

# INDICE

## Introduzione

### Il passato che non ritorna

(*New York, New York*, Martin Scorsese, 1977). ..... 25

### Il caos al potere

(*Il salario della paura*, William Friedkin, 1977). ..... 35

### Passaggi indefiniti

(*Un attimo, una vita*, Sydney Pollack, 1977). ..... 45

### Variazioni sul tema

(*Arriva un cavaliere libero e selvaggio*, Alan J. Pakula, 1978). . 55

### Segnali dal futuro

(*1941 - Allarme a Hollywood*, Steven Spielberg, 1979). ..... 61

### L'inizio della fine

(*I cancelli del cielo*, Michael Cimino, 1980). ..... 71

### Sulle spalle dei giganti

(*Blow Out*, Brian De Palma, 1981). ..... 85

### Titoli di coda

(*Un sogno lungo un giorno*, Francis Ford Coppola, 1982). ..... 95



## Introduzione

Il cinema non è nato in America.

Nonostante tutto per la maggior parte delle persone e nell'immaginario comune i grandi film e il grande cinema sono un prodotto perlopiù a stelle e strisce.

L'aver investito nell'industria cinema e la nascita del mercato cinematografico (in primo luogo interno, ma successivamente anche "d'esportazione") ha portato gli Stati Uniti d'America nel corso del XX secolo ad assumere un ruolo guida nel campo della settima arte.

Successivamente aspetti di carattere internazionale e geopolitico hanno contribuito ad accrescere ulteriormente il fenomeno. E la vittoria degli Stati Uniti nella Seconda Guerra Mondiale ha causato la diffusione per il mondo di valori, istituzioni e sistemi riconducibili proprio alla democrazia in America (per dirla alla Tocqueville).

Attraverso un attento lavoro di soft power anche alcuni simboli e linguaggi della cultura popolare americana hanno assunto il ruolo di veri e propri fenomeni globali, capaci di andare oltre i confini degli Stati Uniti e di entrare nell'immaginario iconografico e valoriale di intere generazioni.

Il cinema da questo punto di vista è l'esempio più vistoso di tutti.

Non solo infatti Hollywood è considerata (nonostante il recente sorpasso in termini di numero di produzione da parte dell'industria cinematografica indiana) la fucina di film capaci di diffondersi in tutto il mondo.

Ma anche come la vera e propria capitale del cinema mondiale.

Ci sono ragioni storiche (oltre alla forte indole per gli affari e alla capacità di rendere mercato e industria ogni ambito dell'attività umana) che rendevano gli Stati Uniti d'America (e che li rendono tuttora) un terreno propizio per la diffusione e l'emergere di un immaginario di questo tipo.

Soprattutto perché (in quanto liberaldemocrazia principe del mondo) hanno sempre avuto l'interesse rispetto ad una certa enfasi collettivistica, tipica per esempio del cinema sovietico, di dar vita a grandi narrazioni legate ai singoli personaggi, grandi protagonisti da ammirare e in cui riconoscersi. Anche nel loro essere irraggiungibili.

Da qui la nascita del divismo, di grandi attori e grandi attrici che hanno contrassegnato da sempre la storia di Hollywood e l'immaginario di milioni di esseri umani in giro per il mondo.

Proprio perché il cinema americano nasce e si afferma in quanto industria, non è stato sempre un mercato "aperto a tutti".

O almeno: per la produzione e la distribuzione di un film occorre e occorrono tuttora ingenti risorse di tipo economico.

La nascita di poli di produzione cinematografica e di distribuzione è dovuta proprio a questo aspetto: la MGM, la Paramount, la Warner Bros spesso ci appaiono come disturbanti simboli e sigle che ci dobbiamo sorbire prima di goderci un film al cinema.

Ma rappresentano uno dei motivi per cui il cinema statunitense ha assunto nel corso del '900 la grandezza di un vero e proprio fenomeno globale.

Il mercato cinematografico statunitense sin dalle origini è stato forgiato da industrie rette da queste case di produzione, con un sistema interno di tipo aziendalista ed una rigida divisione del lavoro.

