

*IL CONTRATTO È SACRO: APPUNTI TEO-FILOSOFICI SULLA FIGURA
CINEMATOGRAFICA DEL SICARIO. DUE ESEMPI D'INIZIO MILLENNIO
(COLLATERAL DI MICHAEL MANN E MAN ON FIRE DI TONY SCOTT, 2004)*

di Pier Paolo Pavarotti

*Pacta sunt servanda (Digesta Iustiniani XXIII, 4, 5.1)
in memoriam Liceo-Ginnasio San Carlo, dove tutto è iniziato*

Abstract

The figure of the assassin on commission, contract killer or hitman in jargon, has always had success at cinema, from the beginning within the west Euro-American one to the explosion of the Asian one. The figure of the killer crosses over many human fundamental themes such as death, evil, solitude, willpower, narcissism, rationality, dealing with an high-tech equipment. In a metaphysical perspective this can be translated into the theological discourse about God's point of view, in a special theodicy with confused moral contours but with deep contents. The killer then assumes the role of almighty God or demiurges, charged by a contractor, in turn showing divine or too human traits. The present work aims to show the validity of the starting point by analyzing two figures of movie killers of the new millennium: Vincent from Collateral (Michael Mann) and Creasy from Man on Fire (Tony Scott). It was decided to adopt a synoptic reading in nine areas; within each one the scanning follows the timing of each movie:

<i>Collateral</i>	<i>Man on fire</i>
Character almost storyless	Character with a past
Los Angeles hallucinatory setting	Mexican catholic setting
Moral and aesthetic of the protagonist	Moral of the protagonist, aesthetic of death
Postmodern spiritualities and moral agencies	Use of the Bible
Second causes (physical)	First cause (ontology, will)
Almighty but cold customer	Powerless but warm customer
Earthy eschatology of the co-protagonist	Personal (divine) redemption of the protagonist
Anti-educative relationship with Max	Educative relationship with Pepita
Showdown	Final judgement

Introduzione: fortuna del tema e tema della sfortuna

La figura del sicario, *contract-bounty killer* o *hitman* nel gergo anglosassone, ha sempre goduto di buona fortuna nel cinema di ogni latitudine, dagli inizi con quello occidentale euroamericano all'esplosione di quello asiatico. Con il terzo millennio – secondo pieno secolo di vita per la VII arte- questa fortuna conosce addirittura un'espansione. Unica eccezione quello arabo, per altri versi assai sviluppato. Questa diffusione capillare con la sua continua riproposizione nei diversi contesti geopolitici consente perciò di costruire un corpus rappresentativo della simbolica culturale contemporanea. La figura del killer – qui intesa nella versione professionale e per lo più solitaria – attraversa vari temi fondamentali dell'umano come la morte, il male, la solitudine, la volontà di potenza, la razionalità, il rapporto con la tecnica. Naturalmente questi rapporti incrociano da subito i loro opposti: vita, bene, compagnia, inettitudine, irrazionalità. In ottica metafisica ciò si traduce nel discorso teologico sul punto di vista di Dio, in una speciale teodicea dai contorni morali confusi ma dai contenuti profondi. Il killer assume allora il ruolo di Dio onnipotente (*playing God*), onnisciente, giudice, regolatore, ovvero quello di demiurgo incaricato di tutto questo da un *contractor* a sua volta dai tratti divini o troppo umani. Infatti risulta, in quanto destinatario (e destinatore) di un compito troppo grande per l'umano, inevitabilmente ed in varia misura oppresso e lacerato. Decidere chi deve morire o almeno accettarne la decisione presa da altri; dare un prezzo alla vita altrui e pagarne quello della propria irrimediabilmente deturpata; progettare la morte esercitando un elevato dominio sullo spazio-tempo e sulla tecnica nonché prima di tutto sulle emozioni. Proprio nel rapporto con la razionalità questo superprofessionista risulta portatore e talora produttore di tanto pensiero sapienziale e filosofico.

Metodo ed obiettivi

Questo lavoro vorrebbe rilevare la validità della tesi di partenza mediante l'analisi di due figure efficacemente comparabili di killer cinematografici del nuovo millennio: Vincent da *Collateral* (Michael Mann) e Creasy da *Man on fire* (Tony Scott). La comparazione si regge non soltanto in termini di genere e naturalmente di tema, ma pure su caratteristiche autoriali e produttive.

Innanzitutto i rispettivi registi vantano una filmografia con numerosi e profondi punti di contatto. Michael Mann (Chicago, 1943) è un maestro del cinema d'azione nei generi poliziesco, thriller ed avventura (serie *Miami Vice*, *Strade Violente*, *Manhunter*, *L'ultimo dei Mohicani*, *Heat*, *Inside*). Curiosamente conta un'esperienza giovanile di studio in Inghilterra, da cui veniva Tony Scott (North Shields, 1944 - San Pedro, 2012), fratello di Ridley, ed altro protagonista dello stesso filone (*Top Gun*, *Beverly Hills Cop II*, *Allarme rosso*, *Spy Game*,

Domino). Per entrambi il tasso di scrittura, riflessione etica e perizia tecnica sono connotati immancabili consolidati lungo la carriera. Qui poi i due utilizzano protagonisti superstar (Tom Cruise e Denzel Washington) ovvero quattro (Jamie Fox *alias* Max e Dakota Fanning¹ *alias* Lupita), due personaggi da difendere ad ogni costo (ancora la Fanning e Jada Pinkett *alias* Annie) ed una mobilità quasi esclusivamente automobilistica, modalità chauffeur compresa (Fox ed ancora Washington). Mentre tutto *Collateral* è girato di notte², *Man on fire* ha nelle rare scene notturne soltanto la notte interiore del protagonista.

Se si considerano quindi i profili produttivi si registra che i due film scelti sono dello stesso anno (2004), hanno quasi lo stesso budget (65 milioni \$ vs. 70) ed un incasso paragonabile (101 milioni \$ vs. 79, di cui 7 vs. 1.6 in Italia), cioè buono ma insufficiente per rientrare in prima battuta delle spese senza la coda garantita dai diritti musicali, televisivi e di noleggio³.

