



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Musicologia e Scienze dello Spettacolo

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

“Fat City”: Il Risveglio delle Americhe

Ideologia e identità nel cinema metropolitano
americano degli anni Settanta

Relatore

Prof. Valentina Carla Re

Correlatori

Prof. Francesca Bisutti

Prof. Fabrizio Borin

Laureando

Daniele Zanello

Matricola 829213

Anno Accademico

2012 / 2013

“FAT CITY”: IL RISVEGLIO DELLE AMERICHE

Ideologia e identità nel cinema metropolitano americano degli anni Settanta.

Introduzione	5
1. Premessa	11
2. Il «sogno americano», la «frontiera» e il «melting pot»	16
2.1 La frontiera e il sogno americano	16
2.2 L'America e l'«uomo nuovo» nel puritanesimo	20
2.3 La frontiera e il melting pot	23
3. I modelli di assimilazione nel cinema americano	29
3.1 L'identità irlandese	30
3.2 L'identità italiana	33
3.3 L'identità ebraica	36
3.4 L'identità nera	40
4. In luogo di un contesto storico	46
5. L'industria cinematografica americana al tramonto degli anni Sessanta	51
5.1 Breve analisi degli spostamenti della popolazione tra il primo dopoguerra e gli anni Cinquanta	52
5.2 Lo Studio System	54
5.3 Innovazioni tecnologiche e la competizione con la televisione	57
5.4 La censura e il nuovo pubblico	59

6.	Analisi dei film	64
6.1	<i>Cravattino, cappello e stivali: il cowboy nella metropoli, tra western e poliziesco – Analisi de L'uomo dalla cravatta di cuoio di Donald Siegel</i>	66
6.2	<i>L'inferno del calvinista: viaggio nella depravazione in Hardcore di Paul Schrader</i>	85
6.3	<i>Vincoli d'onore e legami affettivi: i condizionamenti esistenziali di Little Italy Analisi di Mean Streets di Martin Scorsese</i>	110
6.4	<i>La violenta rivalsa afroamericana: tradimento delle origini e successo personale in Black Caesar, Padrino nero di Larry Cohen</i>	126
6.5	<i>I guerrieri della notte di Walter Hill: dall'immagine del degrado sociale alla mitologia metropolitana notturna</i>	145
	Conclusioni	165
	Bibliografia	167
	Filmografia	172

INTRODUZIONE

Il progetto della tesi in questione nasce da una breve indagine che avevo condotto sulle specificità dell'arte americana tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. L'intento era di raccordare le diverse forme artistiche – opere scultoree, arte figurativa, musica pop-rock, cinematografia – per verificare l'entità, la natura e gli esiti di quella apertura alla libertà d'espressione offerta dalla congerie di tendenze confluite entro i farraginosi confini della Controcultura, nel contesto che maggiormente permetteva di sondare i caratteri che definiscono i rapporti tra l'uomo e la società circostante: la metropoli.

La città quale luogo esemplare di vitalità, un mulinello instancabile di operosità, luci, automobili, incontri; il luogo in cui ognuno è individuo eppure si perde nella marea di volti che scorrono ora dopo ora; il palcoscenico privilegiato per inscenare l'intrecciarsi di piccole e grandi vicende che avviluppano ogni singola esistenza in una ragnatela inestricabile di concatenazioni.

La ricerca, pur non garantendo un adeguato approfondimento, mi aveva consentito di ponderare le sostanziali innovazioni del periodo, pertinenti a un campione eterogeneo di esperienze artistiche. L'analisi, in particolare, era tesa a mettere in risalto le caratteristiche dei personaggi presentati, la natura delle storie e delle tematiche affrontate, e soprattutto il tipo di sguardo che, a livello diffuso, andava a scandagliare l'ambiente.

La condizione di anonimato cui era destinato il cittadino della metropoli era stata ben rilevata dalla scultura di George Segal, artista ascrivibile all'ambito New-Dada e in seguito alla Pop-art. Le due correnti afferivano a un modo nuovo di concepire l'arte, una rinnovata manifestazione del realismo – uno sguardo alla società di massa e del consumo che produceva la magnificazione dell'oggetto quotidiano¹. Il rifiuto della visione elitaria dell'Espressionismo astratto aveva imposto l'immagine dell'artista quale ricettore atto a incanalare le tendenze della realtà circostante.

Claes Oldenburg, inserito anch'egli nell'alveo della Pop-art, aveva concentrato il proprio lavoro sulla critica delle distorsioni prodotte dalla società consumistica di stampo americano. Di particolare interesse era la realizzazione dell'ambiente denominato *The street* (1960), ispirato alla malfamata e sudicia Bowery Street: una delle strade più povere e degradate di New York, dal punto di vista sociale e strutturale.²

1 Svariate le tecniche utilizzate: l'uso di materiali di recupero, il calco, il *collage*, l'*assemblage* e la riproduzione.

2 L'ambiente è realizzato attraverso l'utilizzo di materiali di scarto, pezzi di legno e cartone. Lo spazio così allestito, caotico e al contempo spettrale, ospitava una celebre performance dell'artista stesso: *Istantanee dalla città*. Oldenburg esibiva un aspetto della metropoli attraverso la propria interazione nello spazio ricreato: si rotolava tra detriti, sacchi e strisce di tela, emettendo nel mentre suoni tesi a simulare il caos acustico della strada.

Nel più tardo *Taxi driver* di Martin Scorsese (1976), New York si offriva quale scenario contrastante, al termine dell'impegno bellico in Vietnam, disseminata di vite i cui sguardi risultavano offuscati da muri invisibili ma reali che si interponevano nella comunicazione tra individui, le cui esistenze si sfioravano senza toccarsi realmente.

Gradualmente andavo a constatare come il punto di vista, in questo periodo, muovesse spesso verso un ambito – le strade e i quartieri degradati – corrosi dalla violenza e dalla sporcizia, rilevandone tuttavia un dinamismo umano connotato da venature vitali ed espressive. I confini dei valori tradizionali si erano spostati, o meglio andavano a sfumare verso tendenze più nebulose. *That's the Story of My Life (Velvet Underground, 1969)* dei newyorchesi Velvet Underground recitava: «That's the story of my life/ that's the difference between wrong and right/ but Billy said/ both those words are dead/ that's the story of my life».³ Il sottobosco dei rami cresciuti male, delle storture, del mondo del vizio, della droga, dell'inquietudine, dell'omosessualità, della prostituzione e del disadattamento, dalla metà degli anni Sessanta trovava una voce nei testi di Lou Reed.

