



tocarro animato da un istinto omicida gratuito) dal road movie o cinema del disagio e del viaggio (il normale David Mann sempre più smarrito in un paesaggio che si fa di colpo minaccioso). Parzialmente *Lo squalo* ripete l'esperienza coniugando thriller acquatico, film metafora e cinema d'avventura di matrice classica; la bestia assassina altro non è che una metamorfosi dell'autocarro di *Duel*, anch'essa un'irruzione del metafisico, dello straordinario in un contesto di normale apatia. Massimamente significativo è poi il dittico *1941 - I predatori dell'arca perduta*; il primo è un incredibile caos di citazioni, un intersecarsi continuo di diverse tradizioni filmiche tutte egualmente derise e annichilite: dal film bellico patriottico alla slapstick comedy, dal musical alla satira militarista; una grottesca galleria di personaggi in una girandola incandescente di eventi che travolgono con un irriverente ghigno decenni di cinema. Ogni situazione archetipica ricompare forzata ad un eccesso demenziale che funziona da critica interna; ogni meccanismo classico, narrativo o comico, è riproposto ad uno stato di pura essenzialità che denuncia inesorabilmente la natura fittizia della messa in scena. Eppure proprio in tale concisione disinibita ed estranea a preoccupazioni realistiche, il film acquista un ritmo irrefrenabile e gustosissimo. Discorso analogo per *I predatori dell'arca*

perduta: il distacco ironico permette di godere di questa piccola enciclopedia del cinema d'avventura che accosta James Bond e *Casablanca*, esotismo hollywoodiano e Cecil De Mille; la forzatura nell'atto di rendere nota la mistificazione in atto conferisce all'insieme un valore di verità nuova, che nasce dal suo opposto. Spielberg corona la sua abilità nell'uso trasversale dei generi con l'altro dittico ideale: *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, unione di thriller d'avventura e fantascienza e soprattutto con *E.T.*, una perfetta alchimia di toni in cui si trapassa, con maestria innegabile, dalla fantascienza dello stupore (l'arrivo di E.T.) alla commedia intimista (l'amicizia Elliott-E.T.) alla commedia comico-brillante (E.T. ubriaco, vestito da bambina...) al melodramma patetico (la caccia a E.T.; la sua presunta morte); il tutto cementato in un clima di favola infantile e serena.

Anche i recenti lavori di Coppola mostrano tale tendenza: *Apocalypse now* oltre che un herzoghiano viaggio sull'acqua alla ricerca del colonnello Kurtz è un viaggio tra i generi: dal cinema bellico dell'apertura a Saigon, si va progressivamente trascolorando in un universo visionario e fantasmagorico, folle e anarchico in cui ricompaiono stravolti frammenti di un cinema tradizionale: il western nella cavalleria dell'aria; il musical nell'imprudente spettacolo allestito per i soldati; il film esotico nel luogo della follia di Kurtz, punto d'arrivo del cammino; il cinema delle star nella presenza finale di un manierato Brando e il cinema d'autore, d'introspezione, nella struttura narrativa del viaggio ed Herzog in particolare, tramite evidenti omaggi al suo *Aguirre* ('72). Dal buio opprimente del paesaggio tutto ciò emerge discontinuo, come da una memoria malata e megalomane. Meno ambizioso, ma altrettanto sperimentale *Un sogno lungo un giorno* in cui la banalità della storia, puro pretesto, è spinta a livelli provocatori per lasciare il più completo spazio alle ricerche linguistiche, nella mescolanza di commedia sentimentale, musical e cinema elettronico; ancora una volta non ci viene chiesto di credere altro che al potere espressivo della macchina-cinema nella sfida pericolosa che essa sta affrontando; riuscire a rendere interessante, ed anzi poetica e nuova, la più vecchia e scontata delle storie. È il trionfo del cinema del linguaggio e delle sue verità artefatte.

Il musical viene invece coniugato con il cinema dei mostri nella rock opera *Il fantasma del palcoscenico* rielaborando in chiave grottesca la storia archetipica de *Il fantasma dell'Opera* (Julian, '25),

unitamente a rimandi all'altrettanto nota vicenda di Faust e Mefistofele, il tutto riformulato in una sorta di apologo morale sulla civiltà americana schiava del mito del successo e dello spettacolo, attraverso un linguaggio filmico deformante e stralunato, che domina dall'alto di una suprema libertà stilistica quel materiale così eterogeneo.

