



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

SCIENZE DELLO SPETTACOLO E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

IL CATTIVO REGISTA. LA REDENZIONE NEL
CINEMA DI ABEL FERRARA

Relatore: PROF.SSA ROSAMARIA SALVATORE

Laureando: DOTT. DARIO GRISANTI

Matricola: 2029461

Anno Accademico

2022/2023

Indice

Introduzione	2
I Espiazione e teodicea nella settima arte	6
1. <i>Mean Streets</i> ovvero la redenzione sul grande schermo	6
2. <i>Buoni o Cattivi?</i> La sottile linea rossa	11
II Il cattivo regista: la redenzione nel cinema di Abel Ferrara	14
1. Dal Bronx con furore: vita e opere di Abel Ferrara	14
2. <i>King of New York</i>	18
3. <i>Il cattivo tenente</i>	26
4. <i>The Addiction</i>	33
5. <i>Fratelli</i>	40
III Peeping Abel: lo sguardo della critica	48
1. Intervista ad Alberto Pezzotta	48
2. Intervista a Federico Pontiggia	50
Conclusioni	54
Appendice	57
Filmografia	60
Schede tecniche	61
Bibliografia e sitografia	62

Introduzione

Bologna. Interno notte.

In televisione non trasmettono niente di interessante. Mi avvicino, quindi, alla collezione di VHS. Scorro lentamente tutti i titoli che mi incuriosiscono. Il destino vuole che scelga la cassetta più malconcia: *Il cattivo tenente*. Sistemo il videoregistratore e lascio partire il filmato. PLAY.

Lodati siano i *videotape*! Quei misteriosi nastri magnetici che ogni cinefilo ha mantenuto per feticismo, per pigrizia o, forse, per pura nostalgia.

Ancora oggi ricordo esattamente l'istante in cui, per la prima volta, ho conosciuto il cinema di Abel Ferrara. Un incontro fortuito e, soprattutto, con un retrogusto retrò.

A primo impatto, terminato il film, mi sono lasciato andare in opinioni velleitarie, come un critico alla "Morandini". Perfetta performance di Harvey Keitel, montaggio dinamico e trama, nel complesso, avvincente.

Mi sono fermato e ho riflettuto nuovamente: non è così banale come sembra. Decido, quindi, di rivederlo il giorno successivo, a mente lucida. Ed è stato quello il momento in cui ho compreso che avrei dovuto approfondire maggiormente le opere di Abel Ferrara.

Flash-future, ottobre 2022.

Terminati gli ultimi esami, arriva il fatidico giorno della tesi universitaria. Ho in mente tantissime idee che vorrei realizzare: la follia nel cinema di Marco Ferreri, i progetti incompiuti di Orson Welles, l'orrore dietro lo sguardo di Mario Bava. Poi, in un momento che oserei dire "ungarettiano", la rivelazione. Mentre sistemo la collezione dei DVD e dei Blu-Ray, il mio sguardo si rivolge alle "dimenticate" VHS. E, ovviamente, noto lei: la cassetta de *Il cattivo tenente*. Mi illumino d'immenso.

Abel Ferrara è un cineasta di cui, sfortunatamente, si è parlato poco in Italia. Restio alla fama e al giudizio della critica, ancora oggi viene additato come un *film-maker* violento ed eccessivo, per lo più adatto ad un pubblico *mainstream*. Eppure, questo regista così boicottato ha sempre suscitato in me un senso di stima laico-religiosa. E non è un caso che usi questi due aggettivi contrapposti. Nel cinema dell’Innominato newyorkese si vive quasi un’estasi magnetica. I suoi film sono parabole pulp moderne. Non ci sono, tuttavia, insegnamenti proseliti o morali. I veri protagonisti sono antieroi quotidiani.

“La gente mi dice: “Nella vita reale”. Ma di cosa parla? Non è la vita reale? Sul set, davanti alla cinepresa, questa non sarebbe più vita reale?”¹

Un cinema che si materializza, un cinema vivido. Dalle tenebre di una metropoli americana, Abel racconta sprazzi di cronacamondana, senza censura.

Silvio Danese, nella sua monografia dedicata all’artista, intitola così il volume: *L’anarchico e il cattolico*. Erotismo e teologia si fondono insieme. Le opere di Ferrara sono politiche e al limite dell’ordinaria follia. È un cinema che crede ancora nella provocazione. Senza veli, solo pura istintività.

Il “Re di New York” realizza oltre quaranta progetti, nell’arco di cinquant’anni. In tutto questo tempo, ha spaziato qualsiasi genere possibile ed immaginabile: dal poliziesco alla commedia, dal biografico fino al pornografico. Qualcuno lo definirebbe “dispersivo”. Io, personalmente, lo vedo più come artista poliedrico. In fondo, non è il cinema l’arte di saper creare una storia visiva? E non è, forse, la finzione l’origine di qualunque forma di estro? E allora sì, diciamo insieme: “Lunga vita allo sperimentalismo”.

¹ s.n.t, “Cahiers du Cinéma”, n. 473, 1993

Trattare e analizzare tutte le pellicole di Ferrara sarebbe un progetto troppo ampio e dispersivo. In generale, credo che sia più opportuno focalizzarsi su un tema concentrico. Fino ad ora abbiamo accennato solo alcuni aspetti superficiali: la religione, il peccato e la versatilità. Ebbene, ritengo che, alla base di tutto, seguendo uno schema “teorico-dogmatico”, ci sia un filo conduttore. Da qui il titolo del mio lavoro: *Il cattivo regista - La redenzione nel cinema di Abel Ferrara*.

Che cosa significa perdonare? Rinunciare, essere indulgente, capire?

In una celebre sequenza de *Il cattivo tenente*, Keitel espia così i suoi peccati: “Ho fatto tante brutte cose. Mi dispiace. Ho cercato di fare le cose giuste ma sono un debole. Sono un debole del cazzo (...) Perdonami Padre!”

Niente smancerie o dialoghi hollywoodiani, solo parole vere che una persona pronunciarebbe realmente, senza avere puntata una macchina da presa.

La vita è così, del resto. Errare nei nostri errori. Per Abel, non c'è differenza tra un prete o un poliziotto o tra un drogato o un moralista. Alla fine, siamo tutti al cospetto di qualcuno.

“Sei religioso? No, non so cosa voglia dire questo termine nei miei confronti. Credo in Dio”.²

Ferrara, in più occasioni, afferma di essere stato affascinato dalla reincarnazione di Cristo. Per l'artista statunitense non è la morale cattolica la vera forma di salvezza ma il percorso della “diritta via” che ciascuna persona compie e sceglie, a metà sempre tra il bene e il male. Seguire la Parola del Signore è saper vivere, come egli stesso ha fatto, in mezzo agli uomini.

Non è un caso, dunque, che l'espiazione sia al centro di molte opere del maestro newyorkese. Sicuramente, alla base di tutto, c'è un'analogia semi-

² s.n.t, “Slight and Sound”, n. 2, 1993

autobiografica. Ma, ancora più importante, Abel compie, nel trasporre in pellicola la redenzione, un'analisi ontologica. Grida agli spettatori tutti gli orrori e le debolezze umane. E lo fa senza giudicare o puntare il dito contro qualcuno o qualcosa. Il suo è solo un ritratto umano.

“Per chi come me non apparteneva alla classi alte, l'unico modo di esprimersi era il rock o il cinema”.³

La settima arte è fonte di salvezza e di espiazione.

A metà tra Mick Jagger e un apostolo, Ferrara diffonde il Verbo a noi umili spettatori. Qualcuno direbbe in modo eretico. Altri, invece, lo considererebbero un affresco crudo del XX e XXI secolo.

Reputo Abel un cineasta spartiacque, probabilmente uno tra gli innovatori di un nuovo modo di pensare il grande schermo.

Seguendo la lezione del neorealismo italiano e dello “Scorsese-*movie*”, il maestro del Bronx si libera dagli stilemi hollywoodiani per narrare una sua storia, personale ed indipendente.

Settima arte e psicanalisi si fondono in un'orgia caotica. Sesso, droga, vendetta, potere: la filmografia del cineasta americano è un *mélange* continuo tra Eros e Thanatos, tra pulsione ed istinto di sopravvivenza.

Come scritto nella Bibbia: “Chi, tra voi, è senza peccato scagli la pietra per primo”. Così parlò Cristo. Così diresse Abel Ferrara.

³ s.n.t, “La revue du cinéma”, n. 436, 1988

I Espiazione e teodicea nella settima arte

1.1 *Mean Streets* ovvero la redenzione sul grande schermo

L'enciclopedia *Treccani* definisce la redenzione come “il concetto di riscatto, ossia di liberazione di una data cosa o persona”. In senso religioso “implica l'idea di liberazione da uno stato di impurità, di sofferenza (...) di peccato”.⁴

Paul Schrader, considerato uno dei più importanti sceneggiatori del secolo passato, ha redatto un saggio incentrato sul concetto di trascendenza nella settima arte. Fra i registi menzionati, l'autore si sofferma, in particolare, su Robert Bresson.

Il cineasta francese è noto al grande pubblico per aver concepito il “ciclo della prigione” (*Diario di un curato di campagna*, *Un condannato a morte è fuggito*, *Diario di un ladro*); trilogia focalizzata, essenzialmente, sul conflitto anima/corpo.

Prendiamo in considerazione l'esempio di *Un condannato a morte è fuggito*:

Il tenente Fontaine aderisce alla causa della Resistenza. Imprigionato a Lione per condotta e politica antifascista, l'uomo viene sentenziato a morte. Consapevole che ogni giorno possa essere l'ultimo, il partigiano organizza una fuga impossibile.

La metafora penitenziaria rappresenta, nell'ideologia bressoniana, la continua lotta tra la carne e la spiritualità, tra il terreno e l'ultraterreno.

La salvezza dell'essere umano si compie, per il maestro francese, attraverso l'evasione. Come, del resto, ha sostenuto il teologo Calvino: “L'anima dell'uomo si deve liberare dalla prigione del corpo”.⁵

⁴ <https://www.treccani.it/enciclopedia/redenzione>

⁵ P. Schrader, *Il trascendente nel cinema*, Roma, Donzelli, 2002, p. 50

Fontaine è l'eletto, la persona che riuscirà a compiere il prodigio, superando qualsiasi ostacolo. "Per il protagonista la fuga (...) si fa lotta, intima e pratica, contro le proprie debolezze".⁶ Da qui, dunque, la lettura trascendente di Schrader. Influenzato dal pensiero bressoniano, lo stesso sceneggiatore è autore, nel 1976, di *Taxi Driver*, *magnum opus* di Martin Scorsese, nonché punto di riferimento per Abel Ferrara.⁷

Travis Bickle, protagonista della vicenda, è un giovane reduce del Vietnam, catapultato nuovamente in una società che non sente più sua. Come un Cristo redentore, si aggira nei vicoli di New York per fare giustizia. Ne esce, alla fine, eroe.

Comparando la seguente pellicola con *Il cattivo tenente*, lo studioso Ludovico Cantisani sottolinea come i due racconti siano un vero e proprio contro-canto.

Se nel lungometraggio di Scorsese la prospettiva della vicenda ruota attorno al mutamento velleitario societario, nell'*opus* ferrariana il Tenente è un individuo a sé, distaccato dall'intero cosmo.⁸ In entrambi i casi, il desiderio di espiazione diventa fulcro vitale.

Travis ambisce, dunque, a cambiare utopicamente l'umanità, eliminando chiunque rappresenti l'ipocrisia o il giogo. Il tutore della legge, al contrario, trova la diritta via a partire proprio dall'eccesso.

Seguendo il pensiero taoista, il bene e il male sono entità complementari. Il peccato, combattuto incessantemente da qualsiasi religione, è, tuttavia, una *conditio* umana. Per questo, non sorprende se si afferma che l'iniquità sia il tramite o, per meglio dire, il mezzo di redenzione. La Bibbia è, in quest'ottica demi-blasfema, il testo più esemplificativo. In campo cinematografico, una tra le opere più famose che viene incontro a tale tesi è probabilmente *Mission*, pluripremiata pellicola diretta da Roland Joffé.