Nella prima produzione di Bruce Springsteen si rintracciano canzoni che raccontano storie di vivida violenza tratteggiate con espressività: *Lost in the Flood (Greetings from Asbury Park, N.J., 1972)* era un diluvio di scene concatenate. Un soldato sbandato di ritorno in città era al centro di un vortice di anime dannate trascinate nel fango. Suore calve incinte; storie di corse con le macchine; un “apostolo del Bronx” armato di pistola; poliziotti e bande di tossici. Rapidi bozzetti che delineavano una realtà in cui non era prevista redenzione; tutto era destinato a sprofondare, risucchiato nel fango. Nello stesso album trovava spazio *It's Hard to Be a Saint in the City* il cui sguardo indugiava ancora una volta sugli abitanti dei bassifondi, presentava una narrazione in prima persona.

In ambito cinematografico la crisi della vita politica e sociale della nazione – la questione del Vietnam, le lotte per i diritti civili dei neri e delle donne – risultava quasi inespressa, eppure determinava una rivisitazione delle epopee e dei canoni dettati dall'ideologia americana. Nuovi idoli – espressione di nuovi valori e tematiche – si affacciavano sulla scena e l'edificio rassicurante del progresso si andava incrinando, aprendo all'esplorazione dell'eterogeneità a fondamento della dimensione quotidiana della vita, privata degli obiettivi e dei sani valori che in precedenza predominavano. La destabilizzazione dei miti – testimonianza di lotte sociali e rivendicazioni di donne, afro e latino-americani – conduceva al ripensamento in merito al patrimonio tradizionale del cinema: l'epopea *western* raggiungeva un contrappunto in senso critico con *Piccolo grande uomo* (1970) di Arthur Penn.

³ «Questa è la storia della mia vita/ Questa è la differenza tra ciò che è sbagliato e ciò che è giusto/ ma Billy dice/ che entrambe le parole sono morte/ Questa è la storia della mia vita».

In *Ombre* (1960) John Cassavetes si era impegnato nella sua prima produzione indipendente focalizzandosi su una storia di tre fratelli afroamericani che cercavano con difficoltà la propria strada nella Manhattan degli anni Cinquanta.

Con gli anni Settanta si inaugurava il filone della *blaxploitation*, dominato da personaggi e tematiche in cui si potessero riconoscere gli afroamericani. Era cinema d'intrattenimento ma, soprattutto negli spunti iniziali, apparivano elementi di una realtà riconoscibile: i giri di droga, la prostituzione, le Pantere Nere, il ghetto, il tentativo di liberarsi della sporczia circostante.

I fili intrecciati in quella dissertazione⁴ – rispondenti a paternità, intenti e mezzi espressivi differenti – convogliavano in un flusso che illuminava nuove sfaccettature della realtà. Trattandosi di sguardi intrisi di una vena in qualche modo romantica, decadente o vagamente realista, potevano offrire punti di vista interni o esterni rispetto allo scenario illustrato, ma nel complesso cooperavano a raccontare in maniera alternativa la società.

Questo ampio preambolo mi consente di raccordare alcuni estratti di quell'analisi con l'opportunità costituita dalla presente tesi di laurea di operare un approfondimento delle tematiche abbozzate sul piano esclusivo della produzione cinematografica degli anni Settanta.

Nel periodo in questione un nuovo approccio alle storie raccontate radicava in maniera vincolante i personaggi all'ambiente in cui vivevano. In maniera più palese rispetto alla produzione pregressa, il cinema hollywoodiano si offriva come spazio per mettere in scena i riflessi del contesto storico e dei conflitti interni alla società nella vita dell'individuo. Avvalendomi dell'autorevole saggio di Robert Sklar, *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema americano*, avevo escluso la presenza di una tendenza espressiva esplicitamente votata al realismo. Tuttavia, al contempo, cercavo di definire l'origine di quella pluralità di voci, dei modi di vivere e del rapporto tra l'individuo e il suo spazio d'azione: componenti che, nel complesso, costituivano un denominatore comune della produzione hollywoodiana nel periodo in questione.

In una prima fase ho adottato un procedimento che definisse le caratteristiche di tale cinematografia “per differenza” rispetto alle peculiarità offerte dalla produzione antecedente, andando a sondare la qualità delle componenti ideologiche, sociologiche e storiche nel loro rapportarsi con le realizzazioni della Hollywood “classica”, individuando il suo privilegiato rapporto con la sfera del mito.

Il cinema hollywoodiano, in sintesi, oltre a generare nuovi miti, seleziona e rivitalizza tradizioni tramandate dal patrimonio culturale nazionale che, sovrapponendosi alla realtà storica, edificano le fondamenta dell'individuo americano, definendone i valori peculiari.

4 In questa sede riporto solo alcuni degli aspetti e degli artisti di cui mi ero interessato, al fine di rendere evidente il percorso complessivo di questa tesi.

L'ideologia americana è caratterizzata da un culto ottimistico, uno slancio vitalistico proiettato verso un futuro di speranza, successo e redenzione – riscatto sociale – intrisi di uno spiccato spirito individualista: l'*American dream*. Esso si raccorda strettamente al mito fondativo nazionale per eccellenza: la frontiera.

La caratteristica principale dell'ideologia della frontiera è il suo costante adattarsi alla contemporaneità: in questo modo essa offre la propria immagine a nuovi propositi e contesti, perché rappresenta sostanzialmente una proiezione positiva e attiva verso il futuro. Geograficamente, essa si sposta dall'esplorazione del West alla giungla urbana e, metaforicamente, giunge fino agli obiettivi kennediani della *New frontier*. Attraverso questa versatilità – e in quanto mito fondativo – essa presentifica costantemente il significato di essere americani.

Nella realtà hollywoodiana “classica” la tematica della frontiera alligna in via privilegiata sul terreno fertile del *western*. Il genere si presta pertanto a un'analisi dei tratti che definiscono l'idealizzazione del carattere americano.

All'ideologia della frontiera si connette, in seconda battuta, il concetto di *melting pot*. Attraverso differenti teorizzazioni sia Frederick Jackson Turner – in *The Significance of the Frontier in American History* (1893) – che il sociologo Robert Ezra Park – negli anni Venti – avevano considerato la frontiera come il luogo simbolico – ma anche fisico – idoneo a favorire il processo di assimilazione degli immigrati. Il concetto di *melting pot*, che sintetizza la coesistenza di individui di diversa provenienza etnica, si integra pertanto con la necessità di creare un carattere nazionale: la nascita dell'“uomo sintetico” americano. La creazione del carattere americano come sintesi di componenti eterogenee affonda le radici nella concezione puritana del Nuovo mondo: immaginando il New England – e per estensione, l'America – come terra promessa, i primi immigrati⁵ puritani inglesi avevano inteso edificare una società ideale, basandola su una nuova concezione della libertà. In questo modo l'America poteva essere vista come la terra delle nuove prospettive, e avrebbe attirato, nei secoli a venire, ingenti ondate migratorie dall'Europa.

La libertà degli sconfinati territori americani conduce così all'ideale del sogno americano e, offrendosi ai flussi migratori, si connette al concetto del *melting pot*.

Dopo aver legato i concetti di *American dream*, frontiera e *melting pot* all'ideale di “uomo sintetico” americano, nella fase successiva della tesi ho condotto un'analisi della definizione cinematografica pertinente ai differenti esiti della politica d'integrazione – i casi considerati riguardano l'assimilazione dell'irlandese-americano, dell'italo-americano, dell'ebreo-americano e dell'afroamericano – in una dissertazione che giunge agli albori degli anni Settanta e per la cui

⁵ I primi coloni inglesi giunsero agli albori del XVII secolo. Li definiamo a buona ragione immigrati, considerata la presenza pregressa dei nativi americani.

realizzazione, basata su diversi contributi critici, mi sono avvalso dell'ottimo saggio a cura di Alan Gavison, *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960*. In questo modo, oltre a utilizzare il mezzo cinematografico come sonda per testare il progressivo avanzamento della politica di integrazione – appoggiandomi anche alla raccolta di testi sociologici a cura di Anna Maria Martellone, *La «questione» dell'immigrazione negli Stati Uniti* – ho potuto verificare il ruolo del modello del *melting pot* esercitato attraverso dinamiche di condanne e mondature dei tratti peculiari delle identità etniche e culturali analizzate.

Il capitolo seguente introduce le tematiche più rilevanti della vita americana di fine anni Sessanta, attraverso l'analisi di *Ciao America* (1968) e *Hi Mom!* (1970) di Brian De Palma: la guerra del Vietnam, la Controcultura, la perdita di fiducia nelle istituzioni, il *black power*, la liberazione sessuale. Nella sezione successiva ho proposto alcune considerazioni sulle condizioni dell'industria cinematografica hollywoodiana contemporanea. In questo modo ho potuto mettere in connessione gli eventi e le componenti sociologiche che influenzano la percezione e l'esistenza dell'individuo con le mutate condizioni produttive che regolano l'industria cinematografica. La crisi economica in cui incorre Hollywood a partire dal secondo dopoguerra determina una ricerca di pubblico che impone l'apertura della produzione a tematiche che si pongano in connessione con gli interessi del pubblico.

Quello che si determina, evidentemente, non è un confluire diretto degli eventi storici o delle indagini sociologiche, riportati in presa diretta nei film, ma un approccio critico teso a riconsiderare l'ideologia e il modello di vita che hanno garantito l'integrità dell'identità americana. Al contempo, in maniera analoga, anche l'apporto della Controcultura viene sottoposto a una progressiva riconsiderazione – soprattutto nel genere poliziesco. L'esito di questi processi è una moltiplicazione delle voci che riferiscono della coesistenza, all'interno della collettività, di plurimi punti di vista, producendo un effetto di frammentazione dell'omogeneità caratteriale americana. Con questa affermazione non si vuole asserire che precedentemente la società statunitense fosse attraversata da un pensiero unico, ma che esistesse una tendenza a uniformare le diversità, ovvero un tentativo di far confluire sostanze diverse – come nella teorizzazione del *melting pot* – evidenziandone i tratti comuni, forniti dall'ideologia posta a fondamento, piuttosto che le forze centrifughe. La pluralità di punti di vista non sorge ora ma, attraverso la ristrutturazione dell'industria hollywoodiana e il progressivo alleggerimento della censura, è in questa fase che il cinema hollywoodiano si apre alla trattazione di tematiche, storie, luoghi e caratteri che precedentemente non avevano trovato valorizzazione. Assistiamo pertanto alla manifestazione della disgregazione dell'integrità che l'ideologia americana aveva precedentemente preservato. Allo scopo di sondare l'entità e la qualità della frammentazione prodotta ho selezionato infine un ristretto nucleo di film, campioni della

diversificazione dell'espressione artistica, delle tematiche affrontate e dei differenti aspetti sociali e storici attinti dall'attualità.

L'uomo dalla cravatta di cuoio (1969) di Don Siegel si presenta come un ponte tra il genere *western* e il poliziesco, consentendo di introdurre alla reazione di parte della società americana agli apporti della Controcultura e di considerare la rappresentazione del pellerossa negli anni Settanta.

Hard Core (1979) di Paul Schrader è una storia di *detection* che mette in relazione il punto di vista di un calvinista radicale con le derive sessuali e pornografiche negli Stati Uniti.

Mean Streets (1973) di Martin Scorsese, nell'ibrido della convivenza di tendenze conservatrici e di turbolenze dei ragazzi italo-americani di New York, apre uno squarcio sugli aspetti della quotidianità, evidenziandone il tratto colorito e vitale e proponendo vicende legate alla delinquenza.

Black Caesar – Padrino nero (1973) di Larry Cohen introduce al sentimento di rivalsa degli afroamericani nei confronti del potere bianco, descrivendo la parabola di ascesa e declino di un gangster di colore nel quadro dell'appropriazione da parte dei neri sia del potere – mafioso – sia, a livello cinematografico, del *gangster movie*.

I guerrieri della notte (1979) di Walter Hill, infine, consente di rilevare – attraverso la testimonianza del libro da cui è tratto – le condizioni del disagio adolescenziale nella New York contemporanea, rielaborando il dato della capillare diffusione delle bande giovanili e manipolando in maniera suggestiva gli spazi metropolitani. Al tramonto degli anni Settanta il film conduce il riferimento alla realtà verso una nuova astrazione: un nuovo mito.

CAPITOLO 1

Premessa

Nel 1972 John Huston realizza *Città amara (Fat City)*, un film che porta sullo schermo la storia di due pugili: una giovane promessa che non sa quale direzione dare alla propria vita, e un datato professionista che rimugina sulle occasioni perse. Il titolo si riferisce a un'espressione appartenente al mondo della boxe che indica una sorta di paradiso in terra. La città dell'opulenza e della promessa dunque, che qui viene usata in funzione antitetica, perché si inserisce nella tematica, del tutto americana, inerente al discrimine fra vincenti e perdenti. A Stockton, città – inventata – della California, ci sono solo perdenti. Frammenti di un'umanità disperata, marginale, immersa nella desolazione; figure a cui il celebrato sogno americano non ha riservato alcuna felicità vengono riprese in chiave quasi documentaristica fin dalle prime inquadrature. Il pugilato nel mondo cinematografico ha sempre rappresentato un terreno fertile per la messinscena del mito americano del successo, raggiungibile indipendentemente dalla condizione sociale, attraverso talento, fatica e impegno. Restando sul piano metaforico, Huston svuota questo mito per demistificare la gioiosa raffigurazione dell'*American dream*. Forse il sogno americano è innocuo: è solo il diritto di sognare. Ma al risveglio molti sono i caduti, e sono reali. Tra le figure che popolano l'immaginario americano dell'ambizione al successo, si annovera anche l'ambiguo giocatore d'azzardo, che introduce al miraggio di Las Vegas, così affascinante e lusinghiero eppure così duro nel riportare alla realtà. Il sogno non si nutre solo di speranza, ma spesso richiede un dispendio – un pegno⁶ – perché possa essere anche semplicemente immaginato. In una realtà così tristemente emarginata e sconfitta, anche le speranze si ridimensionano e, esaurita la forza degli ideali, l'unica sagoma che si profila all'orizzonte arido è uno spauracchio da cui fuggire: la solitudine.

Nel 1975 Robert Sklar, storico e critico della cultura americana del Ventesimo secolo, pubblicava il saggio conosciuto in Italia con il titolo *Cinemamerica – una storia sociale del cinema americano*, nel tentativo di dar forma organica a una trattazione che tenesse conto dell'evoluzione linguistica e tecnica peculiari del cinema americano in relazione alla storia della società in termini politici, economici e culturali. Nelle pagine finali, Sklar definiva le istanze basilari di un orizzonte comune condiviso dall'intera produzione cinematografica, che vale la pena citare quale esordio del ragionamento sulle specificità filmiche degli anni Settanta.

Il cinema in America non è mai stato imbevuto di un'estetica “realistica”, e non lo è neppure ora. Il cinema

⁶ L'idea del pegno si rinsalda alla definizione del sogno americano come promessa: la fatica verrà ripagata e la qualità del tempo sacrificato verrà restituita e incrementata in un prossimo futuro.

americano non tenta di copiare il mondo, ma crea dei mondi separati di sua fattura; anche quando tratta problemi e avvenimenti contemporanei, il suo forte sono i miti e la fantasia. *The Deer Hunter* (*Il cacciatore*) e *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*) sono miti e fantasie sulla guerra del Vietnam, *Kramer vs. Kramer* (*Kramer contro Kramer*) è un mito e una fantasia sul matrimonio e sui genitori, *Norma Rae* (*Norma Rae una donna libera*) è mito e fantasia sulle lotte sindacali. Voglio chiarire che non uso le parole “mito” e “fantasia” in maniera riduttiva: la capacità di creare miti e l'immaginazione fantastica sono sempre state fra le qualità maggiori dei cineasti americani.⁷

Se, in larga misura, questa interpretazione esibisce una componente fondamentale della produzione americana, è utile operare un approfondimento: in questa sede il mito si lega a un'istanza originaria – creatrice – della società che condivide i tratti essenziali della matrice mitica istituita da ogni società dominante sul tema fondativo, articolandosi intorno a un nucleo celebrativo e propagandistico. Nella realtà hollywoodiana “classica”,⁸ queste componenti allignano soprattutto sul terreno fertile del *western*. Nella prefazione di André Bazin a *Il western ovvero il cinema americano per eccellenza* (1953)⁹ di Jean Louis Rieuepeyrou, il *western* è definito come l'*Odissea* americana: per nulla attinente alla ricostruzione storica, esalta esclusivamente la componente mitica. Ma, per molti versi, il riferimento indiretto all'epica potrebbe essere più vicino all'atto fondativo dell'*Eneide* virgiliana.

Il mito della frontiera nasce da una contingenza reale, da cui si genera per astrazione, e rappresenta una funzione dell'ideologia: un sistema di valori che, riletto in chiave metaforica, può unificare e al contempo esser assimilato e tramandato più facilmente. Lo stesso mito è utilizzato dalla sociologia nei suoi primi tentativi di definire l'identità americana. La frontiera è vista allora come luogo di creazione dell'*homo americanus*: il grande crogiolo del *melting pot*. Un'immagine che risulta efficace in quanto portavoce di un'ideologia che esplicita l'“esser americani”, un bagaglio di valori che si propone come tradizione, ma al contempo indica già un obiettivo successivo, uno sguardo all'orizzonte. È connessione tra passato e futuro.

Geograficamente, la frontiera si sposta dall'esplorazione del West alla giungla urbana e, metaforicamente, giunge fino agli obiettivi kennediani della *New frontier*. La creazione di un mito – sia esso cosmogonico, naturalistico, eziologico o fondativo – risponde a una dinamica che, come un diaframma, si apre e si chiude costantemente, un'astrazione dalla realtà che è destinata a esser ricondotta sul piano mondano. Preleva da un contesto gli elementi di interesse, plasma la materia grezza degli eventi, la reinveste di nuovi significati, e la restituisce alla comunicazione reale. È una rappresentazione che condiziona il modo di vivere e pensare l'esistenza sociale e influisce sull'edificazione della personale percezione della realtà. Come conseguenza, in termini divulgativi, l'importanza della Storia “autentica” può subire un ridimensionamento.

7 SKLAR R., *Cinemamerica*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 361.

8 Dagli anni Venti al Sessanta, secondo la proposta di periodizzazione offerta da BORDWELL D., STAIGER S., THOMPSON K., in *The Classical Hollywood Cinema*, New York, Columbia University Press, 1985.

9 Pubblicato in Italia nel 1957.

Già nel 1809, in *The History of New York*, Washington Irving – celato dallo pseudonimo del fantomatico Diedrich Knickerbocker – celebrava in una satira goliardica la fondazione di New York, ovvero New Amsterdam. Nella ricostruzione del significato attribuito al nome Manhattan, con cui tuttora si designa l'isola, Irving imbandisce quattro ricostruzioni filologiche “plausibili” – assecondando l'ambizione sarcasticamente mitologica del saggio, frutto di una commistione giocosa di verità e invenzione – di cui vale la pena ricordare quella valutata come la più credibile.

Ma l'autorità più venerabile e inappuntabile che esiste, e nella quale io ripongo implicita fiducia perché ci fornisce un nome a un tempo melodioso, poetico e pregno di significato, è quella donataci dal già menzionato diario di bordo del grande Hudson, ad opera di mastro Juet, il quale chiaramente e correttamente la chiama MANNA-HATA, vale a dire, l'isola della Manna; o, in altre parole, «il paese della cuccagna».¹⁰

Le verità o le falsità che connotano i riferimenti prodotti da Irving poco interessano in questa sede; rilevante è piuttosto la connessione che, a inizio Ottocento, già proietta il piano mitico su quello reale – connettendo al contempo l'America del Nord al più celebre El Dorado del primo vero Nuovo Mondo: l'America latina. Un elemento sicuramente degno di nota, considerato che un personaggio d'invenzione come Knickerbocker – un cognome di ascendenza olandese, già attestato nei primi insediamenti secenteschi – diventerà un simbolo inequivocabile della città: a partire da una lontana connessione, astratto da un'invenzione letteraria, viene restituito alla realtà – tanto da dare battesimo alla prima squadra di baseball degli Stati Uniti – New York – e in seguito a quella di basket.

Un dato dunque che conferma una tendenza a mescolare verità e finzione, ideologia e prassi, simbologia e prosaicità, da cui deriva un modo di strutturare e pensare la vita che va ben oltre il semplice nominare e catalogare il mutevole flusso di eventi e cose peculiare a un contesto.

L'individuo vive in modo indiretto un'infinità di esperienze pertinenti al proprio mondo; dunque mito, racconto e modelli vanno a integrare la sua conoscenza, influenzando al contempo il suo modo di percepire la realtà. Se ciò che sembra reale potrebbe in verità non esserlo in quanto non percepito direttamente, bensì nozione di seconda – o terza – mano, buona parte delle nostre conoscenze dovrebbe esser posta in dubbio. Ma quando si concede l'attestato di realismo necessariamente ci affidiamo anche alle conoscenze indirette; perciò, quando lo spettatore verifica nella propria visione un'affinità con spunti, venature tematiche o esiti della rappresentazione di uno spicchio – pur astratto, filtrato e veicolato – dell'esperienza concreta, crede di intravedere la connessione con una, pur remota, istanza reale. Le immagini delle strade, dei quartieri e degli individui che popolano il cinema dalla fine degli anni Sessanta conferiscono così al film un'impronta immediata di realismo laddove, nell'astrazione della rappresentazione, esse sono nella maggior parte dei casi l'unico referente diretto.

10 IRVING W., *C'era una volta New York*, Roma, Donzelli, 2011, p. 71.

Quando Hollywood, sull'onda della produzione documentaristica affermatasi durante la seconda guerra mondiale, si confronta con le tematiche sociali e psicologiche contemporanee, gli esiti sono pochi e di impatto realistico relativo, soprattutto se confrontati con il modello cinematografico neorealista italiano. Si rapportano infatti a modelli hollywoodiani di successo che non si prestano allo scopo se non attraverso forzature evidenti. Quindi, trasponendo il ragionamento di Sklar nel dettaglio del periodo in questione, non si può parlare di realismo, quanto di una rappresentazione di identità di volta in volta differenti. Dire che il modello unificante del pensiero americano si sia frantumato, disseminando percezioni diversificate, significa attestare l'esistenza di più identità americane, la cui voce, già presente, era in precedenza soffocata o ammutolita dalla necessità ideologica di forgiare e tramandare l'ideale dell'uomo unico: l'*homo americanus* – l'uomo “sintetico”. In un certo senso tale deflagrazione è proprio l'esito del culto estremo della libertà.

Verso la fine degli anni Sessanta nel cinema hollywoodiano si impone un'immagine complessiva della metropoli capace di marcare una distanza inequivocabile dalla rappresentazione degli spazi prodotta nelle sue fasi storiche precedenti. È una visione di organica vitalità, complessa e composita, che non si rivela più nelle cadenze di luoghi predefiniti – rilevati puntualmente da una critica che voglia delineare, di periodo in periodo, i tratti di un cinema d'ambientazione metropolitana: stazioni di polizia, tribunali, carceri, redazioni di giornali, ospedali, interni di bar, locali notturni, sale da gioco, in un processo teso a enucleare i passaggi salienti delle storie nei luoghi rappresentativi che possono produrre le svolte nella vita e nella storia dei personaggi¹¹ – o nel contrappunto architettonico ed emozionale del notturno vagabondare attraverso strade umide e anguste, costrette dai palazzi opprimenti del *noir*. L'ambientazione vede reinvestita la propria funzionalità: da sfondo per una storia – seppure nella qualità di una contestualizzazione composita – diventa la realtà che produce i personaggi che la percorrono: genera la loro poliedrica essenza, il modo di vivere, di pensare, le loro abitudini. È il mondo in cui essi vivono, dove combattono la loro quotidianità e dibattono delle loro idee e della visione del mondo. Non è più nemmeno il correlativo della psicologia dei personaggi – ruolo assunto durante la stagione *noir*. Dalle strade urbane, dai bassifondi, dai locali – non più simbolici ma connotati ora concretamente – scaturiscono le storie, i cui protagonisti sono rappresentativi di quella realtà. In un certo senso è la parziale rinuncia alla rappresentazione del “bello”, in favore di una immagine ambientale talvolta degradata, che riesce a trasmettere un valore di verità.

La franta e diversificata immagine del cittadino emerge attraverso le tematiche ricorrenti di una fase storica cruciale per la società americana, o attraverso figure ritratte in chiave iperrealistica. I

¹¹ E' doveroso ricordare che il cinema degli anni Venti e Trenta conserva l'eredità della messinscena teatrale nella selezione e nell'allestimento dei luoghi d'azione.

bozzetti artefatti e illusori, falsificati e perbenisti, tipici della commedia, vengono gradualmente messi in disparte – sebbene non scompaiano completamente. Ambiguità, complessità morale e condizionamento dell'ambiente – in senso lato – sui personaggi, producono una percezione più vivida della produzione in questione, una varietà di componenti che può indurre a parlare – in maniera fallace – di realismo. È l'esplosione di molteplici soggettività che trasferiscono le immagini della realtà nei peculiari colori della propria mente, valorizzando, nel complesso, una pluralità di identità. Le possibilità garantite dal mutato contesto sociale, storico, industriale cinematografico, conducono a Hollywood personalità giovani – formate non solo sulle fondamenta della *golden age*, ma cresciute all'insegna di un confronto con scuole e modelli esteri – e tematiche originali, in grado di parlare a un nuovo pubblico.

CAPITOLO 2

Il «sogno americano», «la frontiera» e il «melting pot»

2.1 La frontiera e il sogno americano.

Se c'è una cinematografia che per molto tempo, fin dalle sue origini e ancora oggi (ma soprattutto nei decenni della Hollywood «classica») ha fatto ricorso alla favola, e dunque al mito, un vero e proprio principio di poetica, è senza dubbio la cinematografia americana, nella quale a una serie di modelli narrativi presto impostasi (il sistema dei generi) corrispose da subito una serie di modelli iconografici in cui la mitizzazione degli attori (divismo) giocò un ruolo primario. Naturalmente anche le favole del cinema americano, come tutti i miti, sono riferibili ad una problematica storicamente individuabile e databile, non sono archetipi senza tempo.¹²

Al centro del dibattito, dalla fine degli anni Sessanta, attraverso miriadi di interpretazioni e sfumature, è il celebrato *American dream*: il Sogno inteso come corsa al successo, all'autodeterminazione; il tentativo di ritagliare una soddisfacente fetta privata nel mondo, che passa necessariamente attraverso il modello capitalistico americano. L'eroe cinematografico hollywoodiano, nelle sue differenti attestazioni, si connette strettamente a questa dimensione. Il puritanesimo che si pone a fondamento dell'ideologia, impone la valorizzazione del talento, delle capacità specifiche, si manifesta in un'etica del lavoro che, sulla base degli esiti che produce, determina anche il valore dell'individuo. Le prove che deve sostenere sono di natura spirituale, ma soprattutto materiale, e definiscono appunto il grado di successo dell'uomo. È su questo basamento che allignano i vari eroi che popolano il mondo cinematografico hollywoodiano di matrice classica, siano esse storie di pugili, di cantanti, di cowboy o di politici.

Una breve analisi della genesi e dell'attestazione del genere *western* consente di definire le forze in campo. L'epopea della frontiera nasce anche e soprattutto come l'ideologia del Nuovo mondo. Un vasto territorio a disposizione dei coloni, da esplorare e sondare, ancora vergine e incontaminato, dominato da forze ancestrali e naturali, dove l'uomo può fondare una nuova società. È una fuga dagli errori della civiltà europea, da dove giungono tuttavia quelli che verranno identificati come gli americani di prima generazione – le successive ondate immigratorie, per quanto provengano grosso modo dagli stessi territori, saranno percepite con diffidenza, proprio perché recanti possibili germi di una contaminazione europeizzante.

Se Henry David Thoreau, soprattutto nel *Walden, ovvero la vita nei boschi* (1854), aveva magnificato l'esperienza a contatto con la natura come mezzo attraverso cui ripristinare una condizione primordiale dell'esistenza – in una civiltà mercificata che non rispondeva agli ideali più

¹² CAMPARI R., *I miti del cinema americano*, in G. P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, cit., vol IV, p. 639.

nobili che doveva prefiggersi l'uomo –, il suo resoconto di due anni vissuti nella zona del lago Walden si pone ambiguamente come uno dei fondamenti dell'ideologia della frontiera. La sua aspirazione a dimenticare i trascorsi spesso infelici del passato storico, in una riconciliazione con la condizione naturale dell'esistenza, del tutto contrapposta a ciò che si definisce “civiltà”, si salda bene all'ambizione dell'europeo – e non solo – appartenente a qualsiasi fase immigratoria, a lasciarsi alle spalle le infelicità ereditate dai processi storici, siano esse di carattere generale o particolare – legate cioè al lascito delle proprie origini familiari o alle vicissitudini individuali. La fuga dalla cultura verso l'utopia delle distese incontaminate è celebrata anche nelle poesie di Walt Whitman o nei romanzi di James Fenimore Cooper. Cercare la propria strada nella *wilderness* non è rinuncia ai rapporti umani, ma propone per essi un inquadramento differente: gli spazi naturali sono componenti condizionanti dell'esistenza, che incorrerebbe nelle degenerazioni conosciute dalla Storia solo qualora essi venissero plasmati. Rapportando la questione alla prassi filmica, se John Ford amplifica la percezione della vastità dello spazio attraverso la ricerca della profondità e il ricorso a primi piani e campi totali, in modo da rendere le dimensioni – ed evidentemente le possibilità – dell'individuo misere rispetto a un territorio vastissimo, preesistente, che lo costringerà a sottostare alle leggi della natura, Howard Hawks definisce lo spazio in funzione dell'uomo. L'eroe ha in questo caso il controllo dell'ambiente, sa come utilizzarlo e sa esattamente dove andare. Non è questa la sede idonea a un ulteriore approfondimento, ma questo accenno – seppur generico – può esser utile a definire un ulteriore aspetto.

In *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* (1950), Henry Nash Smith, ripercorrendo – appunto – il mito del West, rileva un'altra tendenza, che darebbe voce a un'insopprimibile pulsione umana, e che avrebbe in ultima analisi contribuito a generare un altro mito, quello del successo individuale. È l'idea della conquista dello spazio, della frontiera intesa non come limite, ma come vasta distesa preguata di possibilità; gli stessi spazi incontaminati potevano essere asserviti, plasmati sfruttati ad uso e consumo del colono: la trasformazione delle praterie selvagge in giardino dell'uomo. Un mutamento evidente nella simbologia dualistica di *L'uomo che uccise Liberty Valance* (1962) di John Ford, nella contrapposizione tra il giardino di cactus coltivato amorevolmente da Tom Doniphon e la prateria che si estende oltre i confini della città.

Dedizione al lavoro; difesa della comunità; lotta tra l'uomo e la natura per guadagnare i suoi frutti; faticose cavalcate per trasportare le mandrie al pascolo e alla vendita. La vita nelle terre selvagge è dura, ma ripaga onestamente. Il deserto, le praterie, i canyon e i fiumi sono i luoghi prediletti dal *western*: gli spazi aperti, emblemi di una *wilderness* aspra, impongono una resistenza mentale e fisica assoluta. Attraverso l'autodisciplina, il sacrificio e la fiducia nelle proprie possibilità, si può

tracciare su quella tela vuota il percorso che si vuole intraprendere.

La città *western*, polo magnetico, è momento di quiete dall'aspra vita della prateria, ma insinua il pericolo dell'affettività, dei rapporti sociali, del denaro e delle sue correlazioni, capaci di minare seriamente l'integrità del cowboy. Infatti, frequentemente, la città è solo un luogo di passaggio; l'eroe arriva da una vastità sconfinata e specularmente vi fa ritorno al termine della storia. Anche il rapporto con l'universo femminile spesso è guardato con sospetto; è l'emblema di una radicalità che incatena l'uomo e lo costringe alla sedentarietà, appunto, e alla costruzione di un nuovo nucleo di civiltà.¹³

La protezione che gli uomini di legge – o chi per loro – esercitano nei confronti degli approfittatori, dei razziatori, dei banditi, è la difesa di un mondo che sta crescendo su nuove basi e deve esser mantenuto puro e integro. È la difesa dell'etica, dei confini stabiliti tra individui della nascente società, per una costruttività armoniosa. Il cinema *western* prima della svolta degli anni Sessanta, ci immerge totalmente nella dimensione ideologica della frontiera. Eppure in un film come *Il fiume rosso* (1948) di Howard Hawks, l'allevatore Tom Dunson, interpretato da John Wayne, non esita a espropriare un territorio precedentemente occupato da un diverso proprietario.

Ecco il mito dell'epopea americana: io non sono Americano perché dietro di me c'è Cristoforo Colombo o John Winthrop o George Washington o chi altro. Io sono Americano perché io sono *qui*. Ma la rinascita richiede un prezzo molto alto. Ce lo indica, in suprema sintesi, il titolo di un importante libro di Richard Slotkin: *Regeneration through Violence*. Il paradosso della frontiera, del suo fascino e del suo orrore, sta nel rapporto necessario tra rinascenza e violenza, tra rinnovamento e violazione.¹⁴

L'atteggiamento padronale di Tom lo porterà a inimicarsi tutti gli uomini della carovana al seguito, compreso il figlioccio Matthew. Sempre nel 1948 John Huston realizza un film sui pionieri, *Il tesoro della Sierra Madre*, che ritrae un efficace quadro della distruttività prodotta dall'avidità umana.

La corsa al successo – trasportando i valori in gioco dalla rappresentazione cinematografica a una stilizzazione del reale – è intesa come percorso individuale, fondato sull'arricchimento e sul raggiungimento di standard di vita che definiscono il concetto – alquanto altalenante, legato com'è a parametri fortemente storicizzati – di benessere. Pertanto produce necessariamente una frattura tra individui. Si tratta di uno scontro che, generalmente, si enuclea attorno alla valenza del denaro – a ciò che esso rappresenta simbolicamente – capace di ledere all'altra componente essenziale dell'individuo: l'istanza sociale – o, in altri termini, al valore della collettività fondata su fedeltà,

13 I riferimenti a un rapporto interpersonale proficuo, sono rintracciabili nei padri del mito West: Thoreau, Whitman e Cooper. È lo spazio dell'amicizia virile, o dell'incontro con l'altro, un uomo di razza differente. Esiste un altro modello di incontro, che ha fondamento nella storia d'amore fra Pocahontas e il Capitano Smith. Ma gli esiti interrazziali di questo genere di relazione saranno trascurati, salvo rare eccezioni, dal cinema western della Hollywood "classica".

14 BISUTTI F., *Il sogno senza limiti. Piccola storia della frontiera*, in BISUTTI F., RIGOBON P., VINCENT B., (a cura di), *Il sogno delle Americhe. Promesse e tradimenti*, Padova, Studio Editoriale Gordini, 2007, p. 247.

fiducia, solidarietà, uguaglianza e affetto. Il *western* ben identifica questo pericolo, ma la soluzione che pare prospettare per una vita moralmente integra, è una sorta di solitudine ascetica, e a questo si allaccia anche il rifiuto della stabilità coniugale offerto dalla donna. Eppure, in quanto portavoce dell'ideologia della frontiera, cui si rinsalda il nodo del sogno americano, il *western* è un genere che aveva proposto un modello etico; era riuscito a tenere insieme, tramite la costruzione – o meglio, la diffusione degli antesignani letterari – di un'ideologia, il senso di appartenenza garantito da un comune modo di regolare il proprio comportamento e le proprie ambizioni; di percepire e desiderare, infine, la vita di comunità. Nel contesto di una rivisitazione completa delle tematiche *western*¹⁵, in forte contrapposizione al tardivo frutto dell'ideologia della frontiera – e che forse può esserne considerato il massimo emblema – *La conquista del West* (1962), titanica e suprema epopea affidata alla collaborazione registica di John Ford, Henry Hathaway, George Marshall e Richard Thorpe, si colloca *I compari* (1971) di Robert Altman. Il *western* ha già inaugurato una stagione auto-riflessiva ed è giunto alla resa dei conti con la definizione dei suoi parametri di verità. *I compari* rappresenta in qualche modo la dissacrazione delle fondamenta del mito: la conquista della terra vergine e i primi passi della civiltà nascente. Il paesaggio, sempre maestoso, si presenta inospitale, reso ancora più duro dalla stagione in cui viene ritratto: l'inverno. In un'ottica iperrealistica, la carovana ospita uomini selvaggi – da intendersi come incivili, ineducati e non certo nell'accezione idealistica, sinonimo di purezza. Le uniche donne presentate sono prostitute. Tutto le componenti della rappresentazione convogliano in un ribaltamento simbolico del mito. Roberto Campari ne offre un'efficacissimo inquadramento, interpretando sia la contrapposizione entro i margini del genere cinematografico, sia il portato demistificatorio delle ricadute ideologiche.

C'è il paese che sorge, ma siamo agli antipodi delle celebrazioni fordiane: qui la comunità nasce quasi suo malgrado, perché alla puttana e al giocatore viene in mente di sfruttare la solitudine di quegli uomini che lavorano nella miniera; tutto, insomma, sorge attorno alla casa di piacere, che diventa il centro primo e incontrastato del paese. Famiglie, bambini, non se ne vedono; viene costruita la chiesa, ultimata proprio mentre arrivano le tre prime bruttissime prostitute, portate dal protagonista, ma la chiesa, arredata tra l'altro come un ripostiglio, non appare se non alla fine quale teatro della sanguinosa sparatoria. E la scena dell'uccisione incidentale del prete è la più sadica del film.¹⁶

15 Essenziale, nell'interpretazione del rapporto tra uomo bianco e pellerossa, è il simbolico recupero della suggestione mitica della convivenza tra le due etnie – James Fenimore Cooper e la leggenda di Pocahontas – operato da Delmer Daves ne *L'amante indiana* (1950), in contrapposizione con l'ignoranza discriminatoria della comunità bianca.

16 CAMPARI R., *I modelli narrativi nel cinema americano 1945-1973*, Parma, La Nazionale, 1974, p. 79.

2.2 L'America e l'«uomo nuovo» nel puritanesimo.

Il protestantesimo giunse in America – nella forma che ne avrebbe determinato limiti e potenzialità ideologiche – attraverso l'interpretazione calvinista filtrata dalla mediazione inglese. Sorto in aperta contestazione con la corruzione del tutto mondana che permeava la Chiesa cattolica – il potere temporale del papato, il suo incancrenirsi in una realtà geograficamente limitata grosso modo circoscrivibile entro il Sacro Romano Impero, le sue relazioni politiche, la vendita delle indulgenze, solo per citare alcuni tratti – riversò le sue attenzioni nella componente squisitamente spirituale della vita religiosa. Da questo punto di vista il protestantesimo rivalutava la posizione ecclesiastica di mediazione tra l'uomo e Dio, di cui si era resa portavoce la Chiesa romana. La prima vera rivoluzione che apportò era stata dunque la riscoperta del ruolo dell'individuo nella ricerca del divino – componente rilevante, perché in questo modo si accentuava nuovamente il valore della responsabilità etica e spirituale dell'uomo. Dio si rivelava direttamente nell'anima del credente e questo gli donava, di per sé, la capacità di interpretarne il Verbo attraverso la lettura della *Bibbia* – il Vecchio e il Nuovo Testamento. I principi di rottura della *sola fide* e della *sola scriptura* si muovevano dunque in concomitanza a restituire il primato dell'interpretazione del cammino spirituale all'individuo e agli insegnamenti biblici. La contrapposizione con la Chiesa cattolica avrebbe garantito poi una trasposizione del conflitto dalla materia spirituale a quella mondana, cosicché essa risultò di volta in volta asservita ai differenti intenti dei poteri territoriali. La più celebre fra queste commistioni tra il livello spirituale e quello mondana avvenne probabilmente nell'Inghilterra di Enrico VIII, manifestatasi nella questione del divorzio tra il sovrano e Caterina d'Aragona e con il successivo Act of Supremacy (1535). A livello generale Sacvan Bercovitch, nella sua raccolta di saggi *America puritana*, rileva che nel tempo

g)li studiosi hanno descritto questo groviglio da vari punti di vista, inclusi tutti i termini associati alla scoperta dell'America: impresa capitalistica, nazionalismo, ed espansione delle forme occidentali di cultura. Infatti, in questo caso come in altri, lo stesso impulso alla trascendenza può essere riportato ai bisogni di un certo momento storico e alla logica di certi modi retorici.¹⁷

Il principio della *sola fide* non impedì la costituzione di una struttura comunitaria alternativa a quella cattolica, e anzi, è indubbio che la dimensione collettiva della vita spirituale abbia sempre costituito un pilastro fondamentale nel protestantesimo. Una componente ulteriore del principio di *sola scriptura* avallava inoltre il simbolico passaggio di testimone nell'interpretazione del divino dalla lezione cristiana all'interpretazione protestante, cosicché quest'ultima poteva legittimamente connettersi – e quindi radicarsi – alla concezione ebraica del popolo eletto.

17 BERCOVITCH S., *America puritana*, Roma, Ed. Riuniti, 1992, p. 9.

Il passaggio decisivo, per la nostra trattazione, è l'identificazione dell'America nel Nuovo Israele, la nuova terra promessa. Per arrivare a questa conclusione Bercovitch ripercorre i momenti salienti dei rapporti storicamente attestati tra il Vecchio e il Nuovo Mondo. John Winthrop, in un sermone pronunciato nel viaggio che avrebbe portato circa settecento puritani inglesi sulle coste dell'attuale New England, rimarcò l'importanza dell'atto fondativo, in una terra vergine, di una comunità che avrebbe potuto mettere in pratica i precetti del protestantesimo ed edificare un modello di società differente rispetto a quello genericamente europeo. In questo senso la nascente comunità avrebbe dovuto fungere da faro per quella vecchia. Si tratta di una visione evidentemente vincolata al rapporto con la madrepatria – ma anche con le comunità puritane continentali tedesche e olandesi. Tuttavia il declino dell'espansione protestante in Europa avrebbe portato alla svolta decisiva, nella progressiva rescissione dei legami con il Vecchio Continente.

Se non potevano costringere il Vecchio Mondo ad accettare la loro visione, potevano interpretare quello Nuovo a loro immagine. [...] Essendo stati lasciati soli con l'America, i puritani della seconda e della terza generazione si sentirono liberi di incorporare nella loro visione, così come conveniva ai loro propositi, la geo-mitologia del rinascimento. Esplicitamente e implicitamente, essi adattarono le immagini europee dell'America (terra dell'oro, secondo paradiso, utopia, primitivismo come rigenerazione morale) per soddisfare la visione protestante del progresso. Riformulando l'aspetto relazionale della loro visione da una direzione transatlantica ad una transcontinentale, situarono l'apocalisse protestante – o ciò che equivaleva ad essa, la via protestante verso l'apocalisse – nel Nuovo Mondo.¹⁸

Così i puritani del New England, spostando lo sguardo a Ovest, giunsero a identificare la terra americana, appunto, come la loro terra promessa.

Il passaggio successivo della dissertazione di Bercovitch appare rilevante nell'attualizzazione della componente puritana, nella logica del ragionamento pertinente alla nostra trattazione. L'istituzione di una statura morale legata a un'età aurea dei padri fondatori – del New England e, successivamente, della nazione americana – è un'istanza essenziale del patriottismo in senso lato – inteso nel grado di riconoscimento nelle radici comuni, nei principi e in determinate fasi storiche cardinali – ma in America si connette propriamente a un sentimento nostalgico, a sua volta intriso di un'autocritica che si esplica nel senso di tradimento degli atti fondativi della propria identità. Colpa e nostalgia non hanno una funzione negativa perché vengono investiti di un ruolo propositivo, uno slancio verso il futuro, un momento di riflessione che certifica la possibilità di un miglioramento o valorizza la necessità per la comunità di rinsaldarsi nella memoria dei tratti che hanno generato il “carattere americano”. Bercovitch definisce questo costante, periodico, ricorso alle origini come un vero e proprio rituale che

da mito regionale [assurge] a profezia continentale. *A Brief Recognition of New England's Errand into the Wilderness* di Danforth è, in questo senso, caratteristico. Il discorso ritrasmette, ed è a sua volta ritrasmesso da una lunga serie di esortazioni che insieme costituiscono un trionfo dell'immaginazione puritana coloniale. Questi

¹⁸ *Ivi*, p. 13.

discorsi continuarono a sussistere in quanto tali, come genere letterario, attraverso legami intertestuali, da un evento rituale all'altro – nei giorni del digiuno e del ringraziamento, nei giorni dell'umiliazione, nei giorni delle elezioni e nei giorni del rinnovamento del patto d'alleanza. Ma soprattutto continuarono a sussistere per motivi funzionali, come espressione organica della comunità. Costituivano l'esito *culturale* di un'impresa consacrata alla convinzione che la profezia è storia anticipata, e la storia profezia posdata. Rappresentavano una comunità in crisi, e che perciò usava la crisi come una strategia di rivitalizzazione sociale. [...] L'eredità di questo modo rituale si può rintracciare in tutti gli eventi principali della cultura americana, dal «grande risveglio religioso» alla rivoluzione e al movimento di espansione ad ovest fino alla guerra civile, e da quell'Armageddòn della repubblica alla guerra fredda e alle guerre stellari di questi *nostri* ultimi giorni. In ogni momento, i rituali di riconsacrazione generazionale si basano sul senso di distanza, in termini di *errand*¹⁹ o dei suoi vari equivalenti («destino manifesto», «rivoluzione continua», «nuove frontiere») E in ogni momento, la *errand* viene definita come l'obbligo particolare dell'«Israele del nostro tempo», unito da un patto d'alleanza federale come «nazione del tempo futuro» sì da esser «l'erede di tutte le epoche» e il rifugio per i proscritti e gli esuli di Dio» – «una nuova stirpe di umani chiamata americana», destinata «a ricominciare il mondo da capo».²⁰

A differenza delle nazioni in cui era sorto il protestantesimo, nel New England esso trovò una realtà sociale diversa in cui radicarsi, che avrebbe marcato la distanza tra la teoria sociale americana e quella genericamente europea. Il principio della libertà in America sottende ogni momento della vita comunitaria, in quanto appartiene all'individuo e non è sottoposto, a livello ideale, a limiti. Anche in questa chiave vanno riