessanta e Settanta si traduce non solo nei film citati nel precedente capitolo, ma nel dilagare di una stampa infame che ne replica i contenuti, nell'enorme aumento della prostituzione infantile, nel moltiplicarsi dei casi di violenza, e in molti altri fenomeni che, sebbene non generalizzati all'intero corpo sociale, tendono lentamente ma inesorabilmente ad uscire dalla penombra.

Pulsioni sessuali e istinti crudeli accennano quindi a fondersi, per la prima volta, alla luce del sole. E non quale prodotto di miseria materiale, né quale manifestazione dei vizi inconfessati di qualche aristocratico o di qualche banchiere, come nella letteratura popolare del secolo scorso (a sua volta riflesso amplificato di una realtà obiettiva), ma quale degenerazione comportamentale che attraversa sostanzialmente frange di tutti i ceti in maniera indifferenziata.

Dal lato dell'offerta, è quasi scontato rilevare come, nell'ambito della dilatata produzione di beni di consumo, l'industria dell'intrattenimento conosca analoga crescita, che ovviamente non manca di riverberarsi sulle forme di svago deteriori (a loro volta strutturate in industria). Sotto questo profilo, è veramente l'offerta a generare la propria domanda, rendendo di comune accesso prodotti un tempo riservati a pochi, e creando gusti omogenei (sia nel campo del lecito che in quello dell'illecito) travalicanti gli steccati più o meno rigidi che in passato separavano le varie culture di classe. Dagli anni Sessanta in poi diviene sempre più arduo il ricorso, nella catalogazione di vizi e virtù, ad aggettivi quali 'borghese', 'operaio', 'contadino' o altro, in quanto alla permanenza di differenziazioni sociali cessano gradualmente di corrispondere inequivoche differenziazioni comportamentali, per lo meno in rapporto alla sfera della quotidianità.

In particolare, il processo di omogeneizzazione apre incrinatu-

re nella compattezza ascetica di due 'culture' tradizionali, ambedue fondate sulla disciplina e sul rigetto dell'istintualità — la 'cultura del decoro' propria dei ceti medi e la 'cultura dell'austerità' propria della classe operaia. E ciò sulla base non solo delle cause già accennate, ma anche e soprattutto della trasformazione e disgregazione degli agglomerati sociali di cui quelle culture erano il prodotto — a seguito di processi di ristrutturazione economica che negli anni Sessanta vedono il proprio avvio e negli anni Settanta il proprio pieno svolgimento.

Molto si è detto e scritto sugli effetti del passaggio dalla meccanizzazione all'automazione, che in quel periodo ha luogo. Per quanto ne so, è stata però trascurata una pagina davvero sorprendente delle *Teorie sul plusvalore*, in cui Marx (sì, proprio il vecchio Marx), in polemica con Ricardo, dimostra in termini persuasivi come la domanda di forza-lavoro generata dalla aumentata costruzione di macchine non compensi l'espulsione di manodopera causata dall'introduzione delle macchine stesse. Viene quindi a coagularsi una massa di forza-lavoro potenziale che il ciclo produttivo diretto non può in alcun modo riassorbire, essendone stata strutturalmente esclusa per sempre. Marx la definisce « sovrappopolazione relativa costante », sommando questa categoria alle altre forme di sovrappopolazione relativa (fluida, latente e stagnante) contemplate nel *Capitale* ³².

Ma questo è solo uno dei riflessi dell'aumentato peso delle macchine. Infatti Marx rimprovera a Ricardo di dimenticare il parallelo « continuo accrescimento delle classi medie » — classi che « aumentano la ricchezza e la potenza sociale dei diecimila sovrastanti » ³³. Il motivo della loro espansione è che lo sviluppo tecnologico incrementa la domanda di una più vasta gamma di servizi, senza contare « i nuovi campi d'impiego aperti dal nuovo capitale e che soddisfano nuovi bisogni » ³⁴, destinati sia a ripercuotersi favorevolmente sui ceti medi, sia ad assorbire quote della manodopera espulsa dalla produzione industriale.