Ogni industria, ogni casa di produzione aveva i suoi registi, i suoi attori, i suoi sceneggiatori.

Tutte le case di produzione erano singoli pianeti e attorno ad essi giravano i satelliti rappresentati da tutto ciò che leggiamo nei titoli di testa di un film (i cosiddetti "credits").

In un sistema così il centro propulsore di tutto (tra i tanti ruoli che si possono avere nella realizzazione di un film) era uno e uno soltanto: il produttore.

Il produttore non soltanto finanziava il film, rappresentando la casa di produzione, ma sceglieva egli stesso quale film realizzare e su quali linee guida.

Se il produttore della MGM (o della Paramount, o della Universal ecc...) decideva che bisognava realizzare un film western (perché in precedenza un'altra casa di produzione aveva realizzato un film western ed aveva incassato molto al botteghino) egli stesso commissionava agli sceneggiatori della casa di produzione la scrittura di un western.

Che poi in seguito sarebbe stato affidato ad un determinato regista (sempre sotto contratto per la casa di produzione) ed a determinati attori sempre provenienti dalla stessa realtà produttiva.

Certo, vi erano anche "free lance". Personalità del mondo del cinema (registi, sceneggiatori, qualche attore soprattutto già affermato come stella del cinema) "indipendenti" che sceglievano i progetti delle singole case di produzione che più gli convincevano e creavano a una collaborazione.

Ma perlopiù era questo (in poche e semplici parole) il sistema che reggeva agli inizi il mondo del cinema.

Si chiamava Vecchia Hollywood.

La Vecchia Hollywood disponeva di questo sistema produttivo.

E questi grandi colossi industriali non soltanto rappresentavano un approccio dirigitico e verticistico alla realizzazione delle pellicole (provenendo tutto dai produttori). Ma anche un veicolo di messaggi e valori quanto mai in linea con quelli dell'American Way of Life.

Gli Stati Uniti d'America hanno una determinata storia, una chiara identità e dei valori politico-costituzionali consolidati e riconosciuti.

Le case di produzione si muovevano su questo terreno, rendendo le loro opere non soltanto in linea con le aspirazioni principali del cittadino medio americano (che del resto andava invogliato ad acquistare il biglietto per il cinema) ma anche con i valori che gli stessi Stati Uniti d'America rappresentavano.

Valori politici, istituzionali, costituzionali, improntati alla libertà dell'individuo, alla ricerca della felicità ed alla libertà religiosa.

Da qui alcuni film classici del cinema americano. Da qui l'ideale di cittadino modello, l'ottimismo per il futuro, la fiducia nelle istituzioni e nel sistema americano e il lieto fine sempre rassicurante e ottimistico.

Il cittadino americano al cinema non soltanto doveva godere di un bello spettacolo per la mente e per gli occhi. Ma anche uscire dal cinema con la speranza e la fiducia che quei valori e quei principi (che anche lui come singolo poteva rappresentare) erano giusti, e avrebbero inevitabilmente portato all'armonia sociale ed al benessere.

Il regista che più ha personificato la voglia di speranza e la genuina bontà del cittadino americano è stato senz'altro Frank Capra, che nel suo essere anche un americano proveniente dall'Europa rappresentava plasticamente l'A-

merican Dream e le caratteristiche di un paese composto da immigrati che attraverso l'impegno ed il sudore riuscivano ad emergere nell'aperta società statunitense. Le sue pellicole sono caratterizzate dal lieto fine, raccontano usi e costumi del paese (*La vita è meravigliosa*), le sue istituzioni (*Mr. Smith va a Washington, Arriva Joe Doe*) e davano vita a grandi favole contemporanee dal sapore rassicurante (*Accadde una notte, Angeli con la pistola*).

Insieme al Frank Capra regista "dello spirito americano" però vi erano anche mestieranti che si applicavano in maniera ottimale ai lavori commissionati dalle grandi produzioni.

Da questo punto di vista Cecile DeMille (che sarà un personaggio interessante per un motivo che scopriremo in seguito) fu forse il simbolo in formato registico delle grandi produzioni hollywoodiane, dei film in costume, dei peplum (pellicole perlopiù sull'antica Roma) e dei film tratti da grandi romanzi.

Ma si potrebbero citare anche esponenti come Victor Fleming che col suo *Via col vento* rappresenta plasticamente l'idea che le grandi case di produzione avevano del concetto di spettacolo e di cinema.

Molto spesso però questi mestieranti si sudavano la fama di registi di kolossal dopo lunghe gavette proprio all'interno degli studios: un esempio interessante da questo punto di vista è William Wyler che dopo gli intimisti *La signora Miniver* arriva a girare il melodramma americano post-Seconda Guerra Mondiale *I migliori anni della nostra vita* per poi lentamente divenire regista di grandi produzioni come lo storico *Ben-Hur*, tuttora uno dei tre film ad essersi aggiudicato il maggior numero di Premi Oscar nella storia.

Lo sviluppo di una carriera registica di successo non poteva dunque che seguire questo percorso: intimismo attraverso piccole produzioni, fase intermedia, l'esplosione dei kolossal.

Sarebbe fin troppo lungo (e non è soprattutto intenzione di questo libro assumere l'improprio ruolo di enciclopedia del cinema) elencare altri film analoghi, sperando di aver ben descritto le caratteristiche principali di questi film e l'impianto produttivo e stilistico che vi era dietro.

Basterà riconoscere che questi film e questo impianto narrativo sono tuttora presenti nell'immaginario di milioni di individui, cresciuti e forgiati attraverso le grandi storie delle grandi stelle degli studios come Cary Grant, James Stewart, Gary Cooper, Ingrid Bergman, Katherine Hepburn, Beppe Davis, solo limitandosi a citare tre uomini e tre donne.

Una delle critiche che però andava fatta (e soprattutto tuttora viene fatta) a questi film di diretta emanazione degli studios era quella di essere "freddi". Ed in certi casi addirittura "non artistici" soprattutto rispetto ad un mondo giovanile (alla vigilia del '68) che ardeva passioni e volontà di alterare vecchi schemi consolidati.

Si tratta senz'altro di film molto diversi da quelli specificamente prodotti per lanciare un messaggio sociale, di analisi umana od antropologica come accadeva in alcune filmografie extra-americane (basti pensare alla filmografia di Bergman, all'incomunicabilità di Antonioni, alle pellicole di Kurosawa o a quelle "cristiane" di un cineasta come Tarkovskij). Anche se col tempo la critica (anche nell'analizzare vecchi mestieranti come Lean, Mankiewicz, Curtiz, Zinnemann ed altri rappresentati della Vecchia Hollywood) ha visto nel fulgore tecnico di questi cineasti anche dei momenti a tratti citazionisti, e scene provocatorie per un cinema che allora veniva considerato bacchettone e puritano.

Per quanto però fino agli anni '60 esistessero dei registi famosi quanto attori e attrici hollywoodiane, era opinione comune vedere in quel periodo i registi come esecutori di volontà altrui.

Nelle more della Vecchia Hollywood in ogni caso emergevano istinti di rinnovamento. Dal meta-biografico e soprattutto sperimentale (dal punto di vista tecnico) *Quarto Potere* di Orson Welles, al cinema che racconta il cinema (sputando nel piatto dove mangia, come ebbero a dire alcuni, e con DeMille che addirittura interpreta se stesso) come *Viale del Tramonto* di Wilder, pellicole dirette da attori che giocavano con l'espressionismo tedesco come *La morte corre sul fiume* di Charles Laughton e con film sperimentali (e non a caso mal voluti dagli studios) come *Psycho* di Alfred Hitchcock, che in un periodo in cui il grande film doveva essere necessariamente a colori racconta una storia truce e psicologicamente ambigua in bianco e nero.

Per non parlare dei “traumi generazionali” che saltuariamente venivano proposti sul grande schermo, come i ribelli senza causa della *Gioventù bruciata* americana di Nicholas Ray.

Piccoli movimenti in un sistema statico ed abbastanza impenetrabile.

Poi arrivò la fase dell'impegno sociale per le giovani generazioni.

Poi venne la televisione.

Il tubo catodico fu un elemento determinante nel delineare quella che può essere considerata la prima vera crisi del cinema come industria. La possibilità di vedere una differenziata programmazione (notiziari, serialità, lungometraggi) nel proprio appartamento portò ad una prima crisi del sistema tradizionale della major delle produzioni Usa.

Al tempo stesso alcuni fermenti culturali evidenziarono come un mezzo ed un sistema, che stava vivendo una fase di crisi, poteva essere rivitalizzato attraverso modalità produttive innovative e standard cinematografici rinnovati.

Del resto sin dagli anni '40 l'Academy Awards si era aperta al mondo esterno con l'istituzione prima di un premio speciale riservato alla miglior pellicola straniera, poi con una specifica statuetta denominata Premio Oscar per il miglior film in lingua straniera.

Non se ne accorsero inizialmente nemmeno ad Hollywood, ma fu una svolta dirompente.

Nuove cinematografie di estrazione europea ed asiatica incominciarono a farsi spazio sia nella programmazione cinematografica sia in quella (seppur limitatamente) televisiva a stelle e strisce.

Il tutto provenendo dai più importanti Festival cinematografici del mondo (Venezia, Cannes, Berlino).

Evidenziando come paesi dalla grande tradizione cinematografica ma fiaccati in precedenza dalla crisi economica e dalla guerra riuscissero a risollevarsi attraverso modalità più economiche di produrre un film ed uno stile innovativo rispetto agli standard statunitensi.

L'emergere del neorealismo in Italia (dove non si esitava a riprendere in presa diretta le macerie delle città italiane distrutte, il tutto con un cast perlopiù composto da attori non professionisti) e della Nouvelle Vague in Francia (che portavano sullo schermo nuove storie ma soprattutto un modo di costruire la narrazione sul fronte del montaggio quanto mai differente dalla tradizione) incominciò a prendere piede anche in un paese come gli Stati Uniti.

Al tempo stesso la spettacolarità unita ad una certa carica introspettiva del rinascente cinema asiatico e nipponico (un titolo su tutti: *Rashomon* di Kurosawa, che vinse la Mostra del Cinema di Venezia nel 1951) o lo sviluppo di determinate cinematografie nazionali (come quella ceca o in parte il free cinema inglese) contribuì ulteriormente a formare una nuova generazione di autori e registi che sco-

privano, come se fosse una forma di iniziazione sentimentale, l'esistere di un mondo e di un modo di fare cinema del tutto diverso rispetto a quello a cui erano abituati.

Soprattutto la carica proveniente dai cineasti francesi della Nouvelle Vague (che ricordiamo provenivano quasi tutta dalla critica, dalla rivista dei Cahiers du cinéma e che dunque si erano formati grazie ad una sincera iniziazione cinefila) ed il contributo dato da questi registi nell'ambito accademico attraverso l'approccio della cosiddetta "politica degli autori", favorì la nascita di un certo protagonismo dei giovani registi che volevano sentirsi anche autori e produttori della pellicola.

Soprattutto emergeva la consapevolezza di voler vedere un film come il prodotto dell'autorialità del regista, come se la sua produzione e l'uscita nelle sale non fosse dovuta ad una mera esigenza economica del produttore ma ad una necessità artistica del regista finalizzata a diffondere il suo credo artistico tramite la sua opera.

Anche il contesto sociale aiutava questa enfasi di rinnovamento.

Gli anni '60 si stavano caratterizzando come il decennio in cui la prima generazione che non aveva partecipato alla Seconda Guerra Mondiale e che non aveva ricordi del periodo bellico, assumeva un certo protagonismo politico.

Un fenomeno che si registrava in una fase di forte contraddizione dell'assetto politico statunitense, dopo traumatici eventi come l'assassinio di un Presidente (John F. Kennedy nel 1963) e lo scoppio di conflitti come quello vietnamita che interrogò quanto mai le coscienze giovanili.

Nelle giovani generazioni incominciò dunque a serpeggiare il dubbio che la vita reale non fosse quella narrata dai film di Frank Capra.