Rilevate le condizioni di possibilità per un'analisi comparata, va ora esplicitato il modello di comparazione. Si è deciso di adottare una lettura sinottica articolata in nove ambiti all'interno dei quali la scansione è cronologica, ovvero seguendo il minutaggio di ogni film. Ecco di seguito la tavola sinottica da cui scaturiranno le note di commento subito dopo:

<i>Collateral</i>	<i>Man on fire</i>
personaggio quasi senza storia (Vincent)	personaggio con un passato (Creasy)
ambientazione allucinata losangelina (violenza diurna / disperazione notturna)	ambientazione cattolica messicana (violenza e ribellione notturne)
morale ed estetica del protagonista (sociologia e cosmologia)	morale del protagonista, estetica di morte (sociologia dei <i>Latinos</i>)
sapienze ed agenzie morali contemporanee	uso della Bibbia
cause seconde (fisica) (pallottola vs. responsabilità)	causa prima (ontologia, volontà) (pallottola come ultima verità, non mente mai)
committente onnipotente ma freddo (esplicito nel presente, alluso nel passato)	committente impotente ma caldo (esplicito attuale e passato)
escatologia terrena del coprotagonista (sogno dell'isola e della corsa perfetta)	redenzione personale (divina) del protagonista (frasi sul perdono)

¹ Stesso cognome del detective alle calcagna di Vincent interpretato da Mark Ruffalo.

² Mann finalmente riesce in digitale a girare un sontuoso film notturno dove si vede quel che succede diversamente da troppi che pensano di poter imitare l'analogo Kubrick delle scene in penombra di *Barry Lyndon* (ma scordano di farsi confezionare a loro volta un obiettivo apposito dalla Karl Zeiss Jena).

³ Da ex gestore di sala si rammenta che – per arrivare agli introiti netti della produzione/distribuzione – all'incasso oltre alle spese di produzione vanno tolti le parti destinate agli esercenti. D'altronde non è specificato nelle nostre fonti se le cifre contengano diritti di citazione/riproduzione e merchandising o soltanto, probabilmente, il cosiddetto *botteghino*.

<p>rapporto diseducativo con Max (vite a perdere)</p>	<p>rapporto educativo con Pepita (perdere-dare la vita)</p>
<p>scontro finale (topos dell'uomo che muore solo)</p>	<p>giudizio finale (metafora della scena in discoteca)</p>

Commento

A questo punto, come previsto, segue il commento secondo le categorie qui sopra individuate e lo svolgimento cronologico delle opere.

1a) *La figura di Vincent in «Collateral»*



Tom Cruise ha portato anche qui, e forse soprattutto qui, se si esclude l'esperienza limite con Kubrick per *Eyes Wide Shut*, tutta la sua professionalità arrivando a servire come postino della città di Los Angeles per un mese sotto copertura senza essere riconosciuto. Anche in virtù di tale training il suo Vincent è capace di scendere dal taxi, sbrigare i suoi affari omicidi e confondersi nella folla⁴. Personaggio senza storia, appare in *total grey* quasi come in clergyman, col portatile pieno di istruzioni mortifere come una 24h da ufficio⁵ ed incontra un altro futuro killer cinematografico come Jason Stratham per il classico scambio di valigette che dà inizio alla liturgia professionale dell'assassinio su commissione (1'-10'). L'imprinting liturgico sottolineato con inquadrature aeree notturne con le luci come candele e dall'*Aria sulla quarta corda* di J. S. Bach, un classico della liturgia, di una liturgia compulsiva ed anaffettiva certo, si impone anche su soluzioni logisticamente più efficienti e con acume

⁴ MARIAROSA MANCUSO, *Collateral*, in "Il Foglio", 14 novembre 2009.

⁵ EMANUELA MARTINI, *Collateral*, in "Film Tv", 43(2004).

qualcuno parla di un mestiere a contatto col sacro nel senso tecnico-biblico di separato dagli altri, protetto e ben remunerato ma isolato⁶. In realtà alcune tracce di storia-memoria compaiono quando riconosce che i genitori proiettano sempre sui figli le loro frustrazioni fino a ritrovarsi con un padre che muore di malattia epatica quando ha 12 anni dopo un'infanzia di botte e case-famiglia (56'-57'). Altri segni di una qualche infanzia riemergono citando il personaggio di *Humpty Dumpty* da *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll. Ma nel complesso prevale la figura vincente della personificazione affascinante del male in lotta con l'anima bella Max, fino a fargli credere di essere l'angelo vendicatore⁷.

1b) *La figura di Creasy in «Man on Fire»*

Qui Denzel Washington affronta il personaggio di Creasy nel remake dell'omonimo italo-francese di Elie Chouraqui del 1987, girato tra Milano ed il lago di Como con Scott Glenn come protagonista ed un cast notevole (Vincent Price, Joe Pesci, Danny Aiello, Lou Castel, Laura Morante, Giuseppe Cederna). Rispetto all'originale l'accento alla relazione tra la guardia del corpo e la moglie del capo è stato tagliato in fase di montaggio. A differenza del protagonista di *Collateral* poi, Creasy ha un passato tutt'altro che rimosso con cui fare i conti e che – complice la bottiglia di whiskey- lo porta ad un passo dal suicidio notturno per senso di colpa (*Crazy*) dovuto al trascorso omicida per il governo. Subito dopo la decisione mattiniera di cambiare vita (25'-28'). Così viene descritto il personaggio:

In un certo senso *Man on Fire* potrebbe essere un film interpretato da [...] Schwarzenegger negli anni Ottanta. Con l'unica differenza che Creasy è un uomo sconfitto da se stesso e dal proprio passato [...] alla ricerca di qualcosa di nuovo nella sua esistenza, di una ragione di vita che viene - con sorpresa di entrambi - trovata nell'affetto incondizionato di una bimba impaurita e sola nella sua prigione dorata che la tiene lontana da un mondo decisamente pericoloso [...] Scott [...] sembra cercare non tanto l'azione e la spettacolarità in quanto tali, bensì come forma di cruda rappresentazione di una violenza rabbiosa e intensa. Di un uomo disperato che solo tramite la violenza sa come esprimere se stesso e il proprio nichilismo. Una scelta di sangue parzialmente riscattata da una ritrovata fede religiosa [...] Un film in molti momenti disturbante non solo per i temi, ma anche per lo stile visivo espressione tangibile del dramma del protagonista⁸

⁶ ANTONELLA FAGANELLO, *La figura del killer come agente della rimozione*, in "Pol.it" [URL consultato il 21/03/2013: <http://beta.pol-it.org/articoli/cinema/la-figura-del-killer-come-agente-della-rimozione>]. Anche Max entra in uno spazio quasi sacro, separato (16': «lo divido con quello del turno del mattino»), disinfettato (15': «questo è il taxi più pulito che abbia mai preso») di propria mano (ma non asettico), pseudo-sacerdotale, quando prende l'automobile dalla centrale dei taxi e comincia il turno con una sequenza consueta di gesti di evidente carica liturgica per poi partire anch'egli per la sua missione quotidiana. Missione che lascia già intendere però l'orizzonte di redenzione dall'atollo in cartolina (cfr. infra).

⁷ ARMANDO AS CHIANESE, *Collateral*, in "Cinecriticaweb", 2 gennaio 2010.

⁸ MARCO SPAGNOLI, *Man on fire*, in "Cinematografo.it", 1 settembre 2004.

Creasy è del resto un uomo della vecchia scuola (cfr. il Nathan Muir di *Spy Game*), usa carta e penna, fa domande, consuma le suole e demanda ai complici le ricerche informatiche. Nessun laptop blindato con software mortali, al più un telefono cellulare e nastro adesivo.

2a) Ambientazione allucinata losangelina

Max trova tutto «disconnesso» a Los Angeles, che riassume parossisticamente «17 milioni di persone, è diventata la V potenza economica del mondo invece nessuno si conosce». A suggello della sua tesi racconta proletticamente del tipo morto in metropolitana e rimastoci per 6h senza essere notato (15' poi 111'). Dove la prolessi è ovviamente riferita alla sua fine solitaria proprio in un vagone della metro, in una notte che prevede altre ore di noncuranza. L'educata allucinazione di Vincent trova rappresentazione perfetta in una notte da lupi quando si materializzano due coyote spaiati (non previsti dalla produzione) dal deserto californiano ed attraversa le strisce pedonali che la strana coppia di questo western metropolitano guarda ipnotizzata

(76'). Soltanto di notte l'elemento naturalistico e selvaggio che sopravvive dall'America precolombiana può emergere tra i grattacieli e le residenze high-tech, beffando persino la troupe, fino ad incantare di uno straniamento che riconduce le vite solitarie alla loro pulsione originaria. Per qualcuno si tratta



di un «thriller visionario non ambientato, bensì incarnato nelle viscere pulsanti della Città degli Angeli»⁹. Dal deserto del Nevada, estensione nordorientale di quello californiano del Mojave, similmente emerge la città separata ancora di origine messicana, sacra come la prostituzione classica, dove tutto resta separato dal resto specialmente la notte: *what happens in Vegas, stays in Vegas*.

2b) Ambientazione cattolica messicana

Creasy passando il confine ad El Paso entra nel cattolicesimo esibito e profondo che accomuna le famiglie messicane, con tanto di culto personale all'altarinone domestico (15'), dove anche il nonno di Lupita pregava per chiedere «perdono dei suoi casini» (107'), dove i rampolli vanno alla scuola cattolica (19'), cosicché rapitore e papà si raccomandano entrambi alla vergine di Guadalupe (57') ed il primo contatto con uno dei rapitori avviene al suo indirizzo, in via de los Apostolos (76'). La mamma (Radha Mitchell) invece, emblema biondo

⁹ VALERIO CAPRARA, *Collateral*, in "Il Mattino", 4 settembre 2004.

dell'America *wasp* trapiantata in questo mondo sudaticcio, non sopporta la parata e «scaccia i mercanti dal Tempio» (Mt 21, 12s e paralleli), ovvero i poliziotti che si mostrano zelanti e si scopriranno corrotti (61'). La sua morale pragmatica, senz'altra intuizione del complotto, la induce a disfarsi dell'apparato ingombrante e retorico della polizia, per affidarsi all'individuo risolutore, il manifesto della filosofia americana. Anche il mediatore americano subdolo che svetta nel sociologiume latino è accomunato alla sconclusionata *armada* delle forze dell'ordine e deve levarsi di torno.

3a) *Antropologia e cosmologia, morale ed estetica di Vincent*

La prima opinione sulla città, dove Vincent trova tutto *disconnesso*, viene sviluppata in un'apologia morale benaltrista ed eccentrica, apparentemente difficile da confutare (25'), in cui si osserva che al mondo vivono «sei miliardi di persone e tu ti preoccupi di un grassone qualunque (el Gordo)»? Max, pur stretto nella paura, tenta



una resistenza morale (24', poi ricorsivamente) ma il sicario incalza «Mai sentito parlare del Ruanda? [...] Ti sei iscritto ad Amnesty International?». Queste considerazioni antropologiche insistono su una sorta di cosmologia («un puntino nell'universo, siamo noi persi per sempre») dove il caso-destino da una parte salva i poliziotti impiccioni e dall'altra consente la prosecuzione ordinata della serie mortale e dove un tentativo di liberazione di Max attira l'attenzione e muoiono due che non dovevano morire, ciò che Vincent gli rimprovera come ineluttabile (36'). Ma il killer, evidentemente favorito dal livello degli ingaggi e dai tempi che non si possono senza ironia chiamare 'morti' tra due incarichi, ha sviluppato una propria estetica nonostante l'infanzia irregolare. Si rivela dunque cultore del jazz e prova innegabile simpatia per un trombettista, terza tappa del contratto, fino a concedergli una chance nel caso risponda ad una domanda sulla biografia di Miles Davis. Lo stesso musicista, che sbaglia di poco (ma in realtà sbaglia anche Vincent perché Miles iniziò a suonare prima di entrare alla Julliard), trova la sua morte vicino allo stesso palco in cui per sua ammissione ha avuto il suo secondo e vero *concepimento* proprio in una jam session con Miles (43'-47'). 'Session' pure si può considerare la performance del killer, non fosse che qui si tocca addirittura la rinascita dall'alto (Gv 3) e la morte come compimento dell'esistenza, al di là degli scheletri lungo il cammino, come con i personaggi di Borges che si definiscono proprio negli ultimi momenti.

Tutti elementi che coagulano l'armamentario estetico ed il residuo morale del personaggio nel gesto puntuale di trattenere il capo esanime dal colpo sul tavolo. Ciononostante la routine va rispettata e Vincent compra i fiori per la madre di Max all'ospedale che non la rispetterebbe senza, perché «ti ha tenuto nel grembo nove mesi» (48'). La quale, in posizione di inferiorità diegetica rispetto allo spettatore (Chatman), canzona il figlio cui «gli si deve puntare una pistola alla testa per fargli fare le cose», suscitando l'amara ironia di chi guarda. A sua volta Max si lamenta della madre che parla in presenza di estranei come se il figlio non ci fosse, creando un vero corto circuito metanarrativo (51'). Altro stratagemma narratologico interessante è l'uso della reticenza (*aposiopesi*) quando non viene mostrata l'azione del secondo omicidio ma soltanto il legale che scende le scale andando inconsapevolmente incontro al killer mentre moglie e figlia leggono sul divano vicino la televisione (33'). Il regista introduce un'alternanza di tinte forti e sfumate nella sequenza infernale di Vincent. Il quale non molla la presa dialettica e riprende: «sei vivo e tu mi ringrazi? No, sai soltanto chiuderti a riccio [...] coincidenze cosmiche e cazzate così» (85'-86'). La già citata scena dei coyote solitari sulle strisce pedonali lega l'antropologia animale alla cosmologia dove «milioni di galassie di centinaia di milioni di stelle e un puntino che vaga nello spazio, siamo noi persi per sempre» (86'). Un tale profilo universale potrebbe assumere nell'opera parallela la questione personale di Creasy, che diventa una vendetta cosmica¹⁰. Di fronte alla tirata del taxista che non trova in lui ciò che accomuna gli esseri umani («sei squallido fratello...ti batte qualcosa?»), il sicario preso in contropiede si schermisce dicendo «dovevo andarmi a trovare Sigmund Max Freud tra tutti i taxisti » (87'). Finalmente la disperazione indifferente vs. sogni di Max che reagisce alla predica cinica di Vincent con un gesto di libertà (89'), da coniugare col dualismo cosmico dei principi di Bene e male¹¹.

3b) *Morale del protagonista, estetica di morte. Sociologia dei Latinos*

In giacca sdrucita, barba, occhiali scuri e fiaschetta di whiskey l'ex sicario dei corpi speciali attraversa il confine di El Paso lasciando la scenografia metropolitana dei palazzi americani in taxi; sottofondo di chitarra arpeggiata e sosta alla festa in casa del vecchio compagno d'arme Ray con contorno di ragazze in bikini, barbecue in piscina e banda mariachi (3'-6'). Il giorno dopo a colloquio come bodyguard è al volante in abito scuro e lo sguardo appena annebbiato dall'alcol mentre lo ammette direttamente al futuro datore di lavoro (Marc Anthony), dubbioso tra lungo curriculum e basse pretese (9'-10'). L'unità di etica ed estetica di Creasy è già tutta definita qui, ancora prima di quella di Vincent che manifesta le sue deviazioni più lentamente. Perché sia lo sguardo scuro sia la divisa di lavoro configurano un'estetica di morte annunciata. Diversamente dal film di Rosi (*Cronaca di una morte annunciata*, 1987), che nella scena madre mette in contrasto il sangue della mattanza

¹⁰ MARCO IANNINI, *Collateral*, in "Sentieri selvaggi", 8 settembre 2004.

¹¹ ARMANDO AS CHIANESE, *Collateral*, in "Cinecriticaweb", 2 gennaio 2010.

col lino bianco del completo di Anthony Delon nella piazza assolata di Cartagena, qui tutto si compie in una gamma di macchie e colori pastello opachi e male assortiti. I colori dei diversi clan latini che si scontrano ed accordano: polizia coi bolsi funzionari, bande armate coi boss sciroccati, clan familiari dipendenti da entrambi. Eppure le transazioni obbligate o vincolate iniziali tra i gruppi sociali avvengono in ambienti altolocati, finché le contraddizioni non risultano insostenibili e le scenografie devono separarsi. Se nel western la caratteriologia poteva produrre un buono, un brutto ed un cattivo qui la bella si mischia senza convinzione al caos latino, il viso segnato dell'avvocato (Mickey Rourke) si adatta senza remore al sottobosco messicano e il duro tormentato si riconverte suo malgrado alla macchina da guerra yankee per cui era stato programmato in un'epoca precedente della propria vita.

4a) *Agenzie morali e sapienziali contemporanee*

Come poc'anzi s'è lasciato intendere, il giovane Vincent passa da una casa famiglia ad un'altra, vive di espedienti e probabilmente si arruola. Fallita l'educazione sentimentale, addestramento militare, preparazione delle missioni, mimetizzazione ed infiltrazione costituiscono anche quella culturale non semplicemente professionale. Così ha modo, una volta messi in proprio, di seguire le effimere parole d'ordine delle mode culturali di una massa che aspira a sentirsi elite: «adattarci all'ambiente, Darwin, i Ching, seguire il flusso» (26'). Max, che si intuisce abbia avuta un'infanzia più regolare ma di prospettive quasi altrettanto limitate, le ripete fingendosi Vincent con la stessa ironia cinica nel locale del committente (68') in un processo di identificazione progressiva ma differenziale su cui si tornerà. Nessuno può fare a meno di qualche riferimento intellettuale, per quanto mediato dalle stratificazioni sociali, né può esimersi dall'esibirlo; cinicamente come fa Vincent in un mix con tradizioni disparate o implicitamente nella mimesi del parlato come fa Max colla psicoanalisi.

4b) *Uso della Bibbia*

Per contro Creasy ha due sole e solide agenzie morali e culturali di riferimento: esercito e Bibbia. Condivide (forse) la prima con Vincent ma ne mostra ricordi espliciti ed incubi vividi oltre a farne la guida sicura per la sua azione e preparazione. Ha in proprio la seconda che sostituisce la bottiglia d'alcool dopo la *noche obscura* che passa dal pop ad una *gimnopedie*, alla telefonata all'amico Ray (25'-29'). Sono molteplici gli episodi in cui si cita la Scrittura. All'ingresso della scuola cattolica dove lascia Pita secondo il programma quotidiano la madre superiora gli chiede: «Vede la volontà di Dio in quello che fa? (Creasy) No. (madre) Non lasciarti vincere dal male ma (si sovrappone Creasy) vinci il male con il bene» (Rm 12, 21) termina la citazione a memoria (19'-20'). Creasy da piccolo non amava la scuola perché non era come quella di Pita con sr. Anna ed alla domanda se non fosse felice risponde che la felicità è soltanto un stato dell'anima e non si ricorda (21'). Probabilmente con Vincent ha in

comune anche un'infanzia difficile e l'arruolamento come via d'uscita e riscatto. Anche la padrona di casa Lisa¹² se ne accorge: «Vedo che legge la Bibbia (Creasy) Sì, qualche volta (mamma) L'è d'aiuto? (Creasy) Sì, qualche volta» (24').

Anche la madre si sente perduta e con sensi di colpa per aver trascurato la bimba e si ritrova a leggere la Bibbia (70'-71'). Pita al contrario è sempre un passo avanti alla sua età. Ha sufficiente discernimento da regalare una medaglietta di san Giuda (protettore delle cause perse) a Creasy, che le ricorda un orso triste, compiendo intuitivamente la mediazione (ecclesiale) che sr. Anna aveva cominciato col protagonista. Infatti la medaglietta è contenuta



in un orsetto di peluche (42'-43') che diventa l'oggetto simbolico del transfert affettivo attivato in Creasy. Qualcuno preme sulla contraddizione tra l'agente speciale alcolizzato che stermina «di buona lena» i rapitori della bambina «anche se nel (poco) tempo libero non smette la proba abitudine di leggere e rileggere la Bibbia»¹³. Ma nel cinema contemporaneo più significativo non esiste soltanto l'esempio di Samuel L. Jackson alias Jules Winnfield, sgherro pentito in *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), che abbandona la professione una volta illuminato da un evento improvviso. Spesso quando un soldato abbraccia una causa giusta imbraccia pure il suo fucile e la Bibbia diventa fonte di ispirazione e sostegno come per Barry Pepper alias Daniel Jackson, ispirato cecchino in *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998).

5a) *Causa seconda*

Vincent prosegue nel suo percorso sociopatico di distanziamento-denegazione attraverso razionalizzazioni sempre più azzardate. Nella prima tappa della sua *Via Crucis* mortifera, il primo assassinio, di fronte allo sbigottimento del taxista ancora incredulo risponde: «L'hai ucciso tu (Max). No, io ho sparato, i colpi e la caduta l'hanno ucciso» (19')¹⁴. La

¹² Nome biblico teoforico, ipocoristico di Elisabetta, dal significato incerto che contiene l'idea di giuramento divino. Anche il marito ha un nome biblico teoforico, Samuel (*il Signore ha posto*).

¹³ VALERIO CAPRARA, *Man on fire*, in "Il mattino", 3 settembre 2004.

¹⁴ In *Jimmy Bobo* (Walter Hill, 2012) il protagonista Sylvester Stallone sembra ricalcarne la logica: *non sono le pistole che uccidono ma i proiettili*. Ma là è lo humor del duro, quasi in un western urbano, che parla; i sentimenti, benché induriti dagli anni, sono tutti assorbiti dalla missione, non rimossi.

responsabilità è riservata alle cause seconde, per dirla con Aristotele. Il complice involontario però lo incalza ed il killer insiste nella sua linea amorale di difesa: «Non l'ho gettato dalla finestra, è caduto» (26'). Vincent vorrebbe mantenere il dialogo sul filo delle idee chiare e distinte, in un dualismo antropologico che il troppo umano Max non può sostenere. Qui la pallottola è titolare in proprio delle conseguenze, la causa prima della volontarietà è taciuta o depersonalizzata mentre la causa finale ridotta ai minimi termini. Infatti è in un rischioso, improbabile e prolungato scambio di identità (59'-72') che Max riesce a recuperare per Vincent le informazioni da lui stesso disperse (52'-54').

5b) *Causa prima*

Per Creasy la pallottola invece non è mera causalità autonoma bensì l'ultima verità, ontologia che si rivela nell'escatologia. La prova della pallottola nemmeno può considerarsi in alcun modo mera casualità ma destino. Quella rappresentazione del destino complessivo



racchiusa in un istante che caratterizza i personaggi borghesi e che rimanda ad una responsabilità. L'ultimo atto, dovendo esprimere la *pointe* di un'esistenza, rimanda ad una responsabilità che può persino non essere completamente conscia. I riferimenti biblico-teologici ed il senso di colpa per le azioni commesse nei reparti speciali accompagnano e indirizzano il protagonista al suo

compimento. Non certamente quello di un santo predestinato ma di un antieroe estraniato.

6a) *Committente onnipotente ma freddo*

Secondo lo schema attanziale ormai classico¹⁵ applicato alla narrazione il *destinatario* qui è un cartello di narcotrafficienti boliviani che vuole eliminare i testimoni (*oggetto*) di un processo ed il meccanismo di *manipolazione* altro non è che un ricco contratto. Il *destinatario* agisce per conto del destinatario preservando l'anonimato del *soggetto*-protagonista e compare fugacemente nei primissimi minuti: un Jason Stratham non ancora superstar che consegna la valigetta-laptop con le specifiche degli obiettivi. Ciò che si vuole sottolineare qui però sono due caratteristiche del committente. A dispetto dello stereotipo latino il committente non è soltanto onnipotente (può dare la morte arrivando dovunque), personale (anzi corale) ma freddo (accetta di non incontrare l'*artista*) benché ammetta in subordine di adottare sanzioni letali in caso di problemi (65'-70'). Il committente-mandante precedente era

¹⁵ A.J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Presses Universitaires de France, Paris 2002³, pp. 171-192.

caldo (aveva cioè rapporti col soggetto all'assegnazione del compito), corale anzi presumibilmente governativo, come lascia intendere Vincent, che uccide su commissione «nel settore privato da sei anni» (58'). In questo caso il destinante non coinciderebbe propriamente col destinatario, in quanto chi trarrebbe beneficio dalla *performance* sarebbe il popolo americano secondo la Costituzione. Evidentemente un contratto di lavoro del genere può riproporsi anche per il rapporto personale di Vincent con la religione: Dio potrà pure essere onnipotente ma siccome la ricompensa è incerta non vi intesse rapporti. L'altro asse attanziale del racconto è l'opponente Max, che condivide col coprotagonista l'ultimo elemento dell'oggetto (Annie); inizialmente il suo script prevedeva il sicario come destinatario e destinatario, il servizio taxi come oggetto ed un ottimo ingaggio come ricompensa.

6b) *Committente impotente ma caldo*

Il destinatario attuale di Creasy è la famiglia di Pepita, in due tempi: prima il marito-padre che si scopre subito debole e indegno, poi la moglie-madre che gli (si) affida lo sterminio di tutti i coinvolti a partire dal marito stesso. Si tratta di un committente impotente in quanto a capacità di sanzione economica o violenta ma caldo; il soggetto-protagonista ha infatti crescenti e profondi rapporti non soltanto con la protetta Pepita: nell'originale di Eli Chouraki il bodyguard Scott Glenn aveva una relazione con la madre Laura Morante. Quanto al datore di lavoro precedente si conferma quanto scritto per Vincent tranne per la relativa menzione quasi esplicita, come emerge all'inizio del film nelle battute con l'ex compagno d'armi (3'-6'). L'oggetto per eroe ed opponente è sempre Pepita ma la ricompensa (v. infra), come per Max, dopo la *reddito in se ipsum* esula dal compenso.