Era difficile, a metà dell'800, fornire migliore dimostrazione di capacità profetiche (o deduttive). Infatti oggi, a seguito della ristrutturazione dei sistemi produttivi che dal decennio scorso ha investito l'Occidente industrializzato, la classe operaia si sta letteralmente sgretolando, disperdendosi in misura consistente nella varietà di impieghi (a basso reddito) offerti dal settore dei servizi ³⁵ o rimanendo semplicemente esclusa da qualsiasi attività lavorativa. Mentre, tra i ceti medi, i segmenti collegati appunto alla produzione di servizi, oppure al commercio o a compiti manageriali (uni-

ci agglomerati sociali ad essere usciti realmente vincitori dall'inflazione che ha imperversato per buona parte degli anni Settanta), hanno accesso non solo a un benessere materiale in precedenza sconosciuto (si parla di 'nuovi ricchi'), ma anche a un'inedita centralità economica e politica. L'assetto economico-sociale di buona parte dell'Occidente presenta un quadro fino a pochi anni or sono inconcepibile. Basti pensare che negli Stati Uniti, come osserva Paul M. Sweezy,

oggi, l'industria della ristorazione, più quella dell'assistenza sanitaria e quella dei servizi commerciali, impiegano più lavoratori delle seguenti industrie tradizionali di produzione di merci, considerate insieme: l'industria di costruzioni, di macchinari, di equipaggiamenti elettrici ed elettronici, di veicoli a motore, di apparecchi aerei, di cantieri navali, l'industria chimica e dei derivati, e di tutti gli strumenti scientifici³⁶.

Negli altri paesi dell'Occidente industrializzato accenna a profilarsi un quadro non diverso.

La ripercussione dell'automazione e della dilatata offerta di servizi sulle diverse culture sociali è devastante. La dissoluzione di fasce consistenti di classe operaia, sottraendo omogeneità alle classi subalterne, non solo ne attenua il potenziale conflittuale, ma diffonde al loro interno la ricerca affannosa di soluzioni individuali, la sfiducia nelle ipotesi di azione e di trasformazione collettiva (dato anche il fallimento di molte esperienze socialiste), la tendenza ad una rivalutazione oltranzista delle istanze personali. Il primato della ragione, di cui il movimento operaio si proponeva in fondo quale ultimo e legittimo alfiere, perde terreno nelle coscienze dei ceti subalterni, cedendo il luogo a un'etica (se così si può chiamare) competitiva e non solidaristica che, sotto le parvenze del buon senso, rappresenta una rivalse storica della sfera dell'istintualità.

Ma un ancor più drastico spostamento di equilibri si verifica in seno ai ceti medi, già ugualmente fautori del dominio della ragione sugli istinti. I segmenti affioranti non appaiono più sprovvisti di lineamenti ben marcati, di volontà autonoma, di capacità d'incidere. Le ripetute sollevazioni della piccola e media borghesia francese (dai commercianti ai titolari delle agenzie di viaggio) contro il governo socialista, la rivolta dei negozianti italiani contro l'imposizione fiscale, la generalizzata mobilitazione dei proprietari di case contro ogni forma di regolamentazione del mercato immobiliare, la protesta e l'organizzazione dei tecnici e dei quadri industriali indicano come i ceti medi, nelle loro componenti emergenti,

abbiano conseguito non solo ricchezza, ma anche un'autentica coscienza di classe che si traduce in insistenti richieste di accesso alle leve del comando³⁷.