⁶ <https://www.mymovies.it/film/1956/un-condannato-a-morte-e-fuggito/>

⁷ https://www.treccani.it/enciclopedia/abel-ferrara_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

⁸ <https://birdmenmagazine.com/2021/08/14/abel-ferrara-cinema/>

Dopo aver ucciso il fratello per gelosia, il mercenario Rodrigo Mendoza prende i voti e si unisce alla causa gesuita di Padre Gabriel. Quando il cardinale Altamirano ordina di sopprimere l'apostolato, i due evangelizzatori si oppongono e combattono a fianco degli indigeni.

Il neo-missionario compie un percorso tortuoso, intervallato da dubbi esistenziali che si rifanno ai dilemmi di San Tommaso.

Il fardello trascinato da Mendoza rappresenta, in modo metaforico, la pena da espiare e il passato da gettare. Parallelamente, però, le tentazioni a desistere sono continue.

Il silenzio divino, del resto, ha sempre incusso timore. Un esempio letterario è illustrato ne *Il grande inquisitore* di Dostoevskij.

Cristo, giunto nuovamente sulla terra, preferisce tacere piuttosto che proferire parola dinanzi all'ipocrisia dell'inquisizione. La valenza tacita, pertanto, denota (o meglio, simboleggia) il libero arbitrio della nostra esistenza.

Mission riflette sulla volontà e sulla caparbia di saper credere senza “aver toccato”. Del resto, come viene affermato dalle Sacre Scritture: “Beati quelli che pur non avendo visto crederanno”.⁹



Il fardello di Mendoza (Mission, R. Joff )

⁹ Gv (20, 26-29)

Finora abbiamo considerato alcuni casi cinematografici incentrati sulla redenzione dal punto di vista cristiano.

In passato, come risaputo, molte popolazioni erano solite sacrificare un capro espiatorio alle divinità.¹⁰ Secondo Aristotele, l'origine della tragedia è da ricollegarsi proprio a tali riti dionisiaci.¹¹

Per il filosofo macedone, la rappresentazione teatrale è una pratica catartica. Lo spettatore, infatti, immedesimandosi con i personaggi dell'opera, viene "liberato" dai propri mali. L'arte stessa è, dunque, forma di salvezza e di *mimesis*.¹²

In un'ottica contemporanea, potremmo considerare il cinema come la prosecuzione di tale pensiero.

"Girare una pellicola significa migliorare una vita". Così inneggia François Truffaut. Imbattersi in un capolavoro audiovisivo è, sicuramente, un'esperienza catartica.

Tra i lungometraggi più famosi che sono considerati dalla critica come liberatori e iconografici, *Vivere* di Kurosawa rientra, certamente, in tali stilemi.



La "rivelazione" di Watanabe (*Vivere*, A. Kurosawa)

¹⁰ <https://www.treccani.it/enciclopedia/capro-espiatorio/>

¹¹ F. Abbiati, *Storia della musica*, Milano, Garzanti, 1956, p. 11

¹² <https://www.treccani.it/vocabolario/catarsi/>

Watanabe, scrupoloso impiegato comunale, scopre di essere affetto da un male incurabile. Negli ultimi mesi della sua esistenza, dedica tutte le forze ad un progetto che renderebbe felici i bambini di un quartiere popolare di Tokyo.

Ikiru (così il nome originale della pellicola) è il bilancio esistenziale di qualsiasi uomo di fronte all'eco premonitore della morte.

Alla domanda tolstoiana: “Forse non ho vissuto come avrei dovuto?”, la risposta sembra evidente.¹³ Espiare significa prendere coscienza del proprio trascorso.

Il messaggio di *Vivere* è, dunque, meta-semantico. Secondo Donald Richie, la morale del film è già contenuta a partire dal titolo stesso. Bisogna saper *vivere* pienamente, o meglio, padroneggiare l'arte del saper *vivere*.¹⁴ “Prima che la barca si allontani”, come ricorda la canzone *Gondola no Uta*, “lungo le sponde del mare”.

¹³ Citazione tratta da *La morte di Ivan Il'ič*

¹⁴ <https://www.cameralook.it/web/vivere-la-magistrale-affermazione-di-akira-kurosawa/>

1.2 *Buoni o cattivi? La sottile linea rossa*

Alfred Hitchcock sosteneva: “Migliore è il cattivo, migliore sarà il film”. Riprendendo, pertanto, l’aforisma del maestro del brivido, Rebecca Krause, professoressa della Northwestern University, ha pubblicato, per la rivista *Psychological Science*, un articolo focalizzato sull’attrazione “fatale” rivolta ai *villain* cinematografici.

La nostra ricerca suggerisce che storie e mondi immaginari possono offrire un rifugio sicuro per la comprensione di un determinato *villain* che ci ricordi noi stessi.

Quando le persone si sentono “protette” dal velo della finzione, manifestano un maggiore interesse nella comprensione del punto di vista di quei personaggi oscuri e sinistri nei quali sentono di rispecchiarsi.¹⁵

Emil Cioran lo ha ben esplicito in numerosi suoi studi: “Il male possiede il duplice privilegio d’essere fascinatore e contagioso”. Certo, nella visione cristiana, è sinonimo di peccato e, in quanto tale, la religione si fa deterrente. Tuttavia, è innegabile affermare che l’iniquità suscita, specie nel contesto cinematografico, una forma di fascino, di immedesimazione. Mariapia Comand sostiene che tale empatia derivi dal cosiddetto “paradosso della finzione”. In altri termini: accettare la simulazione dello schermo e condividere, come pubblico, una forma di elasticità maggiore rispetto a quella che abbiamo nella vita di tutti i giorni.¹⁶

Noel Carroll crede che non siano i personaggi in sé a provocare emozioni ma il pensiero della situazione in cui essi si ritrovino.¹⁷ Questo spiegherebbe, ancora una volta, la nostra affezione rivolta all’antagonista. Prendiamo il caso *Joker*. È ormai risaputo che il personaggio di Batman sia tra i *villain* più idolatrati e graditi dal grande pubblico. Se, in

¹⁵ <https://www.ilbosone.com/villain-scienza/>

¹⁶ M. Comand, *I personaggi dei film*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 14-16

¹⁷ N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, Londra, Routledge, 1990, introduzione

particolare, ci focalizziamo sull'ultima pellicola diretta da Todd Phillips, numerosi critici e studiosi si sono soffermati proprio sull'analogia del "bene come il male e il male come bene". A tal proposito, la rivista *Wired* ha dedicato un intero articolo a questo connubio aporetico.¹⁸

Joker è chiaramente l'essenza del male. Come potrebbe essere Hannibal Lecter oppure Freddy Krueger, rimanendo sempre in esempi convenzionali. Tutti questi nomi, in ogni caso, raffigurano un archetipo; sono, in sostanza, prodotti romanzeschi.

Non stupisce che, nella quotidianità, o meglio, nella dimensione "reale", la razionalità predomina sull'esperienza simulativa del grande schermo. Si tratta del compromesso precedentemente illustrato dalle studiose Carroll e Comand. Il lungometraggio, al pari del libro o di qualsiasi altro medium artistico, è una rappresentazione mimetica. In primis, quindi, una riproduzione.



Il Joker umanizzato di Todd Phillips (Joker, T. Phillips)

Aldo Grasso, in riferimento al dualismo attrattivo del bene e del male, sintetizza così il suo punto di vista:

¹⁸ <https://www.wired.it/play/cinema/2019/10/11/joker-film-analisi-psicologia/>

Una risposta semplicistica potrebbe essere questa: si parte sempre dal presupposto che i protagonisti delle storie non siano mai completamente positivi o negativi: per quanto immorali possano apparire, hanno qualcosa di affascinante che attrae e, viceversa, per quanto siano persone rette, covano un lato ambiguo e fuori dalle regole che attende solo di uscire allo scoperto.¹⁹

Buoni o cattivi? Non c'è risposta a questo dubbio retorico amletico. È una sottile linea rossa. La figura impavida del comandante Fordiano, analogamente al *villain* estirpatore MCU, vive sullo stesso piano. Angeli e demoni coesistono, nel mondo *fiction*, con i loro tratti distintivi e complementari.

Se ci soffermiamo, in particolare, sul cinema di Abel Ferrara, nel prossimo capitolo analizzeremo anche tale aspetto connaturato.

Malavitosi, preti, tenenti: non importa al cineasta se siano derelitti o esempi da seguire. I volti di AF sono eroi del peccato moderno.²⁰ Sono parte intrinseca della nostra duplice personalità.

¹⁹ https://www.corriere.it/la-lettura/18_aprile_13/serie-tv-romanzi-vita-reale-lettura-esplora-fascino-male-7a07b976-3f3e-11e8-876a-83c5b28c227f.shtml

²⁰ S. Danese, *Abel Ferrara - L'anarchico e il cattolico*, Genova, Le Mani, 1998, p. 16

II Il cattivo regista: la redenzione nel cinema di Abel Ferrara

2.1 Dal Bronx con furore: vita e opere di Abel Ferrara

Abel Ferrara nasce a NYC il 19 luglio 1951, da padre italo-americano e madre di origine irlandese.

Riguardo alla sua vita familiare, AF ha rilasciato poche informazioni, spesso contrastanti. Si sa solo che ha cinque fratelli e che il padre mantiene l'intero nucleo con lavori saltuari, al limite della legalità.²¹

Dopo aver frequentato la scuola cattolica del *Sacro Cuore* – esperienza che, ovviamente, lo segna caratterialmente e professionalmente – i Ferrara si trasferiscono a Peekskill, piccolo centro abitato della contea di NY. Qui, Abel finisce gli studi in un liceo statale, in compagnia di Nicholas St. John, Paul McIntyre e Richard Shaw. I quattro “boys”, come passatempo, formano un complesso musicale rock.

Consapevoli dei propri limiti, agli inizi degli anni Settanta, i ragazzi newyorkesi sciolgono la band e si cimentano dietro la macchina da presa (o meglio, dietro un *Super 8*). I primi cortometraggi amatoriali risalgono al biennio 1972-1974.²²

Nel 1976, a corto di denaro, Ferrara vara la carriera nel settore *hardcore*. Prende vita il porno “autoriale” *Nine Lives of a Wet Pussy*.

Sotto lo pseudonimo di Jimmy Boy, il “good fella” riscuote il minimo indispensabile per poter ultimare il corto-documentario *Not Guilty*, un reportage intimo e *underground* che ripercorre la traversia giudiziaria di Keith Richards, chitarrista dei Rolling Stones.

²¹ F. Pontiggia, *Abel Ferrara – Il cattivo tenente*, Cantalupa, Effatà, 2004, p. 25

²² Ivi, p. 26

L'esordio "ufficiale" avviene nel 1978. Con un budget misero di appena 60 000 dollari, il *film-maker* newyorkese realizza *The Driller Killer*.

Aiutato da parenti e amici, la prima opera di Abel è uno *splatter* batailliano immaturo e trascendentale. Ferrara, in merito all'idea rivelatrice, dichiara:

Ho cercato di esprimere la mia frustrazione per mancanza di soldi.

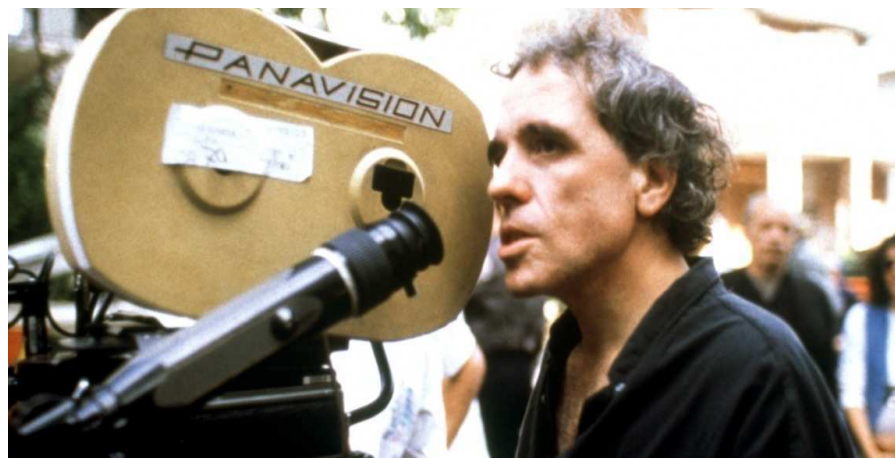
(...)

È la bruttezza del posto dove vivo. Non è solo New York, è dappertutto così.

Molte cose del film sono reali. A due passi da dove giravamo sapevamo che stava succedendo qualcosa di molto peggio.²³

Affermatosi come autore di genere, il cineasta italo-americano ottiene incarichi, tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta, per il grande e piccolo schermo. *L'angelo della vendetta*, *Paura su Manhattan* sono solo alcuni titoli che riscuotono un discreto successo di pubblico. Poi, la ribalta con la serie TV.

Nel 1984, Michael Mann offre al "pupillo" trentenne l'occasione di calpestare gli studi della *NBC*. Si tratta di un *serial* poliziesco destinato ad essere uno dei maggiori successi mediatici statunitensi: *Miami Vice*.



Abel Ferrara dietro la macchina da presa (1992)

²³ F. Fogliato, *Abel Ferrara*, Roma, Sovera, 2013, p. 40

Nonostante l'esperienza si riveli unicamente lucrativa ("pura prostituzione" come sottolineato dallo stesso artista²⁴), Abel viene contattato dalla *major Vestron Pictures* per dirigere *China Girl* ed *Oltre ogni rischio*. Ritiratosi dall'ultimo progetto durante la fase di montaggio, Ferrara redige *King of New York*, il primo vero trionfo universale del cineasta italo-americano. È l'inizio dell'ascesa.

Nel quadriennio 1992-1996, AF filma *Il cattivo tenente*, *Occhi di serpente*, *The Addiction* e *Fratelli*.

Accecato dalla tossicodipendenza e dall'alcolismo, il *film-maker* compone, probabilmente, in questo periodo, le opere audiovisive più personali e apprezzate dalla platea. Si interrompe, parallelamente, il sodalizio con Nicholas St-John. Per la critica generalista è la fine del "Ferrara Touch".²⁵

All'inizio del nuovo Millennio, il "Bad Director" impugna nuovamente la macchina da presa, cimentandosi in produzioni internazionali. Il suo *Mary* (2005) si aggiudica una menzione speciale al Festival di Venezia. Il Re è tornato.

Si inaugura la "seconda fase" di Ferrara. La rinascita del "Good Fella" avviene tramite il documentario.

Napoli, Napoli, Napoli e Mulberry St. ritraggono lo spirito marginale italiano.

Da una parte, l'autore indugia sulle radici dell'amato/odiato sobborgo di Manhattan. Dall'altra, invece, l'occhio scrutatore di AF si paralizza di fronte alle carceri del centro partenopeo.²⁶

L'artista newyorkese, affascinato probabilmente da tali esperienze, si trasferisce a Roma, ove attualmente risiede. Per l'Eterna Città dedica

²⁴ F. Pontiggia, *Abel Ferrara – il cattivo tenente*, cit., p. 31

²⁵ Per ulteriori approfondimenti, si prenda in considerazione l'intervista ad A. Pezzotta (cap. III)

²⁶ <https://www.mymovies.it/film/2010/napoli-napoli-napoli/>

numerosi lavori audiovisivi (*Piazza Vittorio*, in primis, è un intero scorcio al suo quartiere adottivo).²⁷

Nel 2019, Abel si auto-confessa nel “romanzesco” *biopic Tommaso*, un lungometraggio familiare, tessuto insieme al vicino di casa (nonché alter-ego) Willem Dafoe e con protagonista la moglie Cristina.²⁸

Ultrasettantenne, Ferrara è, più che mai, ancora oggi sulla cresta dell’onda. Il suo cinema è la prova di come la settima arte sia divenuta, per il *film-maker* italo-americano, una doppia pelle, una doppia essenza.

Che si tratti di documentario o di *fiction*, poco importa al dissacratore di generi. Abel Ferrara filma per respirare. Per vivere.

²⁷ <https://ilmanifesto.it/abel-ferrara-dal-tour-francese-allartista-americano-che-vive-a-roma>

²⁸ <https://www.mymovies.it/film/2019/tommaso/>

2.2 *King of New York*

Frank White, gangster conosciuto in tutta New York per il traffico di droga che gestisce, esce di galera determinato a riprendere il controllo della piazza. La sua banda multirazziale annuncia il ritorno del “re”, uccidendo il rivale portoricano Tito.

Il boss italo americano mette, così, in piedi un giro illecito di oltre 15 milioni di dollari.

Intenzionato a candidarsi come sindaco della metropoli, White decide di finanziare l’ospedale del Bronx, che rischia la chiusura, attraverso parte dei fondi illegali.

Il tenente Bishop e i suoi assistenti Dennis e Flanigan si oppongono al ritorno in scena di Frank. La polizia, però, non riesce ad incriminare il gangster.

Stanchi delle “vie legali”, Dennis e Flanigan organizzano un agguato al fine di uccidere, una volta per tutte, il re della Grande Mela. L’operazione va in fumo e i due agenti muoiono.

White avverte Bishop di non intromettersi più nei suoi affari. Il tenente, accecato dall’ira, pedina il mafioso in metropolitana. Lo scontro finale avviene su un vagone: Frank spara al comandante della polizia. Esce dal treno e sale su un taxi. È ferito allo stomaco. Ormai, per il boss italo americano, non c’è più nulla da fare.

King of New York è il film che ha portato alla ribalta Abel Ferrara. Scritto insieme al fidato collaboratore Nicholas St. John, la pellicola affronta, in modo laico, la redenzione di un “Robin Hood” moderno.²⁹

Silvio Danese, nella sua monografia dedicata all’artista, reputa l’opus numero sette di Ferrara come una “street opera” tenebrosa.³⁰ Il film è, infatti, ambientato in una Grande Mela caliginosa, dove la notte è il vero sipario e rifugio di Frank White, ruolo magistralmente interpretato dal premio Oscar Christopher Walken.

“In una Manhattan quasi medioevale, il giorno e la sera si confondono in esterni filmati come *décors* di studio”.³¹ Grazie al lavoro meticoloso del

²⁹ <https://www.mymovies.it/film/1990/kingofnewyork/>

³⁰ S. Danese, *Abel Ferrara - L’anarchico e il cattolico*, cit., p. 143

³¹ N. Saada, *King of New York*, in “Cahiers du Cinéma”, n. 435, settembre 1990, p. 73

direttore della fotografia (Bojan Bazelli) l'immagine filmica che ne esce fuori è traslucida, spettrale, o, per meglio dire, "hopperiana".

Frank White è la rappresentazione di un vampiro contemporaneo.³² Per placare la fame di potere, si nutre del sangue dei vincitori. Una volta colmato il desiderio, il Nosferatu ritorna nella sua suite imperiale, al riparo dal bagliore diurno.

È la notte il momento in cui avviene la trasformazione. Come nei macabri racconti gotici, il crepuscolo annuncia l'inizio del terrore.

La metafora giorno/sera esemplifica la complessità del boss italo-americano. Walken impersona un "visconte dimezzato", in cerca di espiazione, ma, allo stesso tempo, intrappolato negli affari illegali.

Uscito di prigione, Frank cerca di redimersi come può. Si prende cura degli innocenti (i bambini dell'ospedale del Bronx) affinché quest'ultimi possano sopravvivere e trovare speranza, in un quartiere molto intricato.

White non ha, però, scelta. La sua strada lo ha portato ad un bivio. Rischiare la morte, senza realizzare il suo sogno, oppure uccidere e usare l'illecito per il lecito.

Per comprendere meglio l'ultima frase, si prenda in considerazione la sequenza *clou* tra il tenente Bishop e il gangster:

Frank, seduto in penombra, attende impassibile l'arrivo del poliziotto. In controcampo, Bishop accende le luci e si accorge della presenza dell'uomo. Inizia così il dialogo tra i due (Fig. 1).

³² A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, Milano, Il Castoro, 1998, p. 52



Figura 1

Ferrara materializza la figura simbolica del bene e del male con le tonalità chiaro/scure finora analizzate. Curiosa è la presenza di un piccolo lume al lato di White. In fin dei conti, quanto è negativo il personaggio protagonista?

In primissimo piano, il tenente ascolta il soliloquio del criminale:

Frank: Quando l'ufficio investigativo si è occupato della morte di Arthur Clay, scopri che aveva lasciato proprietà per 13 milioni di dollari (...) Poi c'è Larry Wang. Mezza Chinatown era sua quando è morto. Larry affittava i suoi immobili a rifugiati asiatici, la sua gente, per 800 dollari al mese, condividendo un solo cesso su un piano. Vogliamo parlare di King Tito? Aveva delle bambine tredicenni che battevano il marciapiede per lui. Questi uomini sono morti perché non voglio fare soldi in quel modo.

Tenente: Chi ti ha nominato giudice e giuria?

Frank: È un lavoro duro, ma qualcuno lo deve fare. (...) Il problema non sono io (...) Questo Paese spende cento miliardi di dollari all'anno per andare fuori di testa (...) Io sono solo un uomo d'affari.

“Al di là del bene e del male”, i due volti ferrariani si equivalgono. La polizia controlla e reintegra l’ordine. Spetta, poi, alla malavita risolvere questioni che vanno oltre la legge. White è, come si definisce, un semplice business-man. I suoi interessi, benché chiaramente illeciti, hanno un “limite” morale. Alla domanda provocatoria “chi ti ha nominato giudice e giuria?” Frank sa di compiere attività disoneste e non lo nasconde. La sua risposta implica un’auto-condanna. Il gangster si immola al fine di non far soccombere il male in un abisso sempre più profondo. Per questo elimina i suoi avversari. Come la figura mitologica di Minosse, si proclama prevaricatore e, allo stesso tempo, giudice di peccatori.

Redenzione e perdizione sono in totale equilibrio. Christopher Walken si fa voce di un’anima destinata a soccombere nelle fiamme dell’inferno come unica via per non divulgare altra trasgressione. White è, in sostanza, il capro espiatorio sociale.

“Tu ti credi meglio di me? Dalle nostre parti se uno non vuole morire di fame o fa il prete o fa il bandito (...) La mia è la strada più dura”.³³

Frank, cresciuto nel quartiere del Bronx e di origini umili, si ritrova nella stessa situazione dell’antieroe leoniano. La vita, del resto, è una strada da percorrere. Chi ha il privilegio di essere allevato in un clima familiare composto non va certo a cercare la soluzione più violenta e sporca. White è, implicitamente, il risultato dell’ennesimo fallimento dell’integrazione statunitense.

Ancora una volta Abel Ferrara, anch’egli figlio di immigrati, pone al centro le sofferenze e i soprusi dei rioni malfamati di New York.

“Sono cresciuto nel Bronx degli anni Cinquanta. Eravamo trattati come dei prigionieri”.³⁴

Ricordi e critiche sociali si mescolano con il cinema di intrattenimento anti-hollywoodiano. Per Silvio Danese, il cineasta italo americano si

³³ Estratto tratto dal film *Il buono, il brutto, il cattivo* (regia di S. Leone)

³⁴ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 6

ispira, volente o meno, alle contese western di Sam Peckinpah e ai messaggi sociali di Samuel Fuller.³⁵

Negli scorci di una Manhattan al neon, feroci gang multirazziali e poliziotti repressi si danno la caccia in interminabili duelli da “mezzanotte di fuoco”. Lo scontro finale tra Bishop e Frank ne è un esempio evidente.

Il tenente, intenzionato ad eliminare definitivamente il criminale, lo segue in metropolitana e lo sfida ad un combattimento leale. Frank non ci sta. Preso in ostaggio una passeggera, avvisa nuovamente il tutore della legge di allontanarsi. Un raccordo sull’asse ci proietta verso lo sguardo ancora più inviperito di Bishop. È una trappola. Lo scudo umano serve semplicemente come diversivo. White ha già intenzione di chiudere i conti a suo modo. Da un primissimo piano sbuca, sfocata, una pistola. Il poliziotto cade a terra inerme. Si percepiscono alcuni colpi sparati dall’agente. Ma il boss non sembra nemmeno rendersi conto che è stato anch’egli ferito. (Fig. 2)

³⁵ S. Danese, *Abel Ferrara - L’anarchico e il cattolico*, cit., p. 143



Figura 2

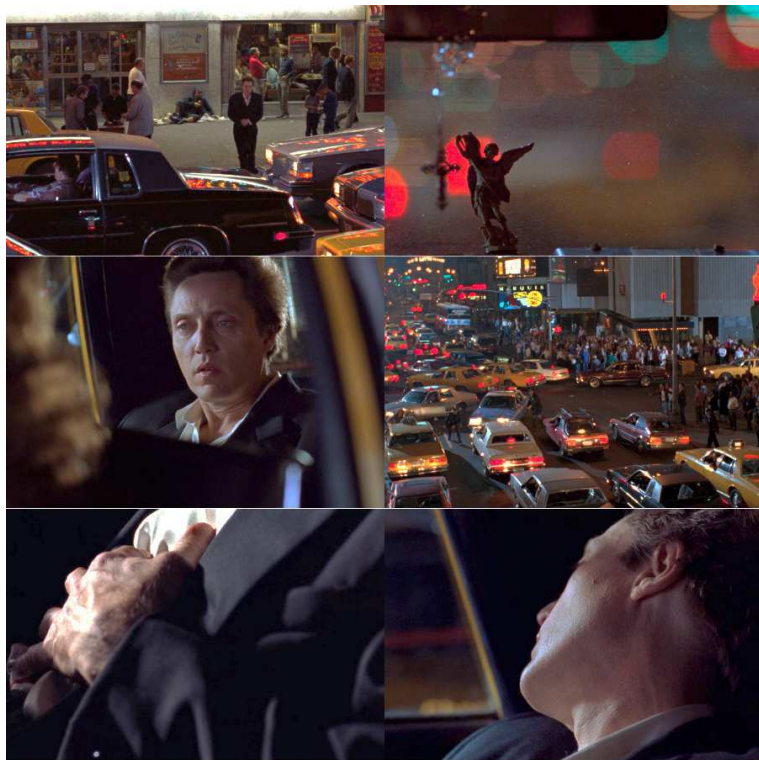


Figura 3

La macchina da presa si sposta nel caos di Manhattan, la *Fear City* (Fig. 3).

Una carrellata dall'alto mostra la metropoli paralizzata dal traffico. Rumori e suoni diegetici si mescolano nel marasma urbano. Il cuore di NYC è lontano anni luce dalla rassicurante e sentimentale città ritratta da Woody Allen.³⁶

Ferrara “rimpicciolisce” la figura di Walken in mezzo alla gente. Il Re è mimetizzato. Il sovrano si eleva al pari del suo popolo. O, forse, indirettamente, Abel ridicolizza un uomo che si è auto-proclamato monarca.

La MDP da un campo largo si assottiglia, velocemente, in un primo piano sfocato e traslucido.

Frank, dopo l'omicidio, sale sul primo taxi libero. La musica si sofferma, metaforicamente, in un dettaglio che conferma la ferita del leone. Impassibile, il boss volge lo sguardo, per l'ultima volta, alla sua Creatura. New York, la vera protagonista, la città simbolo dell'American Dream, non regala niente a nessuno, neppure al suo imperatore.

Intrappolato, oramai, nella nave dantesca, Walken si lascia andare in una morte pasoliniana.

L'ultima inquadratura, laconicamente, è rivolta alla pistola che impugna.³⁷ Quell'ambito oggetto che, a metà tra uno scettro e un Sacro Graal, ha permesso a White di scalare il potere.

Da lontano, nell'ennesimo claustrofobico campo largo, una pattuglia di agenti si posiziona.

Il “Bad Director” si sofferma sul parabrezza. A distanziare Frank da New York non è il vetro ma un crocefisso appeso, simbolicamente, sullo specchio.

³⁶ F. Pontiggia, *Abel Ferrara – il cattivo tenente*, cit., p. 73

³⁷ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 53

Il Re della Grande Mela percepisce che il popolo sia venuto a processarlo. Ma si tratta di un semplice e piccolo MacGuffin. Dalla sponda opposta, un altro pseudo Riccardo III viene braccato e accerchiato.

La preda/predatrice, ritratta in un solitario primo piano, si accascia in un putrido e malridotto sedile. Stacco finale. *Saturday Night* di Schoolly D:

It was Saturday Night and I was feeling kinda funny
Gold around my neck, pockets full of money
Went to the corner
Man, Who did I see?

2.3 *Il cattivo tenente*

Vita quotidiana di un anonimo tenente della polizia.

Mattina: dopo aver accompagnato i figli a scuola, l'uomo sniffa cocaina e ascolta la radio, per decidere su quale squadra di baseball puntare. Avvisato di un omicidio, si reca sulla scena del crimine. Indifferente, discute con i suoi colleghi di sport.

Pomeriggio: ennesima dose di droga. L'agente si diletta con due prostitute e poi, rimasto da solo, piange ubriaco.

Fa rifornimento da una pusher.

Notte: il tenente si reca in ospedale per interrogare una suora. La religiosa è stata violentata brutalmente in chiesa, da giovani di origini ispaniche. La donna, nonostante ciò, li perdona e non vuole rivelare i nomi.

Di ritorno, il poliziotto ferma due ragazze, senza patente. L'uomo le minaccia in cambio di una perversione sessuale.

Mattino seguente: la giornata parte nei peggiori dei modi. La squadra di baseball su cui ha puntato ha perso il secondo game. Il tutore della legge è in debito di 60 000 dollari.

Notte: Il bookmaker lo avvisa di non scommettere più, essendo in pericolo di vita. Il protagonista lo ignora e si fuma crack.

Alba: venuto a sapere dell'ennesima sconfitta, disperato, l'uomo si reca nella chiesa dove è stato consumato l'orrendo crimine. Qui trova la suora che prega. Il tenente, sotto effetto di alcool e sostanza stupefacenti, ha una visione mistica.

Mattina: il poliziotto scopre chi ha commesso il delitto. Si reca in uno *slum* e ammanetta i due giovani responsabili della violenza carnale.

Sera: invece di portarli in centrale, l'agente li libera in un terminal di bus e, rinfacciandogli il reato commesso, dona a loro migliaia di dollari per rifarsi una vita.

Più tardi, il tenente si accosta per una breve sosta. Una macchina si avvicina alla sua vettura. Gli sparano. I passanti se ne accorgono e chiamano i soccorsi.

L'idea de *Il cattivo tenente* nasce da una canzone scritta da Abel Ferrara, in collaborazione con Paul Hipp. Per la prima volta Nicholas St. John non è della partita.³⁸

³⁸ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 54

In un'intervista rilasciata a Mauro Gervasini, lo sceneggiatore dichiara: "Il film mette in scena interrogativi troppo grossi, ai quali, come cattolico, non credo di essere pronto a rispondere".³⁹

Il copione viene, quindi, affidato a Zoë Lund, attrice protagonista del *cult* di Abel Ferrara *L'angelo della vendetta*.

Ambientato sempre a New York, il lungometraggio può essere riassunto come un soliloquio sacro/profano recitato interamente da un indimenticabile Harvey Keitel. Silvio Danese sottolinea, a tal proposito, come "Il corpo dell'attore diventi il vero campo d'azione della vicenda".⁴⁰

Il cattivo tenente è una parabola contemporanea. Il fatto stesso che Gesù appaia ritratto in "carne ed ossa" testimonia come tale vicissitudine sia un *exemplum*⁴¹ per lo spettatore/lettore. A conferma di ciò, ricordiamo le parole del maestro Martin Scorsese: "È uno dei più grandi film che siano mai stati fatti sulla redenzione (...) Avrei voluto che *L'ultima tentazione di Cristo* gli somigliasse".⁴²

Sempre lo studioso Silvio Danese reputa la pellicola come "la prima opera esplicitamente intima di Ferrara".⁴³

Harvey Keitel, ibrido tra un alter-ego ed un personaggio "melviliano"⁴⁴, raffigura il degrado di una civiltà sempre più in crisi di valori. A farne le conseguenze è, in primis, il corpo, "quell'oscuro oggetto del desiderio".

La carne non è solo una parte organica animale. Diventa una colpa, una pena che ci affligge quotidianamente. L'uso della droga è un tentativo velleitario per animarsi, per sentire, per provare.

Di seguito una sequenza esemplificativa:

³⁹ M. Gervasini, *Il cattivo tenente*, in "La Prealpina", 19/9/1993

⁴⁰ S. Danese, *Abel Ferrara - L'anarchico e il cattolico*, cit., p. 153

⁴¹ Da intendersi non come traduzione di "esempio" ma come genere letterario diffuso durante il Medioevo

⁴² A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 56

⁴³ S. Danese, *Abel Ferrara - L'anarchico e il cattolico*, cit., p. 151

⁴⁴ Da intendersi come aggettivo riferito allo stile cinematografico di J. P. Melville

Il tenente, sotto effetto di alcool e sostanze stupefacenti, osserva impassibile una scena di sesso estremo tra due prostitute.

Quando svanisce la “magia” del *mix*, il tutore della legge si lascia andare in un ballo straziante che culmina in gemiti di dolore. (Fig. 4)



Figura 4

L’analogia masochista esplica il patimento interno ed esterno di un corpo ormai privo di vita. La sofferenza che prova Keitel è un urlo liberatorio contro tutto ciò che deve affrontare quotidianamente. È come se dai latrati uscisse fuori l’invocazione evangelica: “Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?”

“Il vizio è la verità profonda, il cuore dell’uomo” ma “il divino non è meno paradossale del vizio”.⁴⁵ La dissolutezza, secondo Bataille, è il tramite per percepire il sacro. Chi non prova, non sa. Chi non tocca, non crede.

⁴⁵ G. Bataille, *L’erotismo*, Milano, SE, 1986, pp. 172-175

Di conseguenza, la degradazione, il sesso e la droga aiutano il tenente ad avvicinarsi a Cristo.

Tenente: Dimmi qualcosa invece di stare in silenzio. Tu devi dirmi qualcosa! Stronzo (...) Dove cazzo eri? Dov'eri?
Mi dispiace, mi dispiace. Ho fatto cose terribili. Mi spiace. Ho provato a fare la cosa giusta, ma sono un debole. Sono un debole del cazzo. Ho bisogno del tuo aiuto. Aiutami! Perdonami!



Figura 5

Nel seguente monologo mistico (Fig. 5) campo e contro-campo si alternano continuamente per enfatizzare il confronto.

La fotografia grezza di Ken Kelsch, dominata da tonalità marcatamente ospedaliere⁴⁶, rompe, in tale sequenza, la dicotomia purpurea-cerulea per generare un alone soprannaturale. Ne emerge un'illuminazione fumogena, fosca, a metà tra un concerto rock e una visione empirea.

⁴⁶ F. Pontiggia, *Abel Ferrara – Il cattivo tenente*, cit., p. 47

Il poliziotto, letteralmente nudo e solo, si rivolge a Gesù in modo incredulo, isterico, blasfemo, per poi lasciarsi abbandonare in uno stato liberatorio-onirico.⁴⁷

Cristo non parla mai al peccatore. Keitel vorrebbe che il Signore si rivolgesse a lui. Ma è la stessa quiete ad avvicinarlo ancora di più, a redimerlo.

Il tenente, nelle vesti di un San Tommaso contemporaneo, si prostra ai piedi del figlio di Dio, invocando pietà.

Non sappiamo se questo gesto sia frutto di un'ennesima dose di cocaina. Come non sapremo mai se l'uomo riuscirà ad avere il perdono auspicato. Quello che è certo, però, è che tale visione ha aperto gli occhi a chi non ci vedeva.

La parola del Padre viene diffusa agli ultimi. Nel momento in cui Keitel rintraccia i ragazzi che hanno commesso il terribile delitto, quest'ultimo decide di ringraziare gli sbandati dalla giustizia terrena. È la suora a farsi voce di tale clemenza: "Gesù amava chi l'aveva oltraggiato".

Il tenente lascia il distintivo, il ruolo che lo ha intrappolato in una sicurezza farraginosa, per salvare e salvarsi. E proprio nel momento in cui l'Innominato ha iniziato il cammino espiatorio, Ferrara attua il colpo di scena finale.

La morte del poliziotto si consuma sotto un cartellone pubblicitario che recita ironicamente: "Tutto accade qui". In mezzo alla gente, nella totale indifferenza di chi passa e se ne va.⁴⁸

Un'unica inquadratura "sporcata" dal *truck* si frappone tra l'obiettivo e l'auto del protagonista.⁴⁹ I rumori urbani ricordano l'immagine per amalgamare il tramestio metropolitano e il caos della *vicissitudinis*.

⁴⁷ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 60

⁴⁸ B. Fornara, *De Profundis: bestemmie ad un Dio muto*, in G. Nazzaro, *Abel Ferrara - La tragedia oltre il noir*, Roma, Prima, 1997

⁴⁹ F. Pontiggia, *Abel Ferrara - Il cattivo tenente*, cit., p. 50

L'assassinio del tenente è la prova della grazia divina.⁵⁰ L'omicidio di Harvey Keital si può collegare, analogamente, con il delitto della suora. Il sacrificio e la violenza subita da entrambi sono, di fatto, la dimostrazione tangibile, in un'ottica cattolica "estremista", di una *via crucis* traslata.



Figura 6

In una delle sequenze più crude del film, sotto lo sguardo impassibile di una Madonna metaforicamente impietrata, la monaca subisce l'atto nefasto. La scena viene collegata corrispondentemente con la crocifissione di Cristo (Fig. 6).

Il montaggio parallelo evidenzia l'orrore dell'umanità. Allo stesso tempo, "il sacro (nel doppio senso del latino *sacer*) ha fatto la sua apparizione nello squallore della realtà".⁵¹

⁵⁰ S. Danese, *Abel Ferrara - L'anarchico e il cattolico*, cit., p. 162

⁵¹ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 59

Abel Ferrara, in maniera implicita, sostiene che la morte di Dio non è avvenuta solo duemila anni fa ma che si ripete ciclicamente. Allo stesso modo, la presenza di Cristo ci accompagna, ogni giorno, in silenzio.

Keitel, nel monologo precedentemente analizzato, rimprovera proprio questo al Signore: la sua quiete imperitura.

Il giornalista Matteo Matzuzzi, in un articolo dedicato al significato del silenzio ultraterreno, sostiene che esso sia già una parola. E come ribadito da Papa Benedetto XVI: “Non bisogna avere paura di fare silenzio fuori e dentro di noi, se vogliamo percepire Dio e la voce di chi ci sta accanto”.⁵² Tante domande, possibili risposte. È questo che stravolge l’analisi filmica di una pellicola così densa. *Il cattivo tenente* esplora il sacro dove esso non risiede. Riflette sul perdono ma non lo garantisce.

Forse, un’interpretazione a queste contraddizioni volute la offre il *leitmotiv* musicale di Johnny Ace:

I’ll forever love you
The rest of my days
I’ll never part of you
and your loving ways.

Ovvero: “Amatevi gli uni gli altri, come io vi ho amato”.⁵³

⁵² M. Matzuzzi, *Il silenzio di Dio*, in “Il Foglio”, 9/10/2016

⁵³ Gv (15, 9-17)

2.4 *The Addiction*

Kathleen è una giovane studentessa di filosofia. Una sera, in un vicolo sperduto di New York, viene morsa da una vampira.

I giorni passano e la ragazza incomincia a manifestare i primi sintomi di dipendenza. Spinta dal bisogno primordiale di sangue, colpisce, inizialmente, il suo professore di corso. È l'inizio della strage.

La protagonista si aggira di notte aggredendo continuamente nuove vittime: una matricola di antropologia, un teppistello di strada, alcuni compagni universitari.

Kathleen abborda un uomo. Si chiama Peine e anche lui è affetto da vampirismo. A differenza della ragazza, il misterioso personaggio riesce a controllare la sua pulsione tramite la meditazione e il digiuno.

L'incontro con il suo simile permette alla studentessa di trovare un periodo di quiete. La protagonista si laurea ed organizza un rinfresco per festeggiare l'evento. Il banchetto si trasforma in un'orgia sanguigna: tutti gli invitati vengono assaliti da Kathleen e dai suoi "amici dipendenti". Avendo mietuto molte vittime, la protagonista ha un collasso e viene ricoverata in ospedale.

La neodottoressa, in fin di vita, fa chiamare un prete ed espia i propri peccati. Stacco. Una lapide riporta il nome della protagonista. La stessa studentessa vi appoggia un fiore.

The Addiction è presentato, in anteprima mondiale, al Festival di Berlino, dove viene accolto tiepidamente. Ottiene una limitata distribuzione e, soltanto col tempo, grazie ai servizi *pay-tv* e alle piattaforme *streaming*, è diventato un *cult-movie*.

“Dipinto in bianco e nero, come una combinazione iper-realistica di William Blake e di Friedrich Murnau”, l'undicesima pellicola di Abel Ferrara è probabilmente, da un punto di vista estetico (e non solo) l'opera più gotica realizzata dall'autore italo-americano.⁵⁴

Il sublime negativo firmato da Ken Kelsch folgora immediatamente lo spettatore in un racconto visivo tetro e perturbante.

The Addiction incorpora la tradizione letteraria “poeiana” e la attualizza in un contesto urbano *hard-boiled*.

⁵⁴ S. Danese, *Abel Ferrara - L'anarchico e il cattolico*, cit., p. 182

Oltre ai richiami romanzeschi precedentemente illustrati, il “Bad Director” omaggia, in maniera esplicita e voluta, i capolavori del cinema dreyeriano.⁵⁵

Ferrara ripercorre la *Passione* di Kathleen, la sua *Giovanna d’Arco*, in un universo *Wampyr*iano contemporaneo.

Di seguito, la sequenza esemplificativa del “primo salasso” (Fig. 7):



Figura 7

Una panoramica orizzontale illustra il claustrofobico bagno dove avverrà la “trasformazione”.

La siringa, meticolosamente preparata, viene iniettata sul braccio.

Tramite un *jump-cut*, la MDP si sofferma sul volto smarrito della studentessa.

Corporeità e *pathos* si materializzano nella figura inerme di Lili Taylor.

⁵⁵ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 79

Il dettaglio rivolto al quadro mistico denota e scandisce la visione dualistica filmica. Orrore e spiritualità convivono, quotidianamente, sullo stesso piano.

Il dominio progressivo dell'oscurità a discapito della luce è un'evidente metafora alla propensione malvagia umana.

Seguendo lo stile espressionista di Murnau e Lang, Ferrara pone particolare attenzione alle ombre e alle deformazioni sceniche al fine di accrescere l'*hybris* e la voracità dei personaggi.

Si prenda in considerazione, a tal proposito, la sequenza bacchanale del rinfresco (Fig. 8).



Figura 8

La camera a mano fluttua oscillante in stacchi repentini e scaglionati. Joe Delia accentua il *pathos* romeriano⁵⁶ servendosi di una viola destabilizzante (ripresa, come vedremo, nel successivo *Fratelli*). Agghiaccianti urla aumentano la tensione sonora fino a colmare in un brusio metallico *industrial*. L'eccesso granguignolesco viene attenuato e teatralizzato dall'uso di un bianco e nero metodico ed indeterminato.⁵⁷ La luce diurna di Kelsch si estingue per dare spazio ad un'oscurità densa e atemporale. Sconvolgente l'ultima inquadratura, probabilmente la più emblematica del film: i vampiri, ancora bramosi di sangue, si riversano nelle "carcasse" di una preda martoriata. Il male, come nel *Salò* pasoliniano, non ha confini. Per Alberto Pezzotta: "La dialettica del lungometraggio si svolge tra il volto di Annabella Sciorra, rigato da ombre, e la luce filtrata delle tapparelle che scende su Lili Taylor alla fine".⁵⁸

⁵⁶ Da intendersi come aggettivo riferito allo stile cinematografico di George A. Romero

⁵⁷ S. Danese, *Abel Ferrara - L'anarchico e il cattolico*, cit., p. 182

⁵⁸ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 79

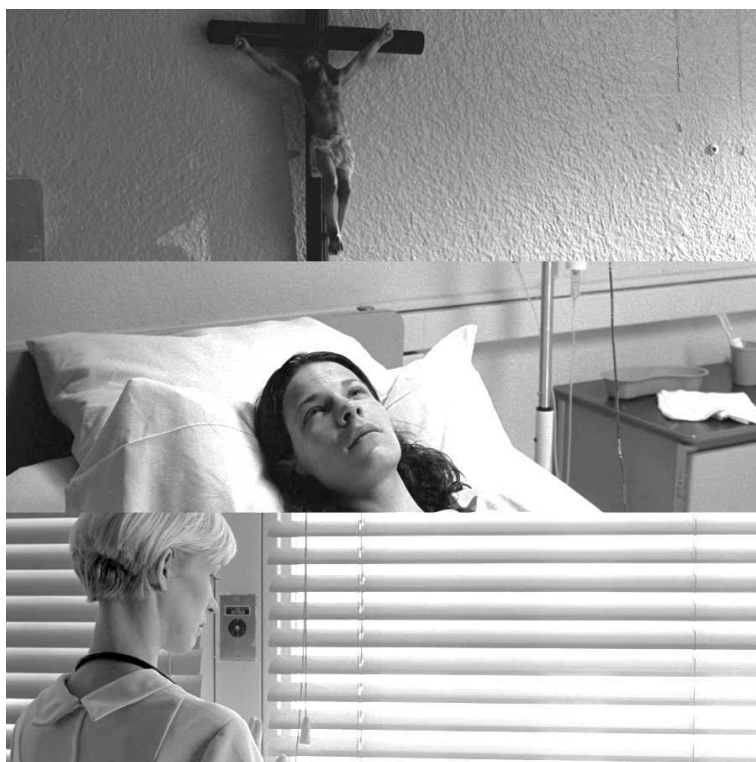


Figura 9

Nella sequenza conclusiva ospedaliera (Fig. 9) Kathleen rivolge il suo sguardo ad un crocefisso in penombra. Quello che considerava come l'origine della sopraffazione si rivela essere la salvezza da ogni genere di impurità.

Quando la studentessa chiede all'infermiera di aprire le veneziane della stanza, per la prima volta un bagliore fulmineo acceca la ragazza e, di conseguenza, lo spettatore.

La luce filmica acquisisce una valenza divina e tanatica. È fonte di liberazione ma, allo stesso tempo, come da tradizione stokeriana, è sinonimo di decesso.

Il finale amletico non rivela se la giovane protagonista raggiungerà l'aldilà. La sua valenza è puramente simbolica.

La lapide mortuaria, pertanto, può assumere una duplice connotazione: la morte allegorica della vecchia Kathleen oppure il trapasso definitivo della protagonista. In entrambi i casi, la dipartita della studentessa è sinestetica.

Il tema preponderante del vampirismo non deve indurre lo spettatore in un giudizio approssimativo. Lo stesso regista ha dichiarato: “Non l’ho mai considerato come un film di vampiri”.⁵⁹

Sia come sia, la metafora folkloristica rimanda, inevitabilmente, alla filosofia esistenzialista novecentesca. Al riguardo, la frase più illuminante la pronuncia Peine: “Leggi Sartre, Beckett ... Di cosa credi che parlino? Pensi che siano solo opere di finzione?”

L’uomo ferrariano (e, di conseguenza, l’uomo vitruviano post-contemporaneo) aspira all’elisir di lunga vita. Quando i personaggi filmici raggiungono la perennità, insorge in loro un nuovo desiderio: la fine.