7a) *Escatologia terrena del coprotagonista*

Sinora lambito da più considerazioni variamente attinenti, è il tema del destino a dover essere enucleato. Vincent ha, non reciso forse, ma quantomeno anestetizzato il punto e tutto si riassume in un breve monologo iniziale poi richiamato nel finale (*vide* 2a e 3a): questione di probabilità cosmiche che si risolvono nell'anonimo parcheggio di un cadavere nella metro. Non è così invece per il coprotagonista Max, che ha la foto del proprio paradiso terrestre sulla visiera del suo taxi maniacalmente pulito. Il personaggio è un Blondel¹⁶ in ottavo per cui la volontà supera sempre l'azione: tiene come un santino quell'immagine edenica di atollo tropicale ma la regala d'istinto alla cliente impegnata a meritarsi il posto raggiunto ma abbastanza stressata da dar corda ad un *fratello* taxista e che ricambia col bigliettino e l'invito a farsi avanti (12'); non vuole offrire un passaggio rapido ed efficiente al cliente ordinario della compagnia di taxi per cui lavora, nemmeno un tour discreto e full optional per il cliente godereccio e munifico di un'agenzia di limousine bensì nientemeno che «la corsa perfetta» (58'). Questo stride con la condizione reale e Vincent non perde occasione di ricambiare le

¹⁶ M. BLONDEL, *L'action. Essai d'une critique de la vie e d'une science de la pratique*, Alcan, Paris 1893.

attenzioni con una cruda controanalisi: « quanto hai messo da parte [...] una volta ti sveglierai e ti accorgerai che sei diventato vecchio» (88'). Ma se è vero che *dreams die at dawn*, Max non può che reagire e telefonare alla ragazza che gli ha dato il numero e non aveva il coraggio di chiamare se non nel momento estremo del pericolo, in una *reddito de quo ante in se ipsum* che lo trasforma nella versione quasi supereroica di sé stesso. Ma il paragone col processo redentivo secondo Tommaso si ferma qui, si esaurisce nella dimensione terrena.

7b) Redenzione personale di Creasy



Già dalla locandina, realizzata secondo una precisa segmentazione del campo cromatico con il protagonista imponente in completo grigio e occhiali da sole che con la sinistra protegge la bambina, lasciandosi un fuoco di distruzione alle spalle per metà di fiamma viva (dietro all'attore nero) e per metà di fumo nero (dietro la bambina bionda), si può comprendere l'esito finale: Creasy si redime uscendo morto dalla spirale di fuoco, Pepita si salva uscendo viva dall'oscurità-omertà del rapimento. Il motivo del riscatto è presente come si è già accennato sin dall'inizio: «Dio ci perdonerà mai per quel che abbiamo fatto? No» (5') risponde il sodale. Questa domanda che si porta dietro da tempo indurrà Creasy a dare la vita quando ne incontrerà un motivo valido.

La motivazione che lo spinge supera la vita stessa per due motivi. Da una parte il riscatto è dovuto ad altri simili cui la vita s'è tolta; dall'altra è a favore di una piccola vita che ne ha una intera davanti a sé. Rimane la questione omicida ma dopo tutto si tratta di individui che percorrono una strada di morte, perciò si sono già eliminati - benché non del tutto

coscientemente - dal consorzio umano. Essi fanno parte di una *via crucis* a tappe forzate in cui muoiono i carnefici ma perde inevitabilmente sangue ad ogni stazione anche il carnefice *par excellence* divenendo vittima. A suggello del movente escatologico resta la frase forse più famosa di tutto il film: «in chiesa si dice che bisogna perdonare» suggerisce il vecchietto cortesemente sequestrato in casa propria con la moglie; «il perdono è una cosa tra loro e Dio, io provvedo a organizzare l'incontro» (96') risponde Creasy mentre prende posizione col bazooka alla finestra dell'appartamento della coppia.

8a) *Il rapporto 'diseducativo' di Vincent con Max ed il suo riscatto mimetico*

La penultima figura di comparazione sinottica coglie le differenze tra i rapporti del protagonista, visto come leader e indirettamente come ispiratore. Vincent si presenta con modi distinti e affabulatori ma ben presto la sua scaletta mortifera lo svela e perde ogni attrattiva mimetica esplicita. Anzi suscita istantaneamente una sana repulsione al malcapitato Max. I dubbi che già il taxista deve aver avuto sul cinismo alle prime dichiarazioni del cliente sono confermati e deflagrano in irritazione sempre crescente col susseguirsi degli omicidi. Eppure si stabilisce un dialogo, un codice comunicativo che addomestica Max sino a farsi scortare dalla madre in ospedale e ad assistere alla conversazione di lui e lei. Questa rappresentazione/intrusione nell'intimità filiale al limite dell'imbarazzo lo rianima, lo fa rinascere in quanto adulto, perciò lo libera dall'oppressivo ma paternalistico giogo deresponsabilizzante in cui lo tiene il sicario. Nondimeno sono pure la mimesi aggressiva di un «pirandelliano gioco delle parti» da parte di questa «Lady Macbeth» (24')¹⁷, già cominciata in modo impacciato nel locale del committente e maturata dalle conseguenze dello scatto di folle libertà con la provocazione verbale e l'incidente volontario, e la risoluzione di Max di salvare la bella procuratrice con la borsa di pelle italiana a causare la riproduzione della minaccia di Vincent contro il poliziotto accorso per l'incidente (90'-93'): «da quando credi di poter trattare?» (47'/93').

Oltre al protocollo pragmatico e psicologico dell'operatore di morte, memorizzato e riproposto identico come un passepartout salvavita nell'emergenza, non va dimenticato il *Leitmotiv* americano costruito come estensione della saggezza popolare conservatrice basata sul secondo emendamento della Costituzione («...the right of the people to keep and bear Arms, shall not be infringed»): contro un uomo cattivo armato, ci vuole un uomo buono armato.

¹⁷ TULLIO KEZICH, *Collateral*, in "Il Corriere della Sera", 4 settembre 2004.

8b) *Il rapporto educativo di Creasy con Pepita nella logica dare-perdere la vita*

Il sottotitolo italiano recita *Il fuoco della vendetta* e ciò non deporrebbe a favore di un intento qualsivoglia pedagogico. Tuttavia il film nella sua partizione in due tempi tiene ferma per Creasy – in un contesto sociale che pretenderebbe di agire *as usual* – la distinzione tra i



ruoli di protettore/educatore e protettore/vendicatore. Dopo l’iniziale fase evitante, in cui è Pita la vera educatrice maieutica del gigante nero, è questi ad assumere il ruolo di padre supplente ed a restituire il favore. In preparazione della gara di nuoto di Pita, che nuota veloce ma ha paura dello sparo, nel riparo della piscina domestica, Creasy risemantizza i termini del problema: «sono prigioniera dei blocchi di partenza finché lo sparo non mi libera» (35’). Si tratta di due inversioni totali del punto di vista immediato (cioè ‘aver paura dello sparo’ ed ‘evitare ogni coinvolgimento con il cliente’) che fanno pensare al *leit-motiv* dare-perdere la vita. Alla gara è presente al posto del papà e la madre superiore gli dice: «Oggi sarà lei suo padre» (39’). Siccome poi Pita vuole nuotare e non suonare il piano Creasy le consiglia di ruttare al cospetto del grande maestro che le dà lezioni private (46’).