Richieste che, in un quadro economico incentrato sulla tecnica e sui servizi, tendono in ampia misura ad essere esaudite. In fondo il 'reaganismo' e il 'thatcherismo'³⁸, più che mere proiezioni politiche delle esigenze del grande capitale, rappresentano un compromesso tra le istanze dell'alta borghesia e quelle dei nuovi ceti medi, di cui recepiscono molti elementi qualificanti — « l'eliminazione di certi strumenti fiscali, la privatizzazione di certi consumi collettivi, l'eliminazione degli ostacoli che si frappongono allo sfruttamento della manodopera a buon mercato »³⁹. Lo si avverte anche nell'adozione, a livello di governi, di un linguaggio piuttosto grossolano, ricco di toni populistici sconosciuti alle 'classi colte' del passato e del tutto estranei alla tradizione liberale.

La « cultura » di cui i « nuovi ricchi » sono portatori è infatti nuova anch'essa. Del proverbiale decoro delle classi medie, dell'esistenza regolata che pareva loro propria, del principio del riserbo, del mito della ragionevolezza restano evanescenti tracce nella componente impiegatizia e in poche altre. Le frazioni in ascesa celano invece, sotto una vernice di moralismo e puritanesimo tanto vistosa da non risultare credibile, una scorza famelica, arrogante, volgare che tradisce l'estrazione commerciale o plebea. In altri termini durezza, cinismo, sete di profitto, disprezzo per il debole e il perdente non sono più celati da un velo di buone maniere, né temperati dal culto dell'equilibrio proprio delle vecchie *élites*, bensì ostentati in forme impulsive, brutali, istintuali, pur se ammantate di pretesti virtuosi. Nell'ambito politico, ne è lampante dimostrazione il conflitto tra Margaret Thatcher e i tradizionali gruppi conservatori britannici. Mentre il parallelo scontro tra la stessa Thatcher e i minatori in sciopero, nella sua esasperata violenza, esemplifica da un lato lo stile di governo caro ai nuovi ceti dominanti, riflesso della loro intima natura, dall'altro la strenua difesa di una 'cultura operaia' al tramonto da parte di classi subalterne in via di scomposizione (che non a caso sono risultate sconfitte).

Ma lo sconvolgimento determinato dallo sfaldamento delle culture sociali e dal riemergere di comportamenti irreflessivi non si esplica solo in campo politico. A pari titolo ne risulta investito l'ambito del quotidiano, nella misura in cui frange consistenti delle classi soggette a trasformazione trovano, in un contesto segnato dall'affievolirsi della funzione autodisciplinare, libertà quasi asso-

luta di adottare costumi un tempo inibiti dalla compattezza etica del gruppo di appartenenza. Se per quote di « nuovi poveri » ciò può significare l'introduzione di moduli di condotta mutuati dal sottoproletariato (la violenza metropolitana è direttamente proporzionale all'entità della « sovrappopolazione relativa costante »), per non trascurabili frazioni di 'nuovi ricchi' l'allentamento dei freni morali comunitari, sommandosi alla connaturata bramosia del *parvenu*, comporta un'intensificata ricerca di piaceri, trasgressivi o meno.

Non che intenda addebitare al rafforzamento economico-politico del ceto medio la totalità dei fenomeni deteriori elencati nella prima parte di questo scritto. È però innegabile che sono commercianti e affaristi statunitensi, europei e giapponesi i principali avventori di quegli immensi e tristi lupanari, regno della prostituzione infantile, che sono divenuti (con la condiscendenza dei rispettivi governi) la Thailandia, le Filippine o Singapore — mete di escursioni collettive a prezzi accessibili organizzate da regolari compagnie di viaggio⁴⁰. Così come, dato il costo ancora elevato dei videoregistratori, sono le classi medie ad alimentare in prevalenza il mercato delle videocassette, costituite per un buon terzo da materiale pornografico.

Circostanza che riconduce direttamente al tema conduttore di questo saggio, gli *snuffs*. Se la fruizione cinematografica di spettacoli crudeli è socialmente indifferenziata, la visione privata è sostanzialmente appannaggio di una fascia benestante, che l'estrazione mercantile rende incline a tollerare una reificazione estesa alle persone. Certo si tratta di minoranza all'interno di una minoranza — nel senso che i soggetti solleticati dalla ferocia costituiscono una porzione esigua di coloro che prediligono 'sensazioni proibite', e che questi ultimi a loro volta sono ben lungi dal rappresentare l'intero ceto medio. Ma il fatto che l'esistenza di tale sottogruppo sia consentita da mutazioni etiche e comportamentali che ne eccedono il perimetro, e che ad esso sia dedicato un intero mercato, ne rende sempre più discutibile l'irrilevanza.

Così come discutibile è l'irrilevanza degli *snuffs* in se stessi. A ben vedere, essi rappresentano non solo il sintomo degenerativo di una società affetta da anomia, ma una sorta di stilizzazione di quella medesima società, riassunta negli estremi in cui il morbo si manifesta. La donna sottoposta ai tormenti sintetizza figurativamente l'emarginazione che si condensa ai margini della società tecnologica, aggravata dal privilegio ormai socialmente riconosciuto al forte di infierire sul debole. La morte che conclude la serie

di sevizie è allusiva di come un atteggiamento che anteponga le cose alle persone — siano le cose un margine di profitto, un sistema economico o la ricerca ossessiva del piacere — finisca col violare la direttiva primaria imposta dalla ragione, e cioè la preservazione della specie tramite la tutela dei diritti individuali. Infine, il fatto che la vittima sia una prostituta latinoamericana rinvia alla violazione della stessa direttiva che viene posta in essere su scala mondiale, soprattutto in riferimento all'insieme dei rapporti Nord-Sud.

In un quadro sociale che pare tendere a un'accentuata dicotomia, esiste il rischio che gli *snuffs* risultino emblematici di un normale modo d'essere, che il cannibalismo tra uomini e *zombies* divenga proiezione di attitudini universali. Ma un contesto dicotomico genera anche tensioni antagonistiche. Se le tradizionali forme di conflittualità si estinguono gradualmente con i soggetti che se ne facevano portatori, emergono oggi radicali opposizioni fondate sui bisogni morali oltre che su quelli materiali. La 'teologia della liberazione', la rivoluzione cristiano-marxista del Nicaragua, il movimento guidato dal reverendo Jackson negli Stati Uniti paiono i primi tasselli di una sorta di fronte etico degli esclusi, cementato da istanze più da 'poveri' che da 'proletari' e frontalmente contrapposto al cinismo di chi professa la legge del più forte.

È forse in questi panni inconsueti che, in un prossimo avvenire, la Morte Rossa percorrerà le sale del palazzo del principe Prospero.

Note

¹ J. Lacouture, *La storia immediata*, in AA.VV., *La nuova storia*, a cura di J. Le Goff, Milano, 1980, p. 213. Su questa problematica cfr. anche P. Nora, *Il ritorno dell'avvenimento*, in AA.VV., *Fare storia*, a cura di J. Le Goff e P. Nora, Torino, 1981.

² J. Lacouture, *op. cit.*, p. 211.

³ Cfr. ad esempio l'indice di videocassette pornografiche allegato a « Guida 'Video' dei film in video », 1984, n. 1, in cui stupisce l'alto numero di titoli riservati a sadomasochisti e consacrati a torture sessuali, violenze carnali *et similia*.

⁴ *Peeping Tom*, si ricorderà, era il protagonista del noto film omonimo di Michael Powell (in italiano « L'occhio che uccide », 1959): un cineamatore che aveva occultato una lama retrattile nella macchina da presa, onde poter riprendere gli ultimi istanti dei suoi soggetti. L'espressione gergale *Peeping Tom*, in inglese (derivata dalla leggenda di Lady Godiva), corrisponde al francese *voyeur*. Agli *snuffs* propriamente detti fa invece riferimento l'ottimo film di David Cronenberg « Videodrome » (1982).

⁵ Dalle inserzioni pubblicate nel catalogo di cui alla nota 3, si desume che

sono liberamente commercializzate videocassette tedesche, appartenenti a una serie denominata « Helga » (dal titolo di un noto film di educazione sessuale), dedicate alle avventure erotiche di donne incinte (« di nove mesi » o « alla vigilia del parto », tiene a precisare la pubblicità). Sullo sfruttamento dei bambini nel mercato della pornografia cfr. *Servizio fotografico porno: lei è una bimba di 10 anni*, in « Le Repubblica », 17 aprile 1985, e le numerose inchieste apparse sullo stesso quotidiano, molto attento al fenomeno. A creature deformi, talora in età avanzata, è dedicata la rivista « Bazooms », stampata in Italia e diffusa a livello internazionale. Si noti che le notizie che fornisco sono raccolte in via indiretta. Credo che un'indagine specifica condurrebbe a scoperte ancor più rivoltanti.

⁶ I film di arti marziali sono stati additati quali responsabili dell'introduzione di motivi sadici nelle sale cinematografiche. Cfr. G. Grossini, *I 120 film di Sodom. Analisi del cinema pornografico*, Bari, 1982, p. 91. Non condivido questa accusa, suggerita dal fatto che del cinema di Hong-Kong, ricco di opere interessanti, sono giunti in Europa solo infantili e sgangherati sottoprodotti. Per una valutazione più equa cfr. *Made in Hong-Kong*, numero speciale dei « Cahiers du cinéma », 1984, n. 362-363. Cfr. anche V. Glaessner, *Kung Fu, cinema of vengeance*, London, 1974.

⁷ « L'occhio selvaggio » è il titolo di un film realizzato nel 1967 da Paolo Cavara, già collaboratore di Jacopetti, e dedicato ai metodi senza scrupoli di quest'ultimo.

⁸ Narra il produttore di « Savana violenta », Goffredo Lombardo: « Climati girò un documentario da noi prodotto che si intitolava 'Savana'. Era bellissimo — sui popoli, sui costumi, con paesaggi stupendi — e colmo di una grande poesia. Mi piacque molto. Invece uscì e non fece una lira (...). Allora lo ritirai dalla circolazione, ci lavorai altri sei mesi, feci girare dal vero delle scene di violenza, ce le inserii, lo ribattezzai 'Savana violenta', lo rimisi in circolazione e ottenne un successo colossale ». Cit. in F. Faldini, G. Fofi, *Il cinema italiano d'oggi, 1970-1984*, Milano, 1984, p. 473.

⁹ Per una 'lettura politica' del cinema dell'orrore cfr. J.P. Bouyxou, *La science-fiction au cinéma*, Paris, 1971, pp. 23-25; G. Lenne, *Le cinéma fantastique et ses mythologies*, Paris, 1970.

¹⁰ Sul cinema *blood and gore* cfr. D. Arona, *Guida al fantacinema*, Milano, 1978, pp. 150-151.

¹¹ Su questo film cfr. M. Caen, *Scialytique... caméra... moteur!*, in « Midi-minuit Fantastique », 1964, n. 10-11; T. Mora, *Storia del cinema dell'orrore*, vol. II, t. I, Roma, 1978, p. 103.

¹² Cfr. J. Wooley, *Famous Horrors of Bookland*, in « Fangoria », 1984, n. 39, pp. 43-44.

¹³ *Midnight movies* vengono definiti i film, soprattutto di serie B e a carattere particolarmente violento, che le televisioni statunitensi sono solite trasmettere dopo la mezzanotte. All'analisi di alcune di queste pellicole è dedicato il volume di J. Hoberman, J. Rosenbaum, *Midnight movies*, New York, 1983.

¹⁴ D. Arona, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵ Cfr. C. Gans, *Le « Survival » ou les funambules de l'atroce*, in « L'Ecran fantastique », 1982, n. 22, p. 50.