Il dualismo vita/morte è una *conditio innata*. Come è intrinseca, nella nostra natura, il male.

Non bisogna essere mostri per compiere i gesti più efferati. Così si apre *The Addiction*, mostrandoci immagini tratte dai campi di concentrazione.⁶⁰ L’incipit del film è evidente: le creature mitologiche che ci hanno da sempre incusso timore sono solo specchi intrinseci di una realtà ben più nefasta di quella immaginata.

I Nosferatu contemporanei non necessitano di sangue per cercare l’immortalità. Si nutrono di esso poiché sono attratti da una forza (auto)distruttrice. Per questo i vampiri ferrariani attaccano: perché l’iniquità è una forma incurabile nociva, una dipendenza a tutti gli effetti (ecco, dunque, spiegato il titolo del film).

“La nostra tossicomania è il Male. La nostra propensione ad esso risiede nella nostra debolezza”. Come sottolineato accuratamente da Silvio Danese, la frase pronunciata da Kathleen riassume una bio-esistenziale caratteristica dionisiaca.⁶¹

⁵⁹ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 75

⁶⁰ <https://www.ilcineocchio.it/cinema/riflessione-the-addiction-i-vampiri-newyorkesi-secondo-abel-ferrara/>

⁶¹ S. Danese, *Abel Ferrara - L’anarchico e il cattolico*, cit., p. 183

Pecco ergo sum. La massima cartesiana si converte, in modo inevitabile, in una morale nietzschiana. Il peccato è innato, risiede in noi, volenti o meno.

Nicholas St. John e Abel Ferrara ribadiscono la possibilità di scelta dell'essere umano. Se è vero che la perfidia è connaturale, lo è perché, in primis, ci è concesso il libero arbitrio. La stessa Kathleen, prima di mietere vittime, ricorda sempre a quest'ultime che hanno facoltà di arbitrio (“Dimmi di andarmene” pronunzia, in più occasioni, la ragazza).

I “paradisi artificiali” di St. John sono complementari, rappresentano “in generale (...) i sintomi della nostra dipendenza al male”.⁶²

Come, del resto, è stato detto nel film: “Non siamo cattivi a causa del male che facciamo, ma facciamo del male perché siamo cattivi”.

Il vampiro ferrariano è, dunque, la rappresentazione metaforica della nostra iniquità. Il Nosferatu moderno arriva ad auto-nutrirsi pur di soddisfare la propria sete.

A differenza del Tenente ferrariano, che sceglie di autodistruggersi senza contaminare gli altri, Kathleen, una volta infettata, è conscia di trasmettere il “morbo”. Come è, altresì, consapevole di trovare la salvezza solo in sé stessa e nella volontà divina.

⁶² A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 76

2.5 *Fratelli*

La famiglia Tempio organizza una veglia funebre per Johnny, fratello minore di Ray e “Chez” Cesarino. “Aveva solo 22 anni e l’hanno ammazzato”.

I sospetti ricadono sul rivale Gaspare Spoglia, boss italo-americano di Brooklyn.

Numerosi *flashback* approfondiscono la storia del giovane defunto: dai trascorsi nei comizi comunisti fino alle sue bravate tra bordelli e feste orgiastiche.

Si torna alla notte della vigilia. Ray, bramoso di vendetta, fa catturare Gaspare. Dopo averlo torturato e denigrato, è costretto ad ucciderlo, nonostante il colpevole si riveli essere un’altra persona.

Cesarino, frattanto, rivive alcuni episodi della sua esistenza: l’incontro della futura moglie, i litigi con i fratelli, gli affari di famiglia, i problemi di salute mentale. Tornato a casa per rendere nuovamente omaggio a Johnny, Chez, in pieno delirio, estrae la sua pistola e compie una strage.

“Quando si farà la storia del cinema americano, non si dovrà trascurare questa pellicola”. Così si esprime Morando Morandini durante la cinquantatreesima Mostra Internazionale d’arte cinematografica di Venezia.⁶³

Se la critica è ormai convinta del Leone d’Oro, ad Abel Ferrara tocca, invece, un’amara consolazione: un misero premio speciale indetto dalla giuria OCIC (il comitato cristiano cinefilo). Fortunatamente, la performance di Chris Penn non passa inosservata e ottiene una meritatissima Coppa Volpi.

“Quando leggo questa roba, è sconcertante per me (...) Non sono mai stato così fedele al copione” dichiara umilmente il maestro italo-americano.⁶⁴

L’ultimo film scritto da Nicholas St. John è, probabilmente, la riflessione più auto-distruttiva sul concetto di libero arbitrio. Non è un caso, infatti, che sia (purtroppo) il testamento cinematografico dello sceneggiatore.

⁶³ S. Danese, *Abel Ferrara - L’anarchico e il cattolico*, cit., p. 195

⁶⁴ Ivi

Fratelli è l'unico lungometraggio in costume firmato da Abel Ferrara. La trasposizione, ambientata durante la Grande Depressione, assume una valenza meta-cinematografica e storica. Da una parte, abbiamo omaggi evidenti ai classici *gangster-movie* dell'epoca d'oro hollywoodiana⁶⁵ (*Una pallottola per Roy*, *Scarface* ecc.). Dall'altra, invece, uno sguardo minuzioso alle famiglie tradizionali dell'America post-bellica.⁶⁶

“Ho speso cinque anni di lavoro per metterlo su e l'ho girato mentre mi stavo separando da mia moglie. La vera vittoria è essere riuscito ad ultimarlo” confessa il cineasta a Venezia.⁶⁷

A primo impatto colpisce la dettagliata scenografia realizzata da Charles Lagola. Interni fitti, mobili di pregio, oggettistica selezionata sono solo alcuni elementi che compongono un *set design* raffinato e ben curato.

Gli ambienti claustrofobici ricreati circoscrivono gli spazi vitali dei personaggi. Racchiusi in un mondo di pezza, i protagonisti interagiscono in un *modus operandi* teatralizzato. Come osserva, giustamente, Silvio Danese: “Gli attori sembrano imbracati al ruolo scritto, fissati alla pagina di un testo risoluto”.⁶⁸

Il trio Walken, Penn e Gallo compone la cornice narrativa di una storia rievocata, prevalentemente, in *flash-back*.

Ray, il fratello maggiore, è il più razionale nonché il punto di riferimento della famiglia Tempio. Rappresenta la figura paterna surrogata e, parallelamente, il personaggio più ferrariano della vicenda.

Ray: Tutti gli studiosi cattolici dicono che ogni cosa che facciamo dipende da una libera scelta, ma, allo stesso tempo, ci serve la grazia di Dio per fare quello che è giusto.

Se faccio qualcosa di sbagliato è perché Dio non mi ha dato la grazia per farlo. Nulla succede senza il Suo permesso. Se questo mondo fa schifo è soltanto colpa Sua.

⁶⁵ <https://www.longtake.it/movies/fratelli>

⁶⁶ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 86

⁶⁷ s.n.t., *Fratelli*, in “Il Sole 24 Ore”, 20/10/1996

⁶⁸ S. Danese, *Abel Ferrara - L'anarchico e il cattolico*, cit., p. 197

Analogamente alla vampira Kathleen o al gangster italo americano Frank White, Ray si auto condanna peccatore *ad vitam*. L'inferno è già la vita stessa. "Il trucco è abituarsi fin da adesso".

Rifacendosi alla morale feuerbachiana, il monologo di Walken impreca contro un Dio ad immagine di uomo, imperfetto e reo. Se l'essere umano, dunque, trasgredisce è per la negligenza di un Creatore sadico e cannibale. Ray si nomina Padre Eterno. Bestemmia senza sapere di aver oltraggiato. Si professa credente quando, in realtà, segue la religione come modello tribale.

Il ricordo del padre, rivissuto tramite l'ennesimo *flash-back*, illustra allo spettatore come fin dalla tenera età i Tempio siano incanalati in una legge familiare amorale e ancestrale (Fig. 10)



Figura 10

“A tredici anni sei già un uomo (...) devi conquistare le tue paure. Prima le sconfiggi, prima diventerai un uomo”.

Così parlò Ray Senior.

In un campo medio asfissiante e lugubre, i fratelli Tempio assistono, per la prima volta, ad una resa di conti.

Il padre consegna al primogenito una pistola, archetipo di maturità e di ordine.

“Ho messo solo una cartuccia. Ammazza. Io non lo faccio. O lo fai tu o liberalo e aspetta che ritorni”.

Il piccolo Ray rivolge lo sguardo verso il volto paterno. Il genitore rimane impassibile. Non c'è compassione nel disonore. Non c'è pietà nel tradimento.

Il campo-controcampo negato (che ritornerà più volte nel corso della vicenda) anticipa l'epilogo mortale. Tramite il raccordo sonoro dello sparo, Ferrara ci riporta, alla fine, alla veglia funebre.

La ricerca perpetua della vendetta dimostra e confuta l'allontanamento effettivo da Dio. Come sostiene, del resto, Kierkegaard: “Il peccato è disperazione (...) il peccato è farsi distante”.⁶⁹

Proseguendo il ramo familiare, Chez, il secondogenito, è probabilmente la figura più complessa del film.

Come giustamente osservato da Alberto Pezzotta: “Cesarino è colui che vive il male come una tara atavica”.⁷⁰ Segue le orme e il giudizio del genitore in modo dogmatico, quasi sacrale. Non è un caso che i due personaggi ferrariani compiano entrambi lo stesso gesto suicida.

Rifacendosi al modello vampiresco di *The Addiction*, il giovane gangster crede nel libero arbitrio umano e nella dottrina deterministica. La vita è una continua scelta, *homo faber fortunae suae*.

⁶⁹ S. Kierkegaard, *La Malattia Mortale*, Milano, Mondadori, 2019, introduzione

⁷⁰ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 84

Analogamente al fratello Ray, Chez è un angelo sterminatore. Sa che cosa sia il Bene ma, allo stesso modo, abiura esso, trascinando chiunque passi per il suo cammino in un vortice di dolore e di sofferenza.

Esemplare ed esplicativa, a tal proposito, la sequenza della prostituta (Fig. 11).

Numerosi primi piani serrati illustrano il volto consumato e pietoso di Cesarino, alle prese con una vergine minorenni in procinto di avere il suo primo rapporto sessuale.

Chez: Ti do cinque dollari e te ne vai. Così puoi farti una nuova vita.

Prostituta: Perché non facciamo dieci e scopiamo?

Chez: Te ne do venti ma ti sei appena venduta l'anima al diavolo!

Come nel dramma goethiano del *Faust*, Chris Penn rivela allo spettatore il suo lato più recondito e oscuro. La luce tetra che avvolge i due attori si scontra, improvvisamente, con il volto carminio di un uomo ormai impossessato dalla sete di violenza e di truculenza. Da sottolineare come l'intera azione sia stata girata in un continuo rinnegamento di campo-controcampo.



Figura 11

Cesarino è il vero capro espiatorio della vicenda. Vive e si immola nel proprio dolore. Trascina dentro di sé una forza (auto)distruttrice⁷¹ che culmina nel finale caino (Fig. 12).

La musica di Joe Delia anticipa e, contemporaneamente, segue di pari passo l'azione, presagendo un epilogo amaro ed esplosivo. Una viola perturbante accompagna progressivamente l'entrata in scena di Chez.

Dopo aver colpito la salma di Johnny, Ray si precipita immediatamente a soccorrere i familiari da un eventuale attacco da parte degli scagnozzi di Gaspare Spoglia.

Christopher Walken, impresso in un piano medio inanime e statuario, sembra quasi accettare la morte a domicilio di Cesarino. Il volto cereo del primogenito posa un ultimo sguardo agli occhi tanatici del fratello.

Parte il fantomatico colpo di pistola.

⁷¹ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., p. 86

Fuori campo, la voce angelica di Isabella Rossellini tenta di fermare la calamità shakespeariana già presagita: “Dammi la pistola Chez!”

“E vivere senza i miei fratelli?”