Tutto questo girare attorno all’elemento acquoreo primitivo-amniotico è chiaro nella seconda parte: mentre Creasy si prepara a dare la vita, Pepita la riacquista nella metafora dell’acqua e della lotta agonistica. Pita gli ha dato una ragione di vita ed i rapitori gliel’hanno tolta, per questo deve ucciderli per riappropriarsene benché questo comporti di fatto la perdita della vita stessa (93’). Il veterano si riscopre allora una persona alla ricerca di qualcosa di nuovo nella sua esistenza, di una ragione di vita che viene – con sorpresa di entrambi – trovata nell’affetto incondizionato di una bimba sola nella sua prigione dorata che la tiene lontana da un mondo decisamente pericoloso¹⁸.

¹⁸ MARCO SPAGNOLI, *Man on fire*, in “Cinematografo.it”, 1 settembre 2004.

9a) *Scontro finale*

Finalmente i due sono uno di fronte all'altro, separati dall'oblò di due carrozze della metropolitana, in un duello diretto in stile classico ma con quel minimo elemento di distorsione che proprio il vetro conserva, raccogliendo la trama di tutti i precedenti elementi distorsivi del film. E qui il teorema di caos, casualità e disconnessione del sicario, insieme un derivato cinico della sua esperienza deprivata ed un palliativo moralistico, esplose nelle proprie contraddizioni interne. Da una parte davvero egli muore abbandonato in metropolitana con la prospettiva realistica di non essere raccolto per lunghe ore; dall'altra la totale disconnessione della grande metropoli è smentita. Una profonda, misteriosa e provvidenziale connessione unisce invece le tracce di due estranei come Max e Annie. La casualità che reggerebbe l'intero pianeta e le vite dei suoi abitanti trova una smentita nella determinata ricerca di salvezza per l'altro. E nel duello finale è il meno esperto ma più motivato a prevalere (109'-110'). Talora anche gli incubi, non soltanto i sogni svaniscono all'alba.



9b) *Giudizio finale*

Nel film di Scott non si tratta del duello classico uno contro uno, pistola contro pistola come in quello di Mann. Creasy va consapevolmente incontro a morte certa disarmato, donando la propria vita per salvare Pepita. In una sequenza poi tagliata il protagonista sarebbe apparso in fiamme, dando una rappresentazione plastica letterale del titolo. Anche la morte per dissanguamento, non per i colpi dei nemici in un'esecuzione prevedibile, conferma l'analogia con la Passione. Certamente Gesù muore per asfissia ma quella ferita al fianco non può che essere evocativa. Ma c'è un'altra sequenza che inscena una sorta di giudizio finale,

collettivo nel senso postmoderno di singolarità accostate ed ipnotiche, la scena dello sparo in discoteca (90'). Quando Creasy spara per aprirsi un varco in sala e fa scoppiare il locale, la massa giovanile si sposta all'esterno senza alcun sospetto ma credendo in una trovata ad effetto dell'organizzazione. L'esplosione è semplicemente un'altra traccia di sottofondo su cui s/ballare. Mentre il sicario compie il suo lavoro ai piani alti, in sala c'è tutta un'umanità inconsapevole pronta a digerire qualsiasi cosa come una variante degli eventi da discoteca. Se la quotidianità è poco significativa o addirittura malvagia, tutto ha da essere trasformato in evento alienante.

Anche in *Collateral* la gente balla a lungo nella discoteca prima di accorgersi della sparatoria¹⁹. Al di là dell'acustica insomma, è la discoteca stessa con la sua funzione simbolica in bilico tra *domus orgiastica* e *non-luogo*²⁰ a fraporsi tra il giovane ed il principio di realtà. Ma proprio il tardivo risveglio dei presenti rende la scena assai meno disponibile ad un'analogia col giudizio finale. L'intorpidimento là è più evocativo.

Conclusione

L'analisi termina qui ma come sempre potrebbe continuare, soprattutto approfondendo gli elementi tecnici di ripresa e fotografia. Il recupero e la sottolineatura degli elementi filosofici, teologici e sapienziali della figura del sicario nel cinema contemporaneo attraverso l'analisi di due film significativi sembrano fondati e convincenti. Anche la modalità sinottica del confronto si è rivelata decisamente proficua. Certamente il titolo potrebbe lasciar presagire la citazione di altre opere eponime, segnatamente *Sicario* (Denis Villeneuve, 2015) e *Hitman: Agent 47* (Aleksander Bach, 2015)²¹. Mentre la seconda si apre alla tematica eugenetica, che avrebbe spostato di troppo l'asse dell'argomentazione (seppur certo ricomprensibile nell'ambito teo-filosofico), è per una sfasatura cronologica che non si è tenuto conto in alcun modo del primo film, peraltro assai significativo non soltanto per identità tematica (teodicea del protagonista) ma pure per prossimità estetica (contrasto *wasp-latinos*). Nella difficoltà di seguire l'accumularsi di tutte le opere sulla figura del *contract killer* di cui si è parlato in apertura²², la visione del film americano è avvenuta quando questo lavoro era già avviato alla conclusione e stava già assumendo una dimensione notevole in vista della pubblicazione in rivista. Ma alla radice della scelta restrittiva operata stanno le ragioni di plausibilità e profondità della comparazione analizzate nelle primissime pagine. Però la strada per un ampliamento della ricerca – manca una vera e propria bibliografia in merito²³, un classico di

¹⁹ FABIO FERZETTI, *Collateral*, in "Il Messaggero", 4 settembre 2004.

²⁰ MARC AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992, pp. 72-105.

²¹ Ringrazio i revisori anonimi per questo ed altri utili suggerimenti oltre alle necessarie correzioni. Parimenti un sentito ringraziamento va al dr. Francesco Cavani per il supporto informatico alle realizzazioni fotografiche.

²² Una filmografia, seppur non esaustiva, a partire dalla metà degli anni '90 conta almeno 80 titoli tra opere originali, remake (e relativi modelli), prequel, sequel, spin off televisivi e versioni digitali per videogame.

²³ Seppur di orientamento critico diverso, e limitato al cinema italiano di genere, si può leggere G. CASADIO, *Sei sei vivo spara! Storie di pistolieri, banditi e bounty killers nel western all'italiana (1942-1998)*, Longo, Ravenna 2004, pp. 122-169.

riferimento con cui confrontarsi – tanto in senso diacronico lungo la storia del cinema, quanto in senso sincronico nell’approfondimento in ambito tecnico come anticipato, è aperta e si spera, in qualche modo, umilmente tracciata.

Appendice: filmografia

Introdotti da una caratterizzazione lampo e seguiti dall’indicazione del regista e dell’anno di produzione, ecco l’ampia rassegna di titoli anticipata all’inizio: l’ex boyfriend del liceo *Grosse Pointe Black* (George Armitage, 1997), il gigante buono *Leon* (Luc Besson, 1999), la strana copia di *Kiss Kiss Bang Bang* (Stuart Suggs, 2000), il madornale *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), la famiglia gangster in *Road to perdition* (Sam Mendes, 2002), il romantico *Assassination tango* (Robert Duvall, 2002), l’istrionico *Confessions of a dangerous mind* (George Clooney, 2002), il crociato rigenerato per la Playstation *Assassin’s Creed* (Jade Raymond, 2005 e successivi), la coppia ritrovata *Mr. & Mrs. Smith* (Doug Liman, 2005 debitore dell’omonimo di Alfred Hitchcock, 1941, e *L’onore dei Prizzi* di John Huston, 1985), quella bianconera di pentiti *The shadowboxer* (Lee Daniels, 2005), il commando *sabra* di *Munich* (Steven Spielberg, 2005), la banda anarco-ebraica di *Inglorious bastards* (Quentin Tarantino, 2006), il pentito ed improvvisato *The Baker* (Gareth Lewis, 2007), il brutale vendicativo *No country for old men* (Joel & Ethan Coen, 2007), l’eponimo *Contract killers* (Justin Rhodes, 2008), *Hitman* (Xavier Gens, 2007 dal videogioco omonimo della 20th Century Fox), il sarcastico geopolitico *War.Inc* (Joshua Seftel, 2008), la premiata ditta *In Bruges* (Martin McDonagh, 2008), il metodico innamorato di *Bangkok dangerous* (Pang Brothers, 2008 autoremake del 1999), il sadico *Killshot* (John Madden, 2008), il padre putativo *The mechanic* (Simon West, 2011 remake dell’omonimo di Michael Winner, 1972), la recluta perdente in accademia di *Wanted* (Timur Bekmambetov, 2008) e quella popolare di *American assassin* (Michael Cuesta, 2017), il solitario dal cuore tenero *The american* (Anton Corbijn, 2010), i compagni d’armi di *Killer elite* (Gary McKendry, 2011 remake dell’omonimo di Sam Peckinpah, 1975) e *The expendables* (Sylvester Stallone, 2010 e Simon West, 2012), o nella versione aristo-brit *The kingsman* (Matthew Vaughn, 2015), il mafia daddy *The iceman* (Ariel Vromen, 2011), gli smemorati micidiali della saga di *Bourne* (Doug Liman 2002, Paul Greengrass 2004 e 2007, Tony Gilroy 2012), le preppy teenagers disfunzionali *Violet & Daisy* (Geoffrey Fletcher, 2012), il futuribile *The looper* (Rian Johnson, 2012), l’anafettivo tormentato *The Numbers Station* (Kasper Barfoed, 2013), il crossover wasp-latinos *Sicario* (Denis Villeneuve, 2015), l’ematologo in servizio permanente ma disinteressato della serie tv *Dexter* (James Manos jr., 2006→), il mafioso folgorato *Salvo* (Fabio Grassadonia & Antonio Piazza, 2014), il pentito o la pentita contro tutti *The hunter’s prayer* (Jonathan Mostow, 2017) e *Proud Mary* (Babak Najafi, 2018). Per non parlare dei killer di ritorno, cioè di quegli ex (o quasi) sicari governativi o malavitosi che vengono riportati alle vecchie maniere da un incidente che compromette le loro nuove vite o quelle dei loro cari o persino cani, come i premurosi papà de *A History of Violence* (David Cronenberg, 2005),

Taken I (Pierre Morel, 2008), II (Oliver Megaton, 2012) III (Oliver Megaton, 2015), *Vengeance* (Johnny To, 2009), *Three days to kill* (McGinty Nichol, 2104), *Run all night* (Jaime Collet-Serra, 2015) e *The foreigner* (Martin Campbell, 2017), la reunion in *Red* I e II (Robert Schentke, 2010 e Dean Parisot, 2013), il neosposino di *Killers* (Robert Luketic, 2010), il collega vendicatore di *Jimmy Bobo* (Walter Hill, 2012), *The Expatriate* (Philipp Stölz, 2012) e *Welcome to Punch* (Eran Creevy, 2013), *The equalizer* (Antoine Fuqua, 2014 dalla serie *Il vendicatore*, Richard Compton & C., 1985-1989), *The gunman* (Pierre Morel, 2015), *Skin Traffic - A Hitman in London* (Ara Paiaya, 2015), *The prince* (Brian A. Miller, 2015), il timorato paterno *Ashby* (Tony McNamara, 2015), il padroncino riservato *John Wick* (David Leitch & Chad Stahelski, 2014, sequel 2017), l'hacker dal cuore nero Huck della serie *Scandal* (Shonda Rhimes, 2012→). Vanno poi senz'altro citati alcuni antecedenti classici: *Le samurai* (Jean Pierre Melville, 1967 col remake orientaleggiante *Ghost dog* di Jim Jarmush, 1999), lo spaghetti-killer *Città violenta* (Sergio Sollima, 1970), il criminale *Carter* (Mike Hodges, 1971 con l'autoremake *I'll sleep when I'm dead*, 2003 e *Get Carter* di Stephen Kay, 2000) ed il politico *The day of the jackal* (Fred Zimmermann, 1973 col remake *The jackal* di Michael Caton-Jones, 1997). Non poteva mancare l'emancipazione femminile con *Nikita* (Luc Besson, 1990 col remake *Point of no return* di John Badham, 1993), *The villainess* (Jung Byung-Gil, 2017) e le relative serie tv canadese in versione *nordic* (Joel Surnow & Robert Cochran, 1997-2001) ed americana in versione *asian* (Craig Silverston & David Levinson & alii, 2010→). In un caso fu addirittura il padre di un attore (Woody Harrelson, 1962→) ad essere un contract-killer nella vita reale (Simon Hatterston, *The Guardian*, 17/2/2012).