

UNA POSSIBILE MAPPA DEL RECENTE CINEMA AMERICANO ORIENTATA IN SENSO VALUTATIVO

«...rappresenta un quadro concettuale, il quale non è la realtà storica, e neppure la realtà "vera e propria", ma tuttavia serve né più né meno come schema in cui la realtà deve essere susunta come esempio; esso ha il significato di un puro concetto-limite ideale, a cui la realtà deve essere misurata e comparata, al fine di illustrare determinati elementi significativi del suo contenuto empirico.»

(Max Weber)

Il lavoro che segue è volto a tracciare l'ordinamento-classificazione di una sterminata produzione cinematografica, un'impresa quasi impossibile; un certo schematismo non è quindi evitabile ed anzi si rende utile al fine. Allorché la rigidità catalogatoria si rivela pragmaticamente efficace sarebbe insensato non farne uso; ciò che conta è essere consapevoli degli strumenti che si va adottando e del modo in cui li si utilizza.

Dunque le definizioni create di cinema tradizionale e nuovo cinema con tutti i caratteri connessi all'uno e all'altro, nettamente antitetici, nonché appunto l'opposizione assoluta tra i due settori sono solo una costruzione intellettuale che prende corpo attraverso due modelli interpretativi, due tipi ideali weberiani; forse nessun film concreto contiene realmente la totalità degli elementi costitutivi il modello ideale cui fa riferimento, ma solo alcuni di essi. Quel modello è l'unificazione forzata dei tratti caratteristici di una precisa pratica cinematografica, tratti che si trovano sparsi, in varia misura, nelle differenti opere; quanto più si avvicinano a quella struttura ideale tanto più saranno film sintomatici e rappresentativi.

Il risultato è una visione fin troppo unitaria e organica, tanto perfetta quanto irrealista, ottimo schema interpretativo e ordinativo del molteplice empirico che sa mostrare punti di contatto e che sa tracciare linee di demarcazione.

Sarebbe errato confondere tipi ideali e realtà concrete, definizioni generali ed astratte di un settore filmico e singole opere concrete; ossia

dar statuto di verità oggettiva a ciò che è solo un mezzo intellettuale di analisi, ipostatizzare e cristallizzare ciò che è solo una mobile e all'occasione modificabile griglia concettuale.

È fuori di dubbio che le coppie antitetiche sono forzate ad essere tali laddove la realtà molteplice e varia mostra una maggior tendenza alla gradualità e alla continuità, un certo numero di casi intermedi; ma una perfetta aderenza alla fattualità vanificherebbe i vantaggi della creazione di un apparato categoriale chiaro e utile che sia un punto di vista dall'esterno e dall'alto su una materia ricca e magmatica, che riesca a dominarla senza costringerla in angusti astrattismi che ne soffochino la complessità vitale e non semplificabile, che funzioni veramente in maniera orientativa nella vasta e non poco caotica cinematografia americana.

Centralità del soggetto

Il cinema americano tradizionale è un cinema di storie, di narrazione, di fatti; l'intreccio, il profilo dei personaggi, il tipo di situazioni sono la sua ragion d'essere; il pubblico vuole poter "vivere", identificandosi con gli attori, una vicenda riassunta in due ore nella sua essenzialità. La realizzazione di un film di tal fatta è perciò un lavoro d'equipe più che il prodotto di un autore in senso europeo; è il risultato degli sforzi dello sceneggiatore che predispone le storie, del regista che le mette in scena, degli attori che le incarnano. In questo cinema che annovera veterani del calibro di Huston, Aldrich, Hitchcock, Lumet, Penn, Pollack il linguaggio filmico è appiattito in una sintassi funzionale e spesso anonima: la m.d.p. è messa al servizio della storia per fare risaltare ogni evento ed ogni sfumatura, ossia non si deve "sentire" la sua presenza. Il taglio dell'inquadratura non è eccessivamente curato, la fotografia si limita ad un intervento di tipo realistico. Non il film parto di un autore-regista, bensì onesto prodotto di un insieme di apporti (sceneggiatore, regista, attori...) ognuno egualmente determinante.

Questo cinema, praticamente l'unico fino a metà degli anni '70 (pur come è ovvio con notevoli differenze tra i vari periodi, e in particolare tra pre e post '68) si rivela sempre più insufficiente negli ultimi anni, stanco ed esaurito: l'inventiva degli sceneggiatori pare spegnersi e farsi ripetitiva, l'operato dei registi sempre più rivela la scar-

sa creatività e la mortificazione delle possibilità del linguaggio filmico asservito a storie dozzinali; gli attori-divi si limitano a riproporre figure-tipo che li hanno resi celebri. Gli esempi che sorreggono questa analisi sono numerosi: scegliendo tra le cose peggiori e perciò più indicative e sintomatiche di questo decadimento: *Ragtime* (Forman, '81), *Reds* (Beatty, '81), *Sindrome cinese* (Bridges, '79), *La scelta di Sophie* (Pakula, '82), *Sul lago dorato* (Rydell, '83), *Flashdance* (Lyne, '83).

Una sorta di scadente teatro fotografato.

Centralità del linguaggio filmico

Il recente nuovo cinema americano è il cinema dello stupore, dell'effetto speciale, della trasgressione linguistica; le costanti innovazioni tecniche, la fantasia spiegata, la creazione di universi fantastici e fittizi sono la sua ragion d'essere; il pubblico vuole rimanere affascinato e ammaliato, piacevolmente sorpreso o brutalmente spaventato dai mutevoli paesaggi e dagli incredibili eventi che lo schermo mostra. La realizzazione di un film simile è paradossalmente più il prodotto di un autore che non dell'equipe che vi lavora (nonostante che quest'ultima sia, in queste mega produzioni sofisticate, ancora più numerosa e operante): infatti la riuscita di un'opera non è il risultato di un soggetto accattivante o della presenza di un particolare attore, bensì dipende dall'inventiva dell'autore, da come egli sa plasmare le varie componenti in gioco, dalla ricerca figurativa nel taglio delle immagini, dall'uso di coraggiosi pianosequenze, di un montaggio che non è il semplice succedersi degli eventi, di una fotografia antirealistica e puramente espressiva, di colonne sonore invadenti e inaspettate; in generale dipende da una nuova vitalità del linguaggio cinematografico in tutti i suoi aspetti, in un rinato interesse per il mezzo a discapito della storia.