Non è un caso che il tragico epilogo si compia nella stanza della veglia. Silvio Danese reputa tale luogo come un tempio simbolico, lo stesso sacrario che ha conservato la salma di Cristo. In sostanza, il tempio dei Tempio.⁷²

Aver compiuto tale fratricidio, sotto il cospetto e lo sguardo di Cristo, è una doppia rinnegazione di Dio.



Figura 12

“*Fratelli* non è un film di mafia ma una tragedia classica guidata dal tocco mortuario della nemesi”.⁷³

⁷² S. Danese, *Abel Ferrara - L'anarchico e il cattolico*, cit., p. 204

⁷³ s.n.t, *Fratelli*, in “Film TV”, 27/10/1996

Cesarino, nel suo folle delirio, non accetta che sia compiuta un'ennesima strage per mano di terzi. Pur di mantenere “unita” la famiglia, il gangster, nelle vesti di un arcangelo Gabriele profano, uccide Ray e compie, così, un ricongiungimento ultraterreno.

Johnny, come giustamente osservato dalla critica, è il fratello minore e non può ricordare la figura paterna deistica.⁷⁴ Egli è colui che si distacca maggiormente dall'etica misoneista dei Tempio. Abbraccia gli ideali comunisti, segue una vita decadente e dedita alla sregolatezza. Ma, soprattutto, è una persona che si accultura, che vede nel cinema e nel progresso una salvezza concreta dal mondo che lo circonda. Egli stesso afferma: “La vita non avrebbe senso senza il cinema”.

Clara, la moglie di Ray, durante un suo monologo liberatore, sintetizza perfettamente l'*hybris* della famiglia: “I Tempio sono criminali perché non si sono mai tirati fuori dall'ignoranza del loro ambiente”. Johnny, colui che ha provato a cambiare strada, è lo stesso che è stato ucciso per un'onta tribale.

L'omicidio sacrifico di Cesarino può essere letto, alla fine, come il coronamento di una condanna e la speranza rivolta ad un cambiamento generazionale.

⁷⁴ S. Danese, *Abel Ferrara - L'anarchico e il cattolico*, cit., p. 202

III Peeping Abel: lo sguardo della critica

3.1 Intervista ad Alberto Pezzotta

Alberto Pezzotta è un critico cinematografico.

Ha collaborato con Paolo Mereghetti per l'omonimo dizionario edito dalla *Baldini + Castoldi*. Scrive per il *Corriere della Sera*, *Ciak* e *Duellanti*. Ha tenuto lezioni e seminari presso l'Università di Torino e la IULM. Fra i suoi libri più famosi, si ricorda *Clint Eastwood* (Il Castoro, 1994), *Tutto il cinema di Hong Kong* (Baldini + Castoldi, 1999) e *Ridere civilmente – Il cinema di Luigi Zampa* (Cineteca di Bologna, 2012).

Alberto Pezzotta, Lei ha curato, nel 1999, un volume interamente dedicato alla filmografia di Abel Ferrara (*Abel Ferrara*, ed. Il Castoro). A distanza di più di 20 anni, ha colto cambiamenti significativi nello stile che ha caratterizzato il cineasta italo-americano?

Per me il cinema di AF cambia da quando Nicholas St. John smette di essere il suo sceneggiatore di riferimento. Da allora il suo cinema si laicizza. Si ibrida con il documentario. Ma perde, secondo me, anche coerenza poetica e interesse.

Non che manchino film potenti, mi viene in mente, ad esempio, *Mary*. Ma la maggior parte sono tentativi di cinema generosi quanto velleitari e confusi.

Lei ha descritto testualmente, nell'introduzione del compendio su Ferrara, che “il cinema di Abel è ideologicamente pre-moderno”. Nota nell'autore un *modus operandi* più personale oppure un approccio *cinema-verità*?

"Pre-moderno", nel mio lessico di allora, voleva dire “non metalinguistico”. Almeno credo. Convinto della realtà che raccontava nei

suoi film. Poi, dopo la collaborazione con Nicholas St. John, AF ha girato documentari che mi sembrano stilisticamente e linguisticamente ingenui.

Sicuramente, tra le opere più importanti di Ferrara, merita particolare attenzione *Il cattivo tenente*. A suo giudizio, la sequenza dell'incontro tra il tenente e Cristo è frutto di un'ennesima dose di droga oppure è, a tutti gli effetti, un'apparizione mistica?

Non so. Andrebbe chiesto a Zoë Lund, autrice del 90% della sceneggiatura. Credo per lei, tossicodipendente e aspirante terrorista cattolica, fosse un'apparizione reale.

Ultima considerazione: il cinema di Ferrara è contaminato, come sa, da numerose citazioni cinematografiche, in modo diretto o più introspettivo. Da quali registi lei crede che Abel abbia maggiormente preso spunto?

Nessuno. Se c'è un regista poco cinefilo è AF. Mica è Quentin Tarantino o Martin Scorsese! Ferrara avrà visto trenta film in vita sua, forse.

(Intervista realizzata telematicamente il 6/4/2023)

3.2 Intervista a Federico Pontiggia

Federico Pontiggia è un critico cinematografico.

Collabora con *Il Fatto Quotidiano* e *Micromega*. Realizza servizi televisivi per RAI Cinema. È responsabile e editore della piattaforma *cinematografo.it*. Ha tenuto corsi e seminari presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e presso la LUISS.

Inizierei con una citazione tratta dalla tua monografia *Abel Ferrara – Il cattivo tenente* (ed. Effatà, 2004) dove hai descritto la filmografia del cineasta italo-americano come “cinema vita”. Ecco, volevo capire, a partire proprio dai personaggi principali dei suoi film (come Frank White, *Chez Tempio*), se questi rappresentano degli archetipi romanzeschi oppure creature “zavattiane”.

Allora, innanzitutto, mi sembra molto interessante quello che hai detto adesso, associando la vita alla verità, ovvero il tentativo che anima tutto il cinema anni '90 di Ferrara (che poi sappiamo essere, partendo da *King of New York*, il suo periodo più importante).

Detto questo, riguardo alle figure che estrae dalla sua filmografia, chiedersi se guardino più al romanzo rispetto ad una istanza neorealista credo sia fuorviante da un duplice punto di vista. Secondo me, è una distinzione che non si pone in Ferrara proprio perché il suo cinema è infettato di vita. Non c'è calcolo nella misura in cui le sue verità sono [?] e la sua realtà è trasfigurata dalle sostanze o dal dolore.

Quando cerchi un'ascendenza per queste figure credo sia più importante trovare una discendenza, una discendenza che è quella del loro farsi vita.

I personaggi di AF sono “*death and life*” proprio perché non sono sostenuti solo dall'esistenza ma anche dalla morte. C'è una pulsione tanatica evocata proprio nei titoli stessi (penso a *Fratelli*, *Blackout* oppure a *The*

Addiction). Sono tutti film che dichiarano la difficoltà dello stare, dell'essere in vita.

Rispetto a questa sopravvivenza, vengono a cadere, invece, quelli che sono gli apparentemente intellettuali. Non che non sia presente il neorealismo nelle opere di AF ma non è mai la sua nozione intellettuale. È un'opzione istintuale, un accadimento fattuale. Ferrara rigetta la definizione di autore per esprimersi come uomo che mette in scena avvenimenti che lo riguardano (sesso, droga, religione). A proposito di ciò, all'interno della mia monografia, riporto un episodio emblematico. Un intervistatore francese, una volta, chiese ad AF cosa lo spingesse a parlare spesso di sesso, droga e religione. AF gli rispose: "Perché c'è altro nella nostra esistenza?"

In riferimento a questo "farsi ferrariano" mi ricollego alla seconda domanda che ti volevo porre. *Il cattivo tenente* rappresenta una perfetta dimostrazione di dicotomia divina-miscredente (riassunto nel tuo sottotitolo monografico *Sacra profanaque omnia*). Come esporresti, ad uno spettatore inesperto, la "buona novella" della pellicola?

Il "cattivo" tenente è, nel suo essere, una persona a-dislocata. Imita l'incapacità di presiedere il luogo tenente, di dare atto e di dare compiutezza alla sua funzione. La proiezione del poliziotto è, in primis, immorale (pensiamo alla fellatio come comunione, in termini chiaramente miscredenti)

Ne *Il cattivo tenente*, lo scandalo non è epidermico; non è rappresentato dal sesso estremo, dallo stupro della suora o dalle scritte blasfeme sull'altare. È uno scandalo redento, legato alla salvezza. Questa tesi potrebbe spiegare il perché sia insorto con Nicholas St. John un problema alla radice. Consideriamo l'apparizione di Cristo in chiesa. Fino a quando abbiamo il campo-controcampo del tenente e del Messia è tutto derubricabile allo stato allucinatorio del poliziotto. Quando, però,

passiamo dal C-C al piano in cui il cattivo tenente e il Cristo stanno nella stessa inquadratura, ecco, lì insorge il problema. Nella grammatica cinematografica AF sta dicendo che l'episodio è accaduto davvero e che quindi si è interferiti sul piano della salvezza. Ciò per Nicholas St. John, da sceneggiatore (ultra)cattolico, non è possibile.

Lo scandalo de *Il cattivo tenente* è teologico. Da un lato ha a che fare con la *kenosis*, con l'abbassamento salvifico di Dio a livello dell'uomo, dall'altro c'è un'interferenza fortissima sul tema della salvezza. Ferrara va avanti per la sua strada, St. John pure.

Abel Ferrara ha destrutturato e rielaborato più volte il genere cinematografico. L'horror ontologico di *The Addiction* e l'antipoliziesco de *Il cattivo tenente* sono solo alcuni tra gli esempi più celebri. Il cinema del "Good Fella" newyorkese si può, dunque, considerare come *mainstream* autoriale?

A mio avviso ci sono delle convergenze parallele. L'autorialità di Ferrara nasce sempre "per scarto". Nasce, per spiegarmi meglio, in una duplice accezione. Sono film che guardano ai margini. AF eleva a protagonisti personaggi che difficilmente lo sarebbero. In questo c'è una profonda opposizione al cinema *mainstream*, proprio perché va a cogliere nei *misfits*, negli *outcasts*.

Lo "scarto" più interessante, però, è un altro. È il rifiuto all'autorialità rispetto al genere. Non è un regista colto ma è un regista che sa qual'è la pragmatica dei generi di riferimento. Conosce come discostarsi e disseminare i germi della propria competenza autoriale.

Il cattivo tenente ha una *detection*. Alla fine del percorso, i colpevoli sono assicurati alla giustizia divina. Servono alla redenzione del protagonista. C'è, quindi, un'indagine, seppur minoritaria rispetto all'economia del film stesso.

Tutto questo non fa altro che illuminare quale sia la peculiarità di [?] rispetto a quelli che sono i dettami del genere medesimo. C'è una perversione del meccanismo consono al genere in chiave autoriale. Non è un autore demiurgico. Ferrara è un trasgressore, va oltre, è il Re Mida dell'autorialità.

L'ultima domanda vuole essere una provocazione al collega Alberto Pezzotta. In un'intervista che mi ha concesso recentemente, il critico ha dichiarato: “Se c'è un regista poco cinefilo è AF (...) Avrò visto sì e no trenta film in vita sua, forse”. Sei d'accordo con quanto riportato oppure credi che, direttamente o indirettamente, Abel abbia dei punti di riferimento?

Purtroppo, AF sconta molti dettagli. Si presenta come un uomo “non allineato”, una persona provocatrice. Per tanti studiosi il regista si comporta in tale modo al fine di discostarsi da una possibile valenza meta-cinematografica. Ecco, a mio avviso, non c'è niente di più sbagliato. All'interno della sua filmografia, per esempio, *China Girl* è ovviamente una pellicola densa di rimandi cinematografici. *L'angelo della vendetta*, chiaramente, si installa nel filone “rape and revenge movie”. Anche nel remake *Ultracorpi, l'invasione continua* Ferrara sta intervenendo nella tradizione dei [?] movies. Il canovaccio di *Fratelli* è quello della tragedia greca. *Il cattivo tenente* si installa sul poliziesco per fare poi altro.

Però non si può pensare che la sua sia mancanza di cinefilia. Il rischio, sennò, è quello di indulgere nello stereotipo, nel dividere i cineasti tra cinefili e non.

(Intervista realizzata telefonicamente il 24/7/2023)

Conclusioni

A distanza di quasi un anno dalla prima pagina che ho scritto per la tesi, posso finalmente esprimere un giudizio personale sul cinema di Abel e sul lavoro universitario che ho compiuto.

Alberto Pezzotta, nella sua monografia dedicata al cineasta italo-americano, riporta un breve passaggio tratto da una conversazione avuta con il regista:

“Vuoi fare un libro su di me? I libri si scrivono sui morti”.⁷⁵

Parole sante. Parole ferrariane.

Tante volte mi sono chiesto cosa spinga un giornalista, un autore oppure uno studente a redigere un compendio su un determinato *film-maker*. Vi sono, ovviamente, numerose ipotesi ma credo che, nel complesso, ciascuno di noi (mi inserisco narcisisticamente parlando per semplificare) sia rimasto abbagliato da un dettaglio. E, nel mio caso, penso che Abel sia, in primis, un cineasta viscerale.

La provocazione della frase riportata precedentemente è vera, oltre che legittima. Credo che in Italia, in particolare, la moda funebre “alla Jep Gambardella” sia davanti agli occhi di tutti. Per tale motivo, il percorso che ho cercato di trasmettere all’interno di questa tesi non vuole essere falsamente elogiativo ma tematico o, per meglio dire, sensorio.

Gli anni Novanta rappresentano l’epoca più interpersonale e prolifica di Ferrara.

King of New York apre un nuovo capitolo nella filmografia del “Bad Director”.

La *Fear* Manhattan del *Driller Killer* o de *L’angelo della vendetta* si tramuta in una metropoli gelida e intransigente, lontana dai canoni televisivi romanzeschi del decennio Ottanta.

⁷⁵ A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, cit., introduzione

La Grande Mela assorbe ed incorpora lo *zeitgeist* digitale e post-contemporaneo. La *City* al neon si trasforma in una creatura lugubre, cupidigia.

Frank White, il “Re” di NYC, venera da lontano, nel suo attico, la Creatura. Ma come ogni artefice ne rimane, alla fine, intrappolato in una chimera che gli sfugge di mano.

Ferrara ama e ripudia la sua città natia. Ne contempla la bellezza esteriore e, allo stesso tempo, la denuda in ogni suo dettaglio, perfino quello più recondito.

Come sostiene Federico Pontiggia: “Abel iscrive nel corpo l’immagine della metropoli”.⁷⁶ Analizzare la settima arte del cineasta italo-americano equivale, quindi, ad ammirare una *skyline* newyorkese.

In mezzo alla ragnatela urbana della *Big City*, gangster, spogliarelliste e poliziotti ossigenano un teatro notturno macabro e asfissiante.

L’anonimo *cattivo tenente* è il testimone oculare di questa alienazione megalopolitica. Omicidi, stupri, rapine: ogni giorno passano sotto lo sguardo abulico del tutore centinaia di crimini e di ingiustizie sociali.

E proprio nel disagio putrefatto cittadino avviene il miracolo riconciliatorio.

La vampira Kathleen e il *Bad Lieutenant* ritrovano la diritta via dantesca a partire proprio dall’eccesso.

Il ripudio sacro di Abel è sia antonimo di religione sia accostamento ultraterreno. La morale nietzschiana dionisiaca converge con uno spirito cristiano soggettivo. Per semplificare, potremmo parlare quasi di un nuovo culto: il cattolicesimo ferrariano.

⁷⁶ F. Pontiggia, *Abel Ferrara – Il cattivo tenente*, cit., p. 75

Infrangere i dogmi non significa, necessariamente, andare contro il corollario di una fede. Qualsiasi credo nasce da un pensiero o da un testo di natura umana. E, in quanto tale, non può essere perfetto o idolatrato come prova tangibile di un *deus ex machina*.

Ferrara non è un regista blasfemo. Il suo fondamento è la vita stessa, o meglio, l'esperienza, volendo sintetizzare.

Ciò che ritrae con la macchina da presa è un *direct* cinema vivido. L'immagine che ne scaturisce è una visione, in ogni caso, personale.

La religione secondo Abel non è un credo dogmatico quotidiano. Si esprime, piuttosto, in una sensazione demi-agnostica interiore.

Redimersi, dunque, significa saper ascoltare il proprio io.

Il corpo attoriale, analogamente a quello biologico, si martirizza nella via del peccato e subisce il calvario ordinario.

Sostanze stupefacenti, pulsioni sanguinarie vampiresche, onte camorriste: sono tutte espressioni autolesionistiche che invocano l'istinto primordiale umano a voler prendere il sopravvento e a liberarsi dalla prigione della carne.

Una volta compiuto il sovvertimento, il Prometeo ferrariano comprende di possedere un'anima (se vogliamo bressoniana).

Il ciclo purgatorio del "Bad Director", come un uroburo alchemico, si protrae in maniera infinita tra vizio e compatimento, tra errore ed espiazione. Si inabissa, contemporaneamente, l'irrisolutezza esistenzialista.

I film di AF sono "opere sul dubbio, sulla paura e sull'incertezza (...)". Possiamo definirlo un autore "*disforico* (...) taciturno, oscuro, sfuggente, poiché i suoi racconti illustrano poco e sollevano, piuttosto, problemi, domande".⁷⁷

⁷⁷ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 320

La visione ontologica di Ferrara tituba come l'epilogo funebre di *The Addiction*. Si imprime spasmodica sotto un'insegna newyorkese. Colpisce, inaspettatamente, vincitori e vinti.

Cala il sipario e, sulle note di una canzone gangsta-rap, si sente, da lontano, un rumoroso "That's life, *mf'er!*"

Appendice

Meetin' AF: incontro con Abel Ferrara

Abel, tu sei stato incoronato dalla critica come “Il re di New York”. Ora che risiedi a Roma, ci sono analogie o differenze che riscontri tra la Grande Mela e la Città eterna?

(pausa di riflessione) Sai, stavo ripensando agli anni Ottanta. C'era molta più libertà, specie a New York. La *City* era davvero caotica e si respirava un'aria differente. A quell'epoca, chi dirigeva era considerato un autore a tutti gli effetti, capisci? Adesso non è più così.

Roma non è così vasta come NY ma racchiude una dimensione dinamica pazzesca! In Italia, ancora, si rispetta la figura del regista. E questo vale, in generale, in tutta Europa.

Volevo farti una domanda un po'personale. Hai mai pensato di tornare a collaborare con Nicholas St John?

Naah, è roba passata, è roba di 25 anni fa. (Nicholas) ha deciso di riprendere ad insegnare. E va bene così.

I tuoi ultimi lavori, *Zeros and Ones* e *Sportin' Life*, hanno accennato alla situazione pandemica degli anni scorsi. Come hai vissuto tale periodo?

Aver girato due film non è stato, per me, la fine del mondo (risata).

Ho passato molto tempo con mia figlia. Sono stati momenti difficili e spaventosi. Ma bisognava, allo stesso tempo, accettare la situazione e conviverci.

Come il tuo film degli anni Novanta ...

Ultracorpi – L'invasione continua, esattamente.

L'ultima domanda, Abel, è collegata al tema concentrico della mia tesi. Credi, alla fine, al concetto di redenzione umana oppure pensi, semplicemente, che sia un cambiamento, un processo innato?

Se credi in Dio, credi per forza nella redenzione. Io sono buddista ma se tu credi in Dio è scritto nella Bibbia, capisci? Gesù appare più magnanimo con i peccatori. Quindi sì, penso che l'espiazione possa cambiare la tua vita.

La redenzione non si verifica in un momento e basta. Prendi *Il cattivo tenente* per esempio. Non è sufficiente espiare una colpa per essere automaticamente perdonati. Il riscatto è un processo più complicato, avviene di giorno in giorno. È necessario pentirsi almeno dieci volte al giorno (ridendo). Capisci? Non è come schiacciare le dita e wow! Sono salvo. Sarebbe, sennò, troppo facile. La redenzione è un processo da affrontare quotidianamente. E quel cambiamento dura fino all'ultimo respiro.

Filmografia

Nine Lives of a Wet Pussycat (1976)
The Driller Killer (1979)
L'angelo della vendetta (1981)
Paura su Manhattan (1984)
China Girl (1987)
Oltre ogni rischio (1989)
King of New York (1990)
Il cattivo tenente (1992)
Ultracorpi, l'invasione continua (1993)
Occhi di serpente (1993)
The Addiction (1995)
Fratelli (1996)
Blackout (1997)
New Rose Hotel (1998)
R-Xmas (2001)
Mary (2005)
Go Go Tales (2007)
Napoli, Napoli, Napoli (2008)
Chelsea on the Rocks (2008)
Mulberry St. (2010)
4:44 – Ultimo giorno sulla terra (2011)
Welcome to New York (2014)
Pasolini (2014)
Piazza Vittorio (2017)
Alive in France (2017)
Tommaso (2019)
The Projectionist (2019)
Siberia (2020)
Zero and Ones (2021)
Padre Pio (2022)

Schede tecniche

King of New York

(1990)

Regia: Abel Ferrara

Soggetto e sceneggiatura: Nicholas St. John, Chris Andrews

Montaggio: Antony Redman

Fotografia: Bojan Bazelli

Musiche: Joe Delia

Cast: Christopher Walken, David Caruso, Laurence Fishburne, Victor Argo, Wesley Snipes, Steve Buscemi

Il cattivo tenente (Bad Lieutenant)

(1992)

Regia: Abel Ferrara

Soggetto e sceneggiatura: Zoë Lund, Abel Ferrara

Montaggio: Antony Redman

Fotografia: Ken Kelsch

Musiche: Joe Delia

Cast: Harvey Keitel, Victor Argo, Frankie Thorn, Zoë Lund, Robin Burrows, Paul Hipp

The Addiction

(1995)

Regia: Abel Ferrara

Soggetto e sceneggiatura: Nicholas St. John

Montaggio: Mayin Lo

Fotografia: Ken Kelsch

Musiche: Joe Delia

Cast: Lili Taylor, Annabella Sciorra, Paul Calderón, Christopher Walken, Edie Falco

Fratelli (The Funeral)

(1996)

Regia: Abel Ferrara

Soggetto e sceneggiatura: Nicholas St. John

Montaggio: Mayin Li

Fotografia: Ken Kelsch

Musiche: Joe Delia

Cast: Christopher Walken, Chris Penn, Vincent Gallo, Isabella Rossellini, Benicio Del Toro, Annabella Sciorra

Bibliografia e sitografia

ABBIATI F., 1956, *Storia della musica*, Milano, Garzanti

BATAILLE G., 1986, *L'erotismo*, Milano, SE

BERNARDI S., 2019, *L'avventura del cinematografo*, Venezia, Marsilio

CARROLL, N., 1990, *The Philosophy of Horror*, Londra, Routledge

COMAND M., 2015, *I personaggi dei film*, Venezia, Marsilio

DANESE S., 1998, *Abel Ferrara - L'anarchico e il cattolico*, Genova, Le Mani

FORNARA B., 1997, “De Profundis: bestemmie ad un Dio muto”, in NAZZARO G., *Abel Ferrara – La tragedia oltre il noir*, Roma, Prima

KIERKEGAARD S., 2019, *La Malattia Mortale*, Milano, Mondadori

PEZZOTTA A., 1998, *Abel Ferrara*, Milano, Il Castoro

PONTIGGIA F., 2004, *Abel Ferrara – Il cattivo tenente*, Cantalupa, Effatà

SCHRADER P., 2002, *Il trascendente nel cinema*, Roma, Donzelli

birdmenmagazine.com

ilbosone.it

cameralook.it

ilcineocchio.it

corriere.it

longtake.it

ilmanifesto.it

mymovies.it

treccani.it

wikipedia.it

wired.it