¹⁶ Aldo Lado, come molti altri registi citati in queste righe, è tuttavia autore anche di opere non prive di qualità, o quanto meno decorose.

¹⁷ Su questo filone cinematografico cfr. J. McCarty, *Splatter movies. Breaking the last taboo on the screen*, New York, 1984.

¹⁸ D. Arona, *Buio Omega*, in « Aliens », 1980, n. 6, p. 24.

¹⁹ « Fangoria » non è però una rivista per sadici (lo è già di più « Splatter Times »), ma una pubblicazione intelligente e arguta consacrata agli appassionati di film scadenti.

²⁰ Un filone parallelo è quello sado-zoologico, in cui le mutilazioni e le fuoriuscite di intestini sono prodotte da animali. Ne sono esempi « Rats » di Bruno Mattei e « Wild Beasts » di Franco Prosperi (ancora lui!).

²¹ Cfr. la testimonianza di Giovanni Lombardo Radice in F. Faldini, G. Fofi,

op. cit., pp. 474-475.

²² Decoroso per Lucio Fulci e Umberto Lenzi, indecoroso per Aristide Masacesi (specialista in film pornografici) e per Ruggero Deodato, autore di pellicole strappalacrime sotto un certo profilo ancor più orribili delle sue storie di cannibalismo.

²³ Cfr. la rubrica *Zone Z* in « Starfix », 1985, n. 22, p. 74.

²⁴ Cfr. F. Faldini, G. Fofi, *op. cit.*, p. 476.

²⁵ *Ibidem*, p. 477.

²⁶ Cfr. « L'Ecran fantastique », 1983, n. 38, p. 89.

²⁷ M. Allain, P. Souvestre, *Fantômas*, vol. I, Milano, 1963, pp. 165-166.

²⁸ Su questo timore diffuso cfr. R. Rémond, *Introduzione alla storia contemporanea*, vol. II, *Il XIX secolo*, Milano, 1976, p. 174.

²⁹ Cfr. J. Maitron, *Histoire de l'anarchisme en France*, vol. I, Paris 1982, p. 434.

³⁰ Un completo repertorio dei 'fenomeni' esposti in una fiera ottocentesca è in P. Féval, *Les Habits Noirs*, vol. V, Verviers, s.d., pp. 11-12. Una testimonianza viviva è rappresentata dal notissimo film « Freaks » di Tod Browning, interpretato da autentici 'mostri' esibiti nei circhi. Si noti che la pellicola è del 1932.

³¹ Cfr. C. Augias, *Nota a AA.VV., Teatro del Grand Guignol*, Torino, 1972, p. 362. Malgrado la crescente impopolarità, le esecuzioni pubbliche ebbero termine in Francia solo nel 1939.

³² Cfr. K. Marx, *Teorie sul plusvalore*, t. II, in K. Marx, F. Engels, *Opere complete*, vol. XXXV, Roma, 1979, pp. 602-632.

³³ *Ibidem*, p. 628.

³⁴ *Ibidem*, pp. 625-626.

³⁵ Per il caso statunitense cfr. M. Davis, *L'economia politica dell'America tardo imperiale*, in « Quaderni Piacentini », 1984, n. 13, pp. 97 ss.

³⁶ P.M. Sweezy, *Che cosa non va nell'economia americana?*, in « Monthly Review » (ed. italiana), 1984, n. 4-5, p. 3.

³⁷ Cfr. M. Davis, *art. cit.*, pp. 103-108 e 119 ss.

³⁸ Su quest'ultimo cfr. soprattutto C. Mouffe, *Il Thatcherismo: un populismo conservatore*, in « Quaderni Piacentini », 1984, n. 14.

³⁹ M. Davis, *art. cit.*, p. 120.

⁴⁰ Cfr. « Il Manifesto », 27 marzo 1985.