Walter Hill si è pure cimentato con successo in questa pratica: con *Driver* ('78) ha creato un film d'azione che perfettamente fonde thriller, gangster story e riferimenti al western; il protagonista senza nome è una trasfigurazione moderna del cavaliere solitario e poco loquace di tanto cinema della prateria; il suo cavallo è divenuto l'automobile: le distanze tra i canion sono ora le strade che si snodano nella metropoli notturna. Ne *I guerrieri della palude silenziosa* ha iniziato un film bellico che è divenuto via via un vero incubo astratto e atemporale, teso e terrificante; i suoi soldati si perdono senza bussola nella palude così come il film perde i riferimenti con le regole del cinema tradizionale; in quel luogo immerso in un verde debordante, unificante persone e cose, sembra crearsi una nuova dimensione sospesa e rarefatta in cui la pattuglia dei militari, stereotipi datati, vengono eliminati dalla minoranza etnica misteriosa dei Cajun, ossia di un nuovo cinema che li sente come intrusi. Il successivo *48 ore* ('83) coniuga detective story e commedia brillante, violenza brutale e battute irresistibili, mettendo in scena le situazioni più tipiche e serializzate ma solo per sistematicamente rovesciarne gli esiti scontati; sono queste operazioni trasgressive i veri colpi di scena del film. L'originale *Blade Runner* è un ulteriore caso esemplare: per esplicita dichiarazione dell'autore, Scott, si tratta di una storia ambientata tra 40 anni e girata nello stile di 40 anni fa; ossia un sovrapporsi di elementi tipici della fantascienza e della detective story: un investigatore alla ricerca di replicanti ribelli sullo sfondo di una metropoli futura.

Infine il massimo autore del cinema demenziale, John Landis, ha fatto di tale tecnica il centro del suo cinema fin dal peraltro brutto e rozzo *Slok* ('73), così in *The blues brothers* ('80) ha accostato musical, film comico e gangster movie e grazie al più catastrofico e trastornante inseguimento automobilistico mai girato ha ridicolizzato questi stilemi rendendoli motivo di divertimento anziché di tensione; ogni aspettativa dello spettatore "educato" dalle convenzioni dei generi, è puntualmente infranta da questo autore eversivo che dietro l'apparente stupidità dei suoi lavori svela il tipo di

condizionamento che i codici filmici, introiettati dal pubblico, pongono in atto; i generi mischiandosi si annullano reciprocamente (del resto tale atteggiamento contaminatorio e metalinguistico ha recentemente invaso anche i prodotti medi di Hollywood con risultati interessanti come si nota in *L'ospedale più pazzo del mondo* di G. Marshall, '83). Con *Un lupo mannaro americano a Londra* ('81), Landis è riuscito inoltre in un compito impervio: unire con equilibrio genere horror e demenzialità grottesca, nell'intento di riuscire parimenti a spaventare-divertire; è riuscito cioè a contaminare un genere per sua natura chiuso, difficilmente amalgamabile quale è il cinema di paura.

Quest'ultimo genere, che abbiamo più volte citato nei capitoli riguardanti il nuovo cinema americano, nonostante l'ostentata autonomia giustifica questa collocazione nella sua natura eminentemente linguistica, costante variazione di un medesimo, paranoico evento; come si è detto questo cinema periferico possiede tutti quei caratteri centrali nei nuovi autori americani, prima di loro, a loro anticipazione.

Chi anche è riuscito a contaminare parzialmente, ma in direzione differente e più semplice, questo genere, è stato il Carpenter di *1997*: situazioni di cinema del terrore si ritrovano sul tronco di una struttura narrativa (il conto alla rovescia) spudorato rifacimento di tanto cinema d'avventura e di fantascienza di serie B; né mancano addirittura riferimenti al western e alla detective story; quel cinema tradizionale è poi richiamato nelle presenziazioni di attori quali L. Van Cleef e E. Borgnine. Ma il gesto finale di Jena Plissken, con la sua carica anarcoide, non lascia adito a dubbi sulla sferzante ironia con cui quegli stilemi convenzionali sono stati riproposti.

Proprio allorché è accusato di infantilismo il cinema, invece, con questo suo scherzare con se stesso, perviene ad una nova maturità; la superata illusoria verità dei generi e delle loro storie si attua nella "falsità" totale dell'opera della contaminazione, falsità e simulazione spietatamente esibite che coincidono con le verità del cinema ed esprimono finalmente, al di là delle tipologie dei loro eroi da strapazzo e dei loro scenari di cartapesta, una visione "leggera" e iridescente delle cose: questo nuovo linguaggio filmico che mischia e confonde cultura "alta" e cultura "bassa", che demolisce e distrugge verità filmiche e verità ideologiche, cela al fondo un animo eversivo e anarchico, uno spirito irriverente e liberato.

Cinema realistico

Il cinema classico è un cinema della verosimiglianza, dell'illusione realistica, della trasfigurazione in direzione di una pretesa veridicità del materiale profilmico; ogni genere tende a proporsi come mimesi esatta e attendibile di alcuni aspetti di determinate realtà, una sorta di riassunto essenziale dei momenti fondamentali dello sviluppo di una vicenda, sia essa di natura squisitamente interiore o psicologica, sia essa più semplicemente esteriore e fattuale. Il pubblico si attende appunto delle storie ben costruite e già catalogate a priori attraverso la griglia sistematica dei filoni; intrecci tanto appassionanti quanto logicamente costruiti laddove l'"errore", l'incongruenza spezzano l'incanto, distruggono la compiuta trasformazione degli elementi costitutivi in quel qualcos'altro che è l'opera finita. Allora il cinema svela la mistificazione su cui si fonda; la pratica filmica della riproduzione del reale si inceppa: l'opera non è più godibile, fallisce. La partecipazione emotiva e il meccanismo consueto dell'identificazione vengono annullati, messi fuori gioco.

Non è un caso dunque che in questo cinema si esplichino per lo più ogni intento di denuncia e polemica sociale, ogni tendenza didascalica; che ad essa si rivolga il regista "impegnato", che voglia esprimere un punto di vista ben definito sulla realtà attraverso la sua riformulazione-ricreazione mimetica; egli ripropone il reale secondo i suoi parametri valutativi, privilegiando questo o quell'aspetto sociale, questa o quella componente psicologica. Non è un caso, in ultima analisi, che un simile cinema punti molto più sul soggetto e la sceneggiatura, sul tipo di personaggi e di storia da narrare, che non sul linguaggio filmico in senso stretto; e anzi è perfettamente coerente che esso tenda a limitare l'importanza di una ricerca propriamente linguistica, finendo con l'utilizzare il mezzo riproduttore appunto solo come mezzo, non indagandone le potenzialità; come si diceva un tempo "non facendo sentire la m.d.p.". Ed è altrettanto conseguente che su questa via ci si sposti di poco dal teatro fotografato.

Un cinema di bravi attori e di belle sceneggiature più che di geniali autori; in questa riluttanza ad abbandonare l'ovvio per il nuovo e lo sperimentale si svela la natura standardizzata e commerciale di Hollywood, anche solo rispetto a tanto cinema europeo, italiano e francese degli anni '60.

Tra la semplice lettura a tavolino di una sceneggiatura e la sua trasposizione sullo schermo non

passa una grande differenza, non avviene un grosso salto qualitativo; radicalizzando potremmo dire che spesso tutto era già nel testo letterario. Manca la componente creativa e vitalizzante di un vero lavoro di regia che reinventi i tagli delle inquadrature, estenda l'uso dei movimenti di macchina, riveda l'uso del semplice montaggio lineare e cronologico, riscopra il rapporto suono-immagine al di là dell'ovvio naturalismo, rivaluti la funzione della fotografia in senso espressivo e antirealistico; in una parola che renda tangibile e sostanziale il passaggio dal soggetto alla sua realizzazione.

Questo non toglie che il cinema americano tradizionale conti su un alto numero di opere degnote; è risaputo che la produzione media, onesta ma convenzionale, costituisce da sempre un punto di forza dell'industria hollywoodiana e le ha permesso una penetrazione massiccia in tutti i mercati mondiali; e conta inoltre un buon numero di capolavori tra cui possiamo ricordare molti film di Penn, Peckinpah, Pollack e in misura minore di Huston, Aldrich, Lumet, Zinnemann e altri. È doveroso notare che in tali casi si debba parlare più che di opere di genere, racchiuse nei codici prefissati, di opere che prendono vita attraverso il genere, utilizzando il genere o spesso addirittura nonostante il genere; di lavori che si muovono perciò con notevole libertà, trasgressiva e innovatrice, che manipolano quelle consuetudini dall'alto di una assodata superiorità. Così in Penn le forzature realistiche, il cinismo e la violenza brutale funzionano da critica interna e superamento di quel realismo asettico e prefabbricato della produzione serializzata; in Pollack invece il realismo del genere è caricato di una valenza poetico-lirica che ne trascende la natura pedestremente riproduttiva, da un sottile e amaro esistenzialismo che vive tra le righe delle sue opere, che si esprime nonostante l'"obbligo" del rispetto delle regole dei generi e che emerge solo ad una lettura attenta di film assimilabili da uno sguardo superficiale al resto della produzione media; l'umanesimo crepuscolare che anima lavori riusciti quali *Non si uccidono così anche i cavalli* ('69), *Corvo Rosso non avrai il mio scalpo*, *I tre giorni del condor*, e *Il cavaliere elettrico*, intrisi di un lirismo poetico ammirevole, è tra i più efficaci del cinema USA degli anni '70 e la contrapposizione tra individui e meccanismi del sistema, centrale nella sua poetica, perfettamente si riflette nella semplicità del suo linguaggio filmico, semplicità che è implicita lontananza dalle ricerche sofisticate e innovative

del nuovo cinema. D'altronde questa linea stilistica l'ha posto in una dimensione cinematografica in via d'esaurimento come comprovano i meno validi recenti *Un attimo una vita* ('77) e *Diritto di cronaca* ('81), quest'ultimo in particolare ormai di poco differenziandosi dal tipico cinema delle star (pare interamente costruito su misura per P. Newman, e la mano di Pollack emerge solo a tratti) fino all'inaspettato *Tootsie* di cui egli abdica completamente dalla propria dignità di autore per divenire solo un mestierante al servizio del divo, Hoffmann. In Peckinpah la famosa utilizzazione del rallentatore in sequenze di feroce violenza trasgredisce la aporeticità del cinema convenzionale, inserendo elementi più chiaramente volti verso una ricerca linguistico-espressiva, nelle sue storie di perdenti, individualisti, che si autoemarginano da un sistema massificato insostenibile; egli attua una revisione dei generi utilizzandoli come supporto strutturale e narrativo per una poetica disillusa, violenta e eversiva, che si attua in un realismo più pregnante per quanto segnato da una notevole libertà stilistica. La riformulazione dall'interno dei generi, il rifiuto dei canoni tranquillizzanti che ne derivano, indicano in Peckinpah uno dei massimi autori del "disagio" e dei più importanti anticipatori dei caratteri del nuovo cinema.

Gli autori più personali, quindi, devono per forza fuoriuscire da anguste limitazioni, piegando una materia narrativa, il più delle volte comunque ovvia, ad esiti originali e caratteristici. Pur con infinite sfumature diverse, restiamo nell'ambito di un realismo che non sa decidersi a soluzioni espressive più integralmente e radicalmente coraggiose e nuove. La storia resta lo scrigno della sostanza dell'opera; il linguaggio filmico deve limitarsi ad illustrarne i significati nella maniera più fedele e composta, deve attuare un'ideale compenetrazione tra materia della narrazione e modo della narrazione. Uno stile dunque che sviluppa solo in minima parte le potenzialità di quel linguaggio, incatenato ad un malcelato servilismo.

Cinema metalinguistico

Il nuovo cinema è il cinema della simulazione, dell'ammiccamento esplicito, dell'inverosimiglianza sistematica; ogni film tende a produrre un proprio mondo poetico irrelato, con proprie regole interne, e spesso denso di citazioni e rimandi ad opere coeve o anche ad opere passate e classiche.

Lo spettatore sa di trovarsi di fronte ad un universo filmico che fa riferimento solo a se stesso, che cresce e si sviluppa dall'interno dal suo divenire e le cui coordinate sono non la mimesi realistica e la credibilità, bensì l'artificio tecnico e il virtuosismo linguistico, la riproduzione testuale e la deformazione demenziale.

Non si vuole creare alcuna illusione realistica; si mira invece a provocare la sorpresa per l'inatteso, o podurre l'iperbole affascinante e stupefacente che non vuole affatto dissimulare i mezzi tecnici che la producono, e che, al contrario, tende a sottolineare l'apporto e ad avidenziarne il funzionamento. Il linguaggio è sviluppato ed esibito con soddisfazione; così facendo esso finisce col parlare sempre e soprattutto di se stesso più che delle storie che narra o meglio di cui si serve per affermarsi.

In questo cinema dunque, semplificati e anche banalizzati gli intrecci, snobbate le star, tutto ciò che conta avviene nel linguaggio; ogni eventuale significato va colto in questa sfera, nelle scelte stilistiche, nei rimandi metalinguistici alle consuetudini di una tradizione, in una parola nel lavoro sui codici. Le differenze linguistiche celano la verità degli atteggiamenti dei loro autori; più che mai l'estetica del film diviene il centro di interesse, "il mezzo si fa messaggio", le potenzialità di quel linguaggio, sviluppate, si organizzano in momenti di significazione autonoma, il cui termine di confronto è il cinema stesso.

Tra la stesura di una sceneggiatura e la sua realizzazione il salto è ormai abissale: le responsabilità del regista autore sono enormi. Tali pellicole esigono perciò, per un apprezzamento che colga ogni particolare, una frequentazione delle tradizioni cinematografiche, presenti e passate, che i lavori chiamano in questione, citano o riproducono, denigrano o omaggiano. La piena godibilità, estetica e tematica, è in gran parte legata a quelle condizioni di base.

L'autore che ha fatto dell'atteggiamento metalinguistico il nodo fondamentale della sua poetica è Bogdanovich; i suoi film nostalgici e spesso amari svolgono un discorso puramente stilistico sull'impossibilità di un cinema tradizionale o dell'ingenuità, che è riprodotto con maniacale puntigliosità ma anche con la consapevolezza di star facendo un'operazione di archeologia, di faticosa riesumazione, ben evidente nelle differenze linguistiche emergenti tra il prodotto finale e gli esempi del passato. In tal senso il suo capolavoro insuperato è *L'ultimo spettacolo* ('71) opera densa di si-

gnificati poetici e umani, politici e psicologici, ma comprensibili solo attraverso un'analisi della sfera linguistica del film in relazione ai modelli citati; esso ci parla appunto del tramonto di quei miti cinematografici, dei significati ideologici che vi erano connessi, del passaggio ad una maturità auto-sciente da parte di una nuova pratica filmica che però invidia alla tradizione la capacità "infantile" di credere all'incanto realistico che attuava, di saper raccontare delle storie.

Medesimo atteggiamento si riscontra nei primi lavori di un altro autore cinefilo, M. Scorsese (non a caso come Bogdanovich "allevato" da Corman); in *Chi sta bussando alla mia porta* e poi *Mean streets* i riferimenti ammirati a John Ford e a John Wayne si sprecano, ossia ad un cinema di cui si denuncia la natura reazionaria, ma che non si riesce perciò a cessare di amare; nella sua little Italy, superstiziosa e razzista, ben si amalgamano questi rimandi. Ma ancora una volta è il nuovo linguaggio iperrealista e liberissimo di Scorsese, colmo d'altro canto di azzeccati riferimenti al primo Godard (in particolare a *Fino all'ultimo respiro* a dire l'ultima parola e manifestare la differenza tra questo nuovo cinema linguisticamente esasperato e paranoico, contestatore e anarchico come tante sue svitate creature, e quegli esempi di "sano" ordine cinematografico.



Altrove il rapporto col passato filmico è più apertamente eversivo e sarcastico come è il caso del già commentato *1941* il cui unico reale centro è l'analisi dei differenti linguaggi dei generi (bellico, comico, western, musical), attraverso una feroce demolizione; il cinema costruisce la sua realtà partendo unicamente dalle precedenti produzioni dell'immaginario filmico, in un completo disinteresse per la realtà storica effettuale. Piegata a toni ironici e meno dissacranti, ne *I predatori dell'arca perduta* l'operazione attuata è la medesima: la creazione di un metalinguaggio che essenzializza e purifica, risponendole, le figure archetipiche di un immaginario collettivo, abbandonando ogni pur generico connotato realistico che esse contenevano. L'astrazione si fa totale, il divario con la realtà quotidiana incolmabile. E del resto anche il precedente *Incontri ravvicinati del terzo tipo* alludeva palesemente nel maestoso finale al set cinematografico, luogo dell'evento, e la presenza di Truffaut era in tal senso inequivocabile.

L'atteggiamento metalinguistico dissacrante è centrale nella poetica del cinema demenziale: se ciò vale per *1941*, a maggior ragione vale per il cinema di John Landis che costruisce il suo primo lavoro *Slok*, unicamente accostando i più visti e triti luoghi comuni di vari generi cinematografici; ma in quel caso eravamo di fronte non a ben orchestrate e costruite "banalità", bensì a banalità allo stato puro; più curati e godibili gli ammiccamenti di *The blues brothers* e di *Un lupo mannaro americano a Londra*.

In Coppola il film stesso nel suo complesso si fa metafora del cinema e della sua pratica creativa; *Apocalypse now* e *Un sogno lungo un giorno* mostrano apertamente il loro essere il prodotto di una volontà megalomane e dispotica, di un arbitrio autoriale assoluto che domina ogni particolare dell'opera. Nel primo Coppola edifica un mondo allucinato e stravolto che trova il suo parallelo nell'isola della follia, dove Kurtz è dominatore adorato e temuto; il viaggio di Willard allora, attraverso la riesumazione metalinguistica di topoi deformati dei vari generi, diviene viaggio verso l'essenza del cinema, incarnato allegoricamente dall'universo sanguinario di Kurtz, nel suo stare dietro le linee, al di là della logica della quotidianità, e del cinema tradizionale; Kurtz, come già Don Vito Corleone, rappresenta Coppola e il nuovo cinema: il Vietnam è un pretesto, il film è divenuto immagine di se stesso e di nient'altro. Un analogo procedere, nonostante sia apparentemente agli antipodi, si ha in *Un sogno lungo un*

giorno; Coppola ancora stabilisce un dominio assoluto sulla materia, sfidando ogni canone di verosimiglianza, raccontandoci la storia più vecchia del mondo nel modo più nuovo; le novità linguistiche quali la compresenza in una immagine di due piani di narrazione simultanei, realisticamente assurda ma poeticamente efficace, testimoniano la volontà di un autore che segue solo la sua "idea" e su essa unicamente modella il linguaggio filmico. La vecchia ed esaurita tradizione della commedia musical è immersa in un bagno vivificante di colori elettronici; la banalità dell'intreccio esalta l'operazione metalinguistica, rendendola unica materia d'interesse; ancora il film esibisce solo se stesso, i suoi nuovi mezzi espressivi, diviene metafora del nuovo cinema nella sua allusione al sogno, alla avventura fantastica e trasgressiva che i due protagonisti vivono.

Un altro lavoro, sui codici della commedia musicale si è avuto con *Victor-Victoria* di Edwards, lavoro di impianto archeologico-nostalgico, in questo certamente più vicino a Bogdanovich che a Coppola; il simulare di Victoria coincide con la simulazione dell'autore di uno stile filmico datato, simulazione, che non nasconde di essere tale e che anzi acquista spessore e ironicità nel suo esibirsi mistificante ed edonistico. Le medesime osservazioni sono riferibili al bel *Zelig* ('83) di Allen in cui l'autore si diverte a ricostruire-simulare con maniacale puntigliosità lo stile filmico di un'epoca, nonché parodiando il serio *Reds di Beatty*; l'ultimo Allen come *Zelig* si dimostra camaleontico: ora imita Fellini, ora Bergman, ora il film inchiesta calato nel linguaggio del cinegiornale anni '30, sempre ricreando con sottile ironia. L'uso del mezzo è il vero centro d'interesse nella nuova maniera del comico americano.

I codici del western sono invece stati manipolati e riproposti in un'opera anch'essa di riesumazione nostalgica e lirica con *I cavalieri dalle lunghe ombre* ('80) di Hill; questo autore del nuovo cinema non ha firmato una semplice e anacronistica opera di genere, bensì ha realizzato un palese omaggio ad una tradizione, densa di citazioni e soprattutto riuscita nel tentativo di far rivivere il respiro di un cinema sorpassato e mitico. Analoga operazione si è avuta con *Hammett* ('82) di Wenders-Coppola, nei riguardi dell'altrettanto leggendaria tradizione delle detective stories; qui il lavoro di riproduzione è sottolineato dalla non celata falsità di una Chinatown rifatta in studio, scenario che, calato in una fotografia densa e scura, non a caso, è il vero protagonista dell'aura magica del

film, più che non la pur pregevole interpretazione di F. Forrest.

Infine anche Rafelson con il remake di *Il postino suona sempre due volte* ('81) e L. Kasdan con *Brido caldo* ('81) si sono incamminati nella medesima direzione; nonostante le ambizioni realistiche i due film appaiono come tutti fra virgolette, riformulazioni dello stile film noir: probante in tal senso la fotografia contrastatissima, tendente al bianco e nero, l'atmosfera morbosa, miscela di erotismo e selvaggia violenza, nonché la compattezza arcaica della struttura narrativa per quanto disseminata di sberleffi (soprattutto in Kasdan). Edwards, Hill, Wenders e Rafelson si esercitano e giocano con gli archetipi dei generi; non è semplice accademia, bensì il segnale certo che essi sono tramontati, e permangono solo nella memoria e nella nostalgia, definitivamente smitizzati proprio grazie all'opera di chi ne esprime, senza rimedio, la sostanza fittizia e ormai datata nell'era dell'iperrealismo e dell'elettronica.

Un altro grande autore che ha fatto del discorso metalinguistico l'asse portante della propria poetica attraverso una severa revisione dei generi, criticati dall'interno, è R. Altman; basti ricordare *I compari* ('71), e *Buffalo Bill e gli indiani* ('76, il western), *Gang* (il gangster movie), *Image* ('72, il thriller), *Il lungo addio*, (la detective story), *Quintet* ('79, la fantascienza), *Mash* ('70, il film bellico). È approdato con *Nashville* ('75) e *Il matrimonio* ('72), dopo la fase della negazione critica, all'affermazione di una propria originale possibilità di utilizzare il linguaggio filmico, opere frantumate in una miriade caleidoscopica di situazioni-personaggi di iperrealistica efficacia. Poi le pellicole si diradano e Altman si limita a trasportare lavori teatrali (*Jimmy Dean*, *Jimmy Dean* '82; *Streamers*, '83), pur sempre con pregevole maestria. È il sintomo di una crisi espressiva che, per evitare di riutilizzare stilemi già in precedenza svuotati e vanificati, non può che rinchiudersi in un cinema da camera, austero, che si lascia ammirare più per la capacità di rinuncia che per la capacità propositiva.

Anche sotto l'aspetto metalinguistico il cinema di paura è stato un anticipatore del nuovo cinema; è noto come la pratica della citazione, del rifacimento, del remake, della chiusura in un orizzonte puramente filmico, siano da sempre centrali nei lavori di Carpenter, Schrader, Romero; un linguaggio che riproduce se stesso nell'iterazione paranoica delle proprie ossessioni.

In particolare B. De Palma ha attuato una imita-

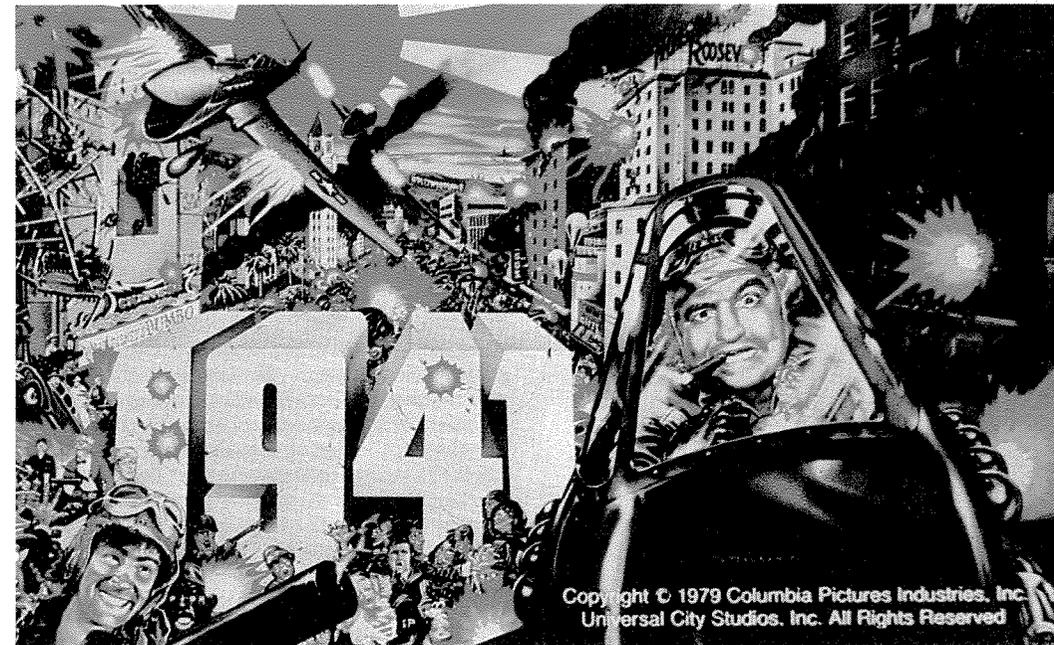
zione puntigliosa dei luoghi tipici del cinema di Hitchcock, con una meticolosità e fedeltà veramente spaventosa in *Le due sorelle* ('72), *Complesso di colpa* ('76) e poi soprattutto in *Vestito per uccidere* ('80) dove la somiglianza con *Psycho* ('60) è tale che ad essa si sacrifica addirittura l'originalità e il colpo di scena finale che appare così largamente scontato; con De Palma veramente il cinema diviene capacità di infinita variazione linguistica su un tema dato (si vedano le molteplici sequenze di omicidi nella doccia).

Ancora *Psycho* di Hitchcock è al centro di una riuscita continuazione (*Psycho II* di R. Franklin) che opera con intelligenza all'interno dell'universo gotico inventato dal maestro inglese, riproponendone non solo i personaggi e gli scenari, bensì anche lo stile inconfondibile delle inquadrature, nonché interi spezzoni autentici posti in diretto rapporto con le nuove immagini che esso produce. Un ulteriore esempio di variazioni sul tema. Il nuovo cinema si è dunque rinchiuso-aperto in una dimensione meramente immaginaria, in cui il patrimonio iconico cresce su se stesso; sganciandosi polemicamente dalla realtà, di colpo definisce superata ogni discussione teorica sul rapporto realtà-finzione. La simulazione si fa sempre più esplicita ed evidente, il linguaggio filmico ripropone e rielabora se stesso, si autoindaga e auto-dissacra, si reinventa con nostalgia e amore, con irriverenza e sarcasmo. Questo cinema non si è fatto "disimpegnato" o semplicemente pago di se stesso; al contrario esso rifiuta di asservirsi all'impegno didascalico, di divenire mezzo per qualcos'altro che al fondo lo strumentalizza e mortifica. Al contrario il linguaggio, sviluppando le proprie capacità espressive, si "rinchiude" nella propria sfera ma solo per "aprirsi" ad esiti più variegati e complessi, più affascinanti e pertinenti alla macchina cinema; attraverso un rifiuto radicale per ogni stile che troppo ricordi il teatro fotografato, esso instaura una nuova spettacolarità in cui i significati si annidano negli usi linguistici, nelle differenze stilistiche; e laddove i singoli generi, con i loro archetipi e le loro ambizioni realistiche, comunicavano dei valori saldi, calati in ideologie affermative e moralistiche, in qualsiasi direzione si muovessero e a qualsiasi generazione ammiccassero, il nuovo cinema con le sue operazioni contaminatorie e irridenti, dietro ad un divertimento che pare essere semplice edonismo, comunica una visione eversiva e aperta, antididascalica ed affrancata.

Conclusioni

Questo tentativo di classificazione e interpretazione degli sviluppi del cinema USA dell'ultimo decennio si è svolto in un ambito puramente estetico-linguistico; si sono volutamente eluse le questioni economico-sociologiche che hanno giocato certo un ruolo fondamentale nella nascita e nella formazione dei caratteri esplorativi del nuovo cinema. Ma d'altronde altro sono le motivazioni industriali che hanno generato la produzione dei film-evento, delle opere superspettacolo, altro è la piega estetico-linguistica in se stessa, con la sua ricchezza espressiva e significativa, ossia ciò che così ha avuto modo di manifestarsi. Molti lo hanno liquidato frettolosamente come "cinema degli effetti speciali", prodotto obbligato della crisi di Hollywood di fronte allo strapotere televisivo nel tentativo di creare qualcosa di non fruibile pienamente, se non nelle grandi sale cinematografiche, come semplice operazione commerciale; ma queste argomentazioni commettono l'errore di confondere origini materiali e risultato artistico: l'origine è solo ciò che rende possibile e necessario un dato stile, ma non è lo stile, né può spiegarne i problemi interni, né stabilire una valutazione aprioristica delle opere concrete. Solo un'ottica ideologicamente viziata e moralisticamente compromessa compie una simile confusione e un così rozzo accostamento di cause economiche ed effetti estetici, in cui le prime esauriscono meccanicamente il significato e l'importanza dei secondi.

Nel 1923 Johann Sebastian Bach è assunto come Kantor alla chiesa di San Tommaso a Lipsia: il nuovo impiego lo obbliga a comporre una cantata alla settimana per la funzione liturgica domenicale; nasce così da questa incombenza pratica e relativamente casuale, il ricco patrimonio pervenutoci (duecento cantate sacre), una sequela ineguagliabile di capolavori. Nessun musicologo commetterebbe mai l'assurdità di liquidare questa produzione di inestimabile valore estetico in quanto risposta ad una semplice esigenza pratica; la scoperta della causa materiale non esaurisce certo il significato dell'opera, ma solo illustra la contingenza storica che ha permesso lo svilupparsi e l'incanalarsi in una data direzione dell'attività di un musicista geniale. Migliaia di altri Kapellmeister nel primo 700, calati in analoghe situazioni, componevano cantate sacre, eppure noi ricordiamo, ammiriamo e riascoltiamo soprattutto quelle di Bach: dunque l'analisi socio-



logica, anche allorché ha colto e spiegato la meccanica generatrice di una data produzione musicale, non ha ancora detto nulla, sul valore estetico-artistico delle singole opere e dei singoli autori; si è limitata a spiegare perché in un periodo storico un'attività artistica si è sviluppata in una determinata direzione. Allo stesso modo (si noti che il paragone con la musica barocca è ancor più pertinente se si pensa che in entrambi i casi si tratta di produzione artistica su commissione, sia il commissionante la chiesa o l'industria cinematografica; a differenza dell'arte romantica, espressiva di un'ispirazione impellente e necessaria, in questo genere di lavori l'intenzione dell'autore e il valore dell'opera si attuano, attraverso e nonostante le finalità produttive puramente funzionali del prodotto, grazie all'estro di autori, non di rado ignari del valore di ciò che vengono creando), la realizzazione dei film-evento, pur rispondendo alle esigenze economiche citate, accomuna opere ed autori molto diversi, dal goffo filone catastrofico ai lavori analizzati del nuovo cinema, diversità che solo un'analisi stilistica porta alla luce rispetto all'ottica indifferenziata del giudizio sociologico. Del resto proprio quell'esigenza materiale sud-

detta, ossia la creazione di un cinema antitelevivo e spettacolare, era estremamente stimolante e avrebbe dovuto mettere sull'avviso la critica: un rinnovamento-approfondimento del linguaggio filmico era al fondo implicito nel compito stesso che la nuova Hollywood si prefiggeva.

Giuseppe Rausa