Infatti in questo cinema, che conta autori quali F. Coppola, S. Spielberg, M. Scorsese, R. Scott, W. Hill, B. De Palma, J. Carpenter, l'oggetto della narrazione è sempre più pretestuoso e spesso largamente scontato; anzi proprio tra questi autori si è affermata la tendenza al remake, ossia massimo disinteresse per la vicenda-massima attenzione al modo di narrarla, di reinventarla; quasi un puro esercizio linguistico. L'operato di sceneggiatori e attori è totalmente in secondo

piano; si afferma la figura dell'autore demiurgo, padrone assoluto dell'opera, manipolatore di ogni suo particolare; la nascita della Zootrope di Coppola è il punto d'arrivo di questa tendenza totalizzante e in generale la figura di questo regista-produttore avventuriero è la più significativa del nuovo corso autoriale; egli è giunto due volte a raffigurarsi, attraverso metafora, nelle figure degli onnipotenti Brando-Corleone e Brando-colonnello Kurtz: i loro ruoli ripropongono, da dentro il film, il dispotismo assoluto dell'autore-padrone sotto la cui direzione l'opera prende forma.

Massimamente esemplificativi: *Apocalypse now* (Coppola, '79), e *Un sogno lungo un giorno* (Coppola, '82), *1941: allarme a Hollywood* (Spielberg, '79), e *I predatori dell'arca perduta* (Spielberg, '81), *Mean streets* (Scorsese, '73) e *Taxi driver* (Scorsese, '76), *I guerrieri della notte* (Hill, '79) e *I guerrieri della palude silenziosa* (Hill, '81), *Vestito per uccidere* (De Palma, '80), *1997* (Carpenter, '80) e *La cosa* (Carpenter, '82). Il cinema di paura si inserisce a pieno titolo in questa categoria; esso sta fin dall'inizio con il nuovo cinema del linguaggio poiché i vari soggetti sono poco più che canovacci sempre uguali, palestra dei più strani esperimenti stilistico-linguistici; esso è paradossalmente definibile un ossessivo remake (quando non si tratti di veri e propri rifacimenti quali *La cosa* di J. Carpenter



e *Il bacio della pantera* di Schrader. ('82). Del rifiuto categorico del teatro fotografato alla riscoperta delle infinite potenzialità che ancora si celano nella macchina cinema.

Tirannia dell'attore

Il cinema americano tradizionale è un cinema di attori, di star; la partecipazione di un divo è la ragion d'essere di molti film. Il pubblico vuole poter ammirare le performances dell'attore "amato" e perciò il film è costruito per valorizzarlo al massimo; spesso è anzi costruito su misura per lui. Davanti ad attori quali D. Hoffman, R. Redford, Al Pacino, B. Reynolds, F. Dunaway, J. Fonda, il regista è solo un impiegato incaricato dalla produzione, privato di una vera creatività e di conseguenza il linguaggio filmico è dimesso e condannato a infinite serie di campi e controcampi che sottolineano ora il virtuosismo, ora le smorfie dell'interprete. La composizione dell'immagine è banale e scontata. Nell'ultimo decennio questo cinema dell'attore è entrato in una progressiva crisi che lo ha reso sempre più scialbo e insufficiente rispetto alla nuova corrente del cinema del linguaggio; l'esibizionismo dell'attore per quanto a volte apprezzabile preso in assoluto, è spesso la vera causa del non funzionamento di un'opera nel suo complesso. La vecchia formula di lodar l'attore e deprecare il film è errata in quanto separa astrattamente due elementi che sono in un'intima relazione dialettica per cui l'uno produce e rafforza l'altro; l'imporsi e lo strafare del divo uccide il film. Tanto più poi che costoro riproducono imperturbati sempre i medesimi ruoli e personaggi con cui hanno raggiunto il successo, pur sotto la direzione di autori molto differenti. In America non è il regista che sceglie l'attore, spesso è l'attore che sceglie il regista; per cui non è assurdo affermare che in una certa misura esiste un cinema di Al Pacino, di R. Redford, di J. Nicholson così come lo si afferma per Penn, Pollack...

Tra gli esempi più probanti di opere interamente basate sull'esibizione dell'attore-feticcio: *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (J. Nicholson, '75), *Dalle nove alle cinque orario continuato* (J. Fonda, '80), *La scelta di Sophie* (M. Streep), *L'assoluzione* (R. De Niro, '81), *Brubaker* (R. Redford, '80), *Bronx: 41° distretto di polizia* (P. Newman, '81), *Il cacciatore di taglie* (S. Mc Queen, '80), *Quel pomeriggio di un giorno da*

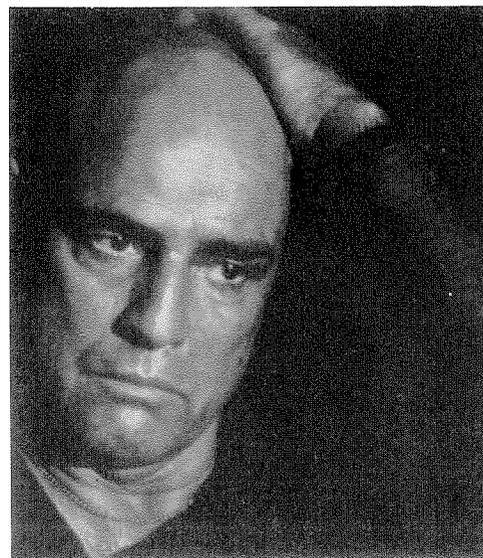
cani (Al Pacino, '75) e soprattutto *Tootsie* ('82) vero monumento che D. Hoffman ha consacrato a se stesso, giungendo a riprodurre a tratti molte delle figure da lui interpretate in film precedenti (*Kramer contro Kramer*, *Il maratoneta*, *Un uomo da marciapiede*) ossia adottando una pratica propria degli autori: quella della citazione e inoltre riuscendo ad annullare uno dei più grandi registi americani, S. Pollack, ridotto a semplice mestierante.

Inoltre ne *Il verdetto* (Lumet, '82), assistiamo ad una delle più belle interpretazioni di P. Newman per intensità e convinzione; questo film animato da una fotografia estremamente contrastata e buia, interamente sorretto da un attore che riesce a ridonare fascino ad una vicenda e ad un genere ampiamente risaputi, ad un cinema "da tribunale" risalente addirittura agli anni '50, è la riprova di un dignitoso artigianato che ha coscienza di essere alle sue ultime manifestazioni ed esprime cripticamente questa realtà nel clima liricamente malinconico e decadente, nella figura dell'avvocato Galvin, trasandato e alla deriva; tra le righe questo cinema ci parla, metalinguisticamente, del proprio tramonto.

Il dispotismo delle star, fondato sul fanatismo e sul facile entusiasmo del pubblico americano, è stato uno degli elementi più frenanti; con il divo sul set il cinema è annichilito, immobilizzato in un triste servilismo.

Nullificazione dell'attore

Il cinema supertecnologico è il cinema della negazione delle star; non c'è posto per loro in questi film. Il pubblico vuole vedere in essi la creazione dell'autore che si esplica in quel dominio totale sul materiale segnico che mette corpo all'opera; un divo esige degli spazi che questo cinema-cinema non è disposto a concedergli: la sua bravura non accrescerebbe il film bensì lo ricondurrebbe su binari consueti e logori, ne ridurrebbe la possibilità di innovazione linguistica, sarebbe cioè di intralcio. Non a caso l'unica "star" di questo cinema è quel Harrison Ford che è quanto di più anonimo e impersonale si possa immaginare; i suoi personaggi sono semplici macchine in azione la cui importanza non è superiore a quella di qualsiasi altro oggetto che popola l'immagine; le sue figure così volutamente asettiche e prive di spessore sono perfettamente funzionali al contesto in cui si inseriscono,



non necessitando maggiore attenzione che qualunque altro elemento del décor. E altrettanto anonimi sono il F. Forrest di *Un sogno lungo un giorno* e il R. Dreyfuss di *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (Spielberg, '77) e de *Lo squalo* (Spielberg, '75). In quest'ultima pellicola non a caso il vecchio lupo di mare (R. Shaw), figura antiquata di un cinema sorpassato, stridente nella sua tendenza ad affermarsi su tutto, verrà divorato dalla bestia assassina. Con *Stardust memories* ('80) W. Allen ha attuato, con sorpresa e orrore di molti, la distruzione del proprio mito di star raccontandoci appunto le memorie della "polvere di stelle"; ha tentato di tagliare con un cinema strumentalizzato al semplice divertimento della battuta frizzante per un cinema che, annullando (e anche polemicamente e platealmente) la funzione centrale del divo, lavora invece alla creazione di una complessa struttura di cinema nel cinema, di scatole cinesi, che ricerca nel linguaggio, che si riallaccia ironicamente a tradizioni filmiche europee. E i successivi *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* ('82) e *Zelig* (1983) confermano la svolta stilistica che sempre più toglie spazio all'attore a vantaggio dell'autore. Il rilievo concesso a M. Brando nel finale di *Apocalypse now* è, per inverso, una conferma di quest'analisi; Coppola lasciando liberamente sfogare ed anzi accentuando fino al parossismo tutto il gigionismo di Brando, il divo per eccellenza, at-

tua una sorta di critica-parodia di quel cinema dell'attore, rivisitato in questa forma stralunata e delirante.

Eccellenti prove dell'inutilità del divo sono *Un sogno lungo un giorno*, *Alien* (Scott, '79), il cinema di Spielberg per intero, cinema di "persone ordinarie in situazioni straordinarie".

Il cinema di paura si riconferma a questo proposito un anticipatore della tecnica nullificante l'attore: un divo nell'horror sarebbe solo d'impaccio, bloccando la macchina produttrice di paura a proprio vantaggio e facendo così naufragare l'opera; le figure che popolano tale cinema devono essere inconsistenti e dozzinali, puri ingranaggi in meccanismi vorticosi. A meno che non si voglia ricavare la paura dalla particolare maschera mimica di un attore: è il caso pressoché unico del Nicholson di *Shining* (Kubrick, '80); ma allora sarà il divo a piegarsi alle esigenze dell'autore e dell'opera e non il contrario. Il declino dello star system è stato una prerogativa indispensabile alla sconfitta di un cinema stantio e polveroso, statico e monocorde nel progetto di un cinema diverso, impegnato nella produzione di nuovi universi segnici che, seppur estremamente diversi tra loro, sono accomunati dall'esigenza di superare un'estetica troppo debitrice al teatro, un cinema da camera ormai ampiamente sfruttato, per sperimentare soluzioni diverse, più affascinanti e fantasiose, trasgressive e antirealistiche.

Scenari sfondo

Nel cinema tradizionale gli scenari restano sfondo, elemento meramente funzionale e decorativo che solo in alcuni casi sa farsi espressivo; è la logica conseguenza del dominio della star. Sia che si tratti di un'ambientazione stucchevolmente retrò, o di "affascinanti", paesaggi naturali, o di semplici esterni urbani questi fondali resteranno elementi puramente illustrativi, cornici-contenitori del dipanarsi della storia e delle esibizioni dei divi; mai potrebbero ambire ad una propria autonomia e centralità nell'equilibrio delle componenti del film. Al massimo, nell'operato degli autori più sensibili, si fondono con gli eventi e i personaggi, raddoppiandone e rafforzandone il potere comunicativo, come in uno specchio. Certamente la fine degli anni '60 ha segnato una svolta nel trattamento dello sfondo, ma non radicale, non tale da rovesciare o mutare in profondità i termini del discorso: si è passati per lo più dagli artefatti e data-

ti set degli studios hollywoodiani agli esterni più realistici e più veri (sull'esempio del cinema indipendente, di *Easy rider...*); ma entrambe le volte la storia e gli attori restano il fulcro dell'estetica del film.

L'ambientazione "on the road" di tanto "cinema del disagio" che si diffonde nei primi anni '70 (*Un uomo da marciapiede*, *Punto zero*, *Bersaglio di notte*, *Lo spaventapasseri*, *I tre giorni del condor*, *Cinque pezzi facili*) è sicuramente più intensa e curata degli assetti e ipocriti scenari del cinema precedente ed è partecipe delle varie innovazioni linguistiche, generatesi naturalmente in tale ambito a fini contestatario-espressivi; ma non ha ancora rovesciato quel rapporto di fondo tra storia-attori-scenari.

Esempi dello stile "ricco, vuoto e vacuo" nell'ambientazione (spesso retrò) troviamo ancora in tempi recenti *Ragtime*, *Reds*, *Creek Cross* (Ritt, '83), dello stile "polveroso" e stantio: *Deathtrap* (Lumet, '82), *Spara alla luna* (Parker, '82); dello stile "espressivo e coerente" oltre i titoli già citati: *Il principe della città* (Lumet, '81), *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* (Pollack, '72), *Gloria* (Cassavetes, '80).

Se la prima modalità ci riporta ad un cinema statico e usurato, in cui si pensa anacronisticamente che basti arricchire ed addobbare il set (da riprendere poi piattamente) per creare interesse, e la seconda ad un cinema ai limiti della non sopportabilità, angusto e teatrale, la terza è invece indirizzata verso una liberalizzazione della rigida gerarchia vigente tra scenari e attori, verso il superamento del teatro fotografato, calata in un cinema di maggior vitalità linguistica in cui la valenza comunicativa dello sfondo prende corpo attraverso uno stile più originale e consapevole.

Scenari protagonisti

Il nuovo cinema americano è imperniato sull'invenzione e creazione di nuovi universi segnici, di ambienti e paesaggi che accuratamente sfuggono lo scontato e il semplicemente realistico; lo scenario diviene uno degli elementi fondamentali coerentemente con l'avvenuta nullificazione dell'attore ad elemento del décor. Il pubblico è attratto da uno stile che promette una radicale evasione dal quotidiano e dal verosimile, un'immersione in una dimensione autonoma: il cinema fabbrica di sogni non nega più questo suo carattere, anzi lo accentua consapevolmente, con la differenza ri-

petto al passato che ora evita di prendersi troppo sul serio e non tenta più di spacciare per veritiere le sue favole.

Il cinema si delinea allora come operazione produttrice di mondi autonomamente significativi, il cui fascino e le cui allusioni metaforiche si generano attraverso l'uso di particolari procedimenti linguistici e di rimandi al precedente patrimonio filmico. Non più uno scenario sfondo per una storia, bensì una storia pretesto per uno scenario protagonista; scenario, storia e personaggi si confondono, diventando tutt'uno, formando opere compatte ed equilibrate nell'uso delle varie componenti. Finalmente la m.d.p. ci svela paesaggi inediti e sconcertanti, stupefacenti ed allucinanti, il prodotto delle ossessioni e della paranoia dei nuovi autori, ossessioni non più celate o trattenu- te bensì mutate in materia filmica incandescente e stravolta. Il canone oggettivo, la norma, il buon gusto, sono sistematicamente trasgrediti, derisi e sbeffeggiati; la spesso smaccata falsità degli scenari di queste opere denuncia l'illusorietà dei meccanismi linguistici tradizionali e realistici, ed esprime, paradossalmente, verità più autentiche, seppur interiori e soggettive, in questo stile della libertà, eversivo e irridente.

Conferma di questa analisi si trova già negli scenari totalizzanti e geometrici di *2001: odissea nello spazio* (Kubrick, '68) e *Arancia meccanica* (Kubrick, '71), due anticipazioni; e poi nella strada inquietante di *Duel* (Spielberg, '71), nella spiaggia angosciante de *Lo squalo*, nella Los Angeles fittizia e beffarda di *1941*, nell'ambientazione esotica e mutevole dei *Predatori dell'arca perduta*, nella giungla allucinante e fantasmagorica di *Apocalypse now*, nella Las Vegas artefatta e coloristica di *Un sogno lungo un giorno*, nell'astronave minacciosa e piena di trappole di *Alien*, nella città fatiscante e sporca di *Blade runner*, nella New York carcere immaginario e sorprendente di *1997*, nella palude statica e atemporale de *I guerrieri della palude silenziosa*, nella Parigi di cartapesta di *Victor Victoria* (Edwards, '82), nella campagna idilliaca e favolistica di *Una commedia sexy in una notte di mezza estate*, nonché nell'universo sconcertante dei locali gay di *Cruising* (Friedkin, '80), film quest'ultimo che mostra l'antitesi vecchio-nuovo cinema nei passaggi dal mondo del giorno e della norma, ovvero cinema di genere, e predominio della star Al Pacino e mondo della notte e dell'incubo ovvero nuovo cinema con gli scenari che si impongono mettendo in ombra l'attore. Infine nella little Italy sbruffona e tradizio-



nalista di *Mean streets*, nella New York notturna e infernale di *Taxi driver*, Scorsese dimostra di saper coniugare esigenze realistiche e personali idiosincrasie rivelando la capacità di produrre universi segnati e stravolti dalle proprie ossessioni pur partendo da intenzioni realistiche, anzi iperrealistiche. Quegli scenari sono la ragion d'essere di opere che pur contano sull'apporto di grandi attori quali De Niro e Keitel; i colori rossastri e opprimenti degli interni dei bar di *Mean streets* rendono omogenei i vari personaggi; a stento riusciamo a distinguere i protagonisti dalle comparse; la differenza sfuma; sono i luoghi a sostenere i film, a dargli un'impronta indelebile e unica. Così gli esterni stralunati e allucinanti della New York di *Taxi driver* sono il motivo fondamentale del film; lo stesso De Niro è spesso e volentieri abbandonato dalla camera nel fuoricampo a vantaggio del folle paesaggio urbano.

Il cinema di paura si riconferma su questo problema un punto di riferimento ineludibile: da sempre

infatti ha ambientato le sue storie in luoghi irreali e fantastici. Inoltre l'importanza di tali scenari labirintici e privi di un centro rassicurante, nell'economia di un film del genere è grande, nettamente superiore a quella dei personaggi, semplici manichini; attraverso e dentro queste suggestive cornici la m.d.p. può sbizzarrirsi in virtuosismi linguistici. *Psycho II* (Franklin, '83), è esemplare: la riproposta nei minimi dettagli di una celebre scenografia (il motel e la casa gotica), quale teatro colaudato di atrocità ed eventi sinistri, diviene la molla per una vecchia-nuova vicenda (si veda "Strutture narrative e linguistiche nel recente cinema di paura" in schermo 2/3).

Il divenire protagonista degli scenari corrisponde all'estendersi della ricerca e degli esperimenti all'interno delle possibilità tecnico-espressive del linguaggio filmico e al superamento di un'estetica ormai logora che mortificava la funzione dello sfondo a semplice supporto per privilegiare altro. Ne è, di forza, scaturito un uso più vario del montaggio e dei movimenti di macchina, una tendenza ad esperire la novità e la spazialità di quegli ambienti attraverso gli scorrimenti della camera, non più relegata a semplice elemento statico-ricettivo.

Colonne sonore asservite

Il cinema tradizionale è un cinema di commenti musicali semplici e subordinati, di colonne sonore puramente integrative e di poco peso; si ripete qui l'analisi già effettuata per gli scenari-sfondo: la musica interviene o in funzione decorativo-ambientale (si veda sempre il filone retrò) o in funzione moderatamente espressiva, con l'intento di riprodurre i moti interiori che animano i personaggi, priva di una sostanziale autonomia che possa porla alla pari con le componenti principali del lavoro. Il pubblico di questo cinema non ha particolari esigenze sull'uso della colonna sonora, o sul rapporto suono-immagine poiché, come si è detto, la sua attenzione è attirata altrove.

Dunque un'ulteriore riprova del carattere gerarchico-piramidale con cui gli elementi si organizzano: la musica, come gli scenari e la m.d.p. è sottomessa al dominio incontrastato della storia e della star, castrata e rinchiusa in stereotipi dozzinali e ripetitivi.

Non ha saputo liberare, in questo contesto, le sue potenzialità soffocate nella routine produttiva degli studios hollywoodiani, trascurata e oltremodo sottovalutata.

Colonne sonore autonome

Il nuovo cinema americano è un cinema di colonne sonore aggressive e magniloquenti, ironiche e derisorie; ha ampiamente rivalutato l'apporto della musica arrivando spesso a conferire al commento sonoro pari dignità e autonomia rispetto agli altri elementi, se non addirittura, un primato decisamente inconsueto.

Il pubblico sa che può aspettarsi sorprese non trascurabili in tale campo, tanto più ora che si è proceduto ad una progressiva sofisticazione degli apparati acustici dei cinema, proprio in rapporto a queste nuove colonne sonore.

La musica non si limita più a commentare; ora svolge un discorso compiuto, a sé stante, di notevole efficacia sul risultato finale. È il caso degli spartiti di Williams per Spielberg: minaccioso e sinistro quello per *Lo squalo*, grandioso e celebrativo negli *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, irriverente e grottesco (addirittura metalinguistico disacrando le musiche stereotipate del cinema di guerra tradizionale) in *1941*, fondato su un intrico ingegnoso di leitmotiven per *E.T.* ('82), intrico che ripropone compiutamente a livello musicale la dialettica degli eventi. È il caso della commistione dei generi musicali attuata in opere peraltro molto lontane come *Il fantasma del palcoscenico* (De Palma, '74), e *Apocalypse now*; essa riproduce in parallelo la contaminazione dei generi cinematografici, stabilendo un'osmosi tra cultura "alta" e "bassa", tra musica da camera ottocentesca e opera rock, tra Wagner e i Doors. Per giungere al primato della musica che si fa avvolgente e totalizzante ancora nel *Fantasma del palcoscenico* come in *Un sogno lungo un giorno*, opere entrambe in cui la colonna sonora diviene asse portante, onnipresente, sui cui suoni si strutturano le sequenze e la loro sintassi interna; nel primo caso la musica è anche soggetto drammatico della vicenda. Così pure dall'amore-ossessione per la musica rock nasce tanto cinema di Scorsese: le colonne sonore di *Mean streets*, *Taxi driver* (lo straziato sassofono di B. Herrman) e anche dell'opera di esordio *Chi sta bussando alla mia porta?* ('68) sono invadenti e fondamentali per la caratterizzazione paranoica dei notturni paesaggi urbani dei suoi film. E altrettanto invadente e frastornante è la colonna sonora di *Blade runner*, elettronica e misticheggiante, i cui suoni penetranti e spaziali sembrano conferire una terza dimensione all'inesausto movimento di marchingegni spaziali che attraversano il cielo di una Los Ange-



les sovrappopolata e angosciante. Anche W. Allen ha saputo riscattare la componente musica e lo ha fatto con stile ed eleganza nelle belle sequenze sul mondo naturale di *Una commedia sexy in una notte di mezza estate*, costruite sui ritmi delle sinfonie di Mendelsshon grazie ad un sapiente montaggio ritmico; i termini si sono addirittura capovolti: è ora l'immagine ad essere costruita quale commento illustrativo di un brano musicale preesistente e di valore autonomo.

Nel cinema di paura, in questo banco di prova prima e poi sezione particolare del nuovo cinema americano, la musica non si limita infatti al commento; si fa essa stessa produttrice di tensione ora manipolando il rumore e costringendolo ad effetti brutali e assordanti, ora attraverso ambigue e infide nenie infantili. La colonna sonora diviene allora piano di espressione a sé stante, si pone in rilievo conseguendo effetti di sperimentata efficacia (si veda l'articolo già citato). Anche la musica è stata riscoperta, è divenuta un elemento operativo capace di un contributo valido nell'implicito e ambizioso progetto del nuovo cinema dei cineasti emergenti di voltare le spalle alla pedestre riproduzione dell'esistente, per divenire libera proiezione dei fantasmi che popolano l'immaginario.

Codificazione-chiusura dei generi

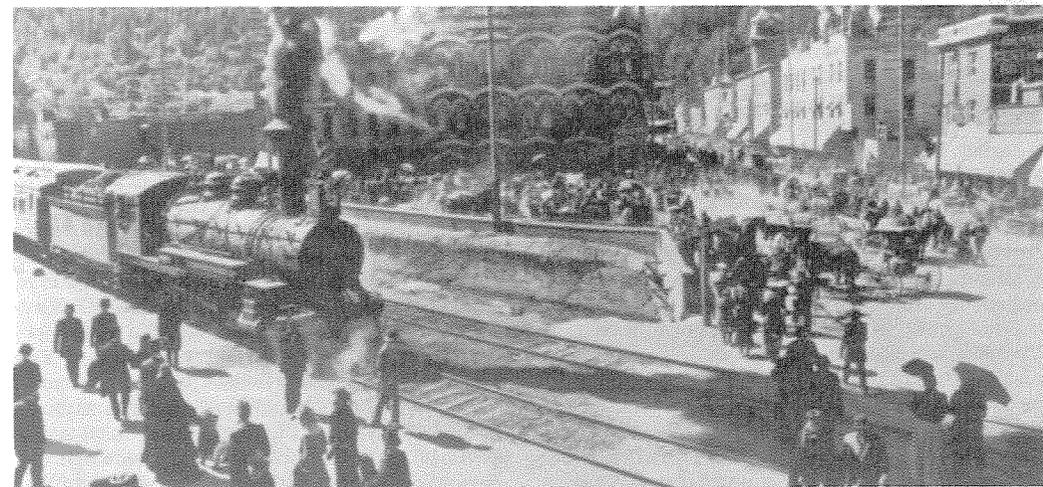
Il cinema tradizionale americano è, per eccellenza, il cinema dei generi, delle convenzioni cristallizzate, della paura del nuovo, del business; ogni film nasce come film di genere presentando una serie di elementi consueti e obbligatori del filone che permettono subito l'inquadramento delle pellicole e la loro commerciabilità.

Infatti il pubblico spesso sceglie prima il genere, poi il film; sceglie cioè se desidera ridere o piangere o altro. Ciò è perfettamente in linea con la natura di questo cinema quale lavoro d'equipe di grande professionalità ma scarsa genialità: non è importante il regista, bensì il genere, sorta di etichetta rassicurante lo spettatore che sa così ciò che compra; e le star spesso legano la loro figura ad un preciso genere (C. Eastwood - giallo violento; B. Reynolds - giallo rosa; Lemmon - commedia umoristica...)

Ma le possibilità dei generi sono state ormai largamente consumate ed esaurite; dopo la metà degli anni '70 un simile cinema che si prenda sul serio è una operazione datata e votata all'insuccesso, sintomo di una chiusura opprimente e noiosa tanto più accentuata dal confronto con i caratteri del nuovo cinema. Pretendere ancora di spacciare per realistici consunti stereotipi, di spremere ciò che ormai è inaridito, seppur dopo stagioni gloriose, è certamente porsi in un vicolo cieco, su un binario morto.

La conferma clamorosa di questa linea di tendenza si è avuta con il fiasco disastroso de *I cancelli*

del cielo di Cimino ('80), un film che ha tentato di resuscitare un genere che sembra entrato in una crisi profonda e definitiva e i cui titoli importanti degli ultimi dieci anni si contano sulle dita delle mani: il bel *Missouri* di A. Penn ('76) in cui la lunga sfida tra il ladro di cavalli e il killer diviene il confronto tra due grandi attori, lasciando in secondo piano i tratti tipici del western; l'inconsueto *Io, il grande cacciatore*, (Harvey, '79), tutto giocato sulla caccia ad un cavallo. Così il recente western, dopo l'ultimo periodo felice all'inizio del decennio, con le varie operazioni di rovesciamento critico dei luoghi canonici del genere (*Un uomo chiamato cavallo* di Silverstein '69; *Soldato blu* di Nelson, '70; *Piccolo grande uomo* di Penn, '70) sembra poter sopravvivere solo tramite soggetti di estrema particolarità; nemmeno il tentativo di costruire un grande western-evento, in linea con la rilettura critico-realistica del genere ha funzionato. Discorso analogo per il film bellico che è riapparso solo in rare occasioni con imponenti kolossal (*Tora, tora, tora*, di Fleisher, '70; *Quell'ultimo ponte* di Attenborough, '77) puntando la speranza sul carattere grandioso dell'opera, facendone una specie di evento non trascurabile. Quando invece si tenta semplicemente il film di serie come *Fuga per la vittoria* del sopravvalutato Huston ('80) (per quanto non esente dalla pratica contaminatoria del nuovo cinema, lasciando larghi spazi ad inserti sportivi) il risultato è un'opera morta e completamente "deja vu", linguisticamente scontata e tematicamente noiosa. Migliore sorte hanno avuto i tipici family-



movies centrati sul descrittivismo psicologico dei rapporti interni ad un nucleo familiare: tensioni e riappacificazioni, matrimoni e divorzi, incomprensioni tra genitori e figli e gelosie coniugali; i recenti esempi mostrano un filone stanco e linguisticamente poverissimo, punto di massima tangenza tra estetica cinematografica e teatrale, ma ciò nonostante ben situato al box office: dal prevedibile e furbo *Kramer contro Kramer* (Benton, '79), al solo dignitoso *Gente comune* (Redford, '80), agli insopportabili, patetici *Sul lago dorato*, *Spara alla luna*. Questo filone più che mai mostra un cinema di mestiere, disinteressato ad ogni approfondimento stilistico espressivo, integralmente fondato sulle prestazioni delle star (non a caso gli oscar all'interpretazione scelgono spesso pellicole simili).

Anche il giallo nelle sue varie sfaccettature pare ampiamente sfruttato e latitante; il film nero e la detective story sembrano avere il loro tramonto con i vari *Detective Harper*, *acqua alla gola*, (Rosenberg, '75), *Marlowe, il poliziotto privato* (Richards, '75), *Chinatown* ('74) dell'esule Polanski e soprattutto con il disilluso e amaro *Il lungo addio* ('73) di Altman, con il crepuscolare e buio *Bersaglio di notte* (Penn, '74) e con *L'occhio privato* (Benton, '77) in cui gli acciacchi dell'anziano detective Ira Wells divengono metafora della stanchezza di un genere. Il gangster movie resterà, dopo un'ultima fiammata a cavallo degli anni '70 sulla scia del bel *Bonnie and Clyde* ('67) di Penn (*Grissom gang* di Aldrich, '71; *America 1929: sterminateli senza pietà* di Scorsese, '72; *Dillinger* di Milius, '73, *Gang* di Altman, '74) scompare dagli schermi. Il police movie invece, più duraturo, ci ha mostrato da un lato le tentazioni del poliziotto a divenire giustiziere nei problematici *Braccio violento della legge* (Friedkin, '71) e *Ispettore Callaghan il caso Scorpione è tuo* (Siegel, '71), con i vari seguiti, filone questo poi non a caso sfociato in *Cane di paglia* (Peckinpah, '71) e *Il giustiziere della notte* (Winner, '74) con tutti i suoi derivati progressivamente più rozzi e ripetitivi nello stile, metamorfosi sanguinarie di banali serial televisivi; dall'altro la corruzione dilagante nella polizia, i problemi di coscienza di poliziotti onesti o pentiti di fronte a colleghi corrotti o assassini: è il caso del troppo semplicistico *Serpico* di Lumet ('73) che ha riproposto poi il suo repertorio di retorica e buon cuore in *I nuovi centurioni* (Fleischer, '72), *I ragazzi del coro* (Aldrich, '76) e *Bronx, 41° distretto di polizia* (Petrie, '80), film estremamente poveri nel linguaggio, copie anch'esse di poco

più interessanti dei tipici telefilm. Più agguerriti e tesi invece *Frontiera* di Richardson ('82), ex autore del free cinema inglese, ambientato in paesaggi aspri e pietrosi, e *Il principe della città*, di Lumet ('81), film dalle tonalità grigie e fortemente realistiche, attraversato da una vena crepuscolare che è una sottile interna allusione al declino di un modo di fare cinema.

Il musical è un altro genere desueto almeno nel senso tradizionale e il deciso tonfo di *Annie* (Huston, '82), ne è una ulteriore riconferma; questo cinema troppo zuccheroso può rivivere solo attraverso il filtro dell'ironia e della riproduzione nostalgica (*Victor Victoria*), o come traliccio per esperimenti elettronici (*Un sogno lungo un giorno*) ma in entrambi i casi la natura smalzata e metalinguistica dell'operazione colloca questi film a tutti gli effetti nel nuovo cinema. Ciò che conta è che l'ingenuità del genere, la sua chiusura è superata in qualcosa che è altro, lavoro sul codice più che lavoro dentro il codice; non più produzione serializzata e assurda nel suo ogni volta riproporsi come originale e nuova, bensì riflessione cosciente su quella pratica produttiva.

Infine va analizzata la più importante corrente del cinema americano della prima metà degli anni '70, quella definibile come cinema del disagio esistenziale e che conta al suo interno numerose opere fondamentali; non si tratta di un genere classico con una sua tradizione e mitologia, bensì di un cinema sorto alla fine degli anni '60 proprio come reazione a quel cinema di genere standardizzato di cui si è detto, e che tutto, in varia misura del decennio in questione, è passato attraverso un bagno di realismo e dissacrazione. Il cinema del disagio influenza i maggiori cineasti a partire da *Il laureato* di Nichols ('67), *Easy rider* di Hopper ('69). La struttura narrativa del viaggio come visualizzazione di un percorso della coscienza, si fa frequente, tratto unificante di opere peraltro molto diverse: si va dal viaggio suicida di *Punto zero* (Sarafian, '70), al viaggio-ritorno alle origini di *Cinque pezzi facili* (Rafelson, '70), al viaggio-illusione di *Un uomo da marciapiede* (Schlesinger, '69), al viaggio-analisi interiore di *Chi è Harry Kellermann e perché parla male di me?* (Grosbard, '71), al viaggio-vagabondaggio de *Lo Spaventapasseri* (Schatzberg, '73), al viaggio-fuga de *I tre giorni del condor* (Pollack, '75), de *Il cavaliere elettrico* (Pollack, '79), al viaggio-incubo di *Perché un omicidio* (Pakula, '74) e di *In corsa con il diavolo* (Starrett, '74), al viaggio-indagine di *Bersaglio di notte* e di *Tutti gli uomini del Presi-*

dente (Pakula, '76), al viaggio a tappe cronologiche di *Conoscenza carnale* (Nichols, '71), e di *Un mercoledì da leoni* (Milius, '78). Dunque un nucleo esiguo di personaggi (spesso dei singoli) centrali in posizione emarginata, critica e spesso incredula nei confronti dell'ordine costituito si pone quale momento cementante una serie di eventi tra i più disparati, mostrati come una galleria di situazioni massimamente significative; l'intreccio, la costruzione narrativa in senso classico è meno curata nell'intento di sostituire al meccanismo accattivante della storia, un procedere di tappa in tappa, ciascuna parimenti rappresentativa e simbolica. Nel suo privilegiare la componente comunicativo-espressiva il cinema del disagio ha rinnovato radicalmente il linguaggio filmico, proprio con la finalità di dare originalità e pregnanza ai suoi contenuti polemico-contestatori, di donare loro un'efficacia inedita, prodotto dell'autenticità dell'ispirazione che lo ha generato. Esso si pone al di là dello schematico del genere, in un campo assimilabile al cinema d'autore in senso europeo; ciò nonostante si tratta di un ambito determinato e circoscrittibile, quello che più ha contribuito allo svecchiamento di un'estetica stantia e anacronistica, e che per le sue innovazioni stilistiche e la sua apertura liberatoria si è posto sulla via di ciò che in questa sede definiamo "nuovo cinema americano"

Contaminazione-superamento dei generi

Il nuovo cinema, è il cinema dell'oltrepassamento dei generi, del loro mischiarsi, del tramontare delle singole mitologie che li animavano; ogni film nasce come film-evento che fa contemporaneamente riferimento a più generi e a nessuno, che contiene il vecchio reinterpretato attraverso una visuale completamente nuova; le convenzioni vengono materiale di comodo per costruzioni ardite e sperimentali. Il pubblico è perciò doppiamente stimolato: da un lato sa di ritrovare la tradizione, dall'altro è curioso di vedere in quale direzione gli elementi noti sono stati stravolti e deformati, riformulati. È quindi ansioso di conoscere l'invenzione di un autore, l'imposizione che egli ha sovrapposto alla consuetudine forzandola ad accogliere in sé ed anzi a farsi espressione della propria poetica. Non quindi un onesto lavoro d'equipe che approdi a dignitosi risultati, bensì l'arbitrio e l'azzardo del singolo che sfocia nell'opera rischiosa e sfrontata.

Se il genere è superato, svuotato di verità e interesse, si tenta allora di contaminare e riunire più generi in un film, popolandolo con quegli archetipi (figure e situazioni, scenografie e musiche) che parevano inavvicinabili in quanto appartenenti ad universi distinti e separati. Non è solo la trovata furba di qualche regista: questa pratica comunica, tra le righe, la consapevolezza dell'avvenuta estinzione dei singoli generi e dell'incanto fiabesco che alimetavano, ossia la fine di un'epoca di semplicità e ingenuità, e inaugura l'era del cinema-gioco, disilluso e freddo, distaccato e ironico, tecnicamente sofisticato e contenutisticamente trasandato. Accostando l'inaccostabile ogni aura di verità va perduta, ogni richiesta di partecipazione emotiva è al fondo sorniona e ipocrita, ogni mito è disacrato; all'opposto l'arbitrio più beffardo detta legge, il ritmo incalzante e l'estro visionario superiscono all'impossibilità dell'identificazione; la disarmante ovvietà delle storie e dei personaggi ribadisce il carattere simulatorio dell'insieme. L'opera nasce come integrazione di stilemi "ridotti" alla loro sintetica essenzialità, di differenti provenienze, come operazione di montaggio a volte apparentemente sbagliata e sgangherata, come gioco irridente e sarcastico, cosciente e scoperto. Il civettare con il viedo-game è solo l'ultima riprova dell'esibita natura finzionale di codesto cinema.

Paradossalmente poi la partecipazione dello spettatore è grande: ma non è la partecipazione accorata alla verità del dramma, bensì la partecipazione quasi fisica ai ritmi travolgenti dell'operagioco; e sarà tanto maggiore quanto più chiara sarà la consapevolezza, da parte del fruitore, della svelata inverosimiglianza dell'insieme e dell'abbandono di ogni esigenza realistica. Questa efficacia spettacolare e fascinosa diviene allora un portato meramente cinematografico, assolutamente linguistico, fonte del distacco abissale che si è creato con la sfera della quotidianità. Il gioco coinvolge chi sa giocare, chi sa leggere il linguaggio filmico come realtà a sé stante e lascia interdetto e attonito chi ancora cerca messaggi, e proclama dallo schermo, i fanatici del didascalismo integrale che confondono cinema e scuola serale. Già con l'opera prima, *Duel*, Spielberg testimonia la capacità di realizzare pellicole che si collocano al di là del singolo genere codificato, nella fattispecie attraverso un apologo aperto alle più svariate letture ove inequivocabilmente si incrociano con libertà stilemi ripresi dal cinema western (l'inseguimento e il duello), dal cinema di paura (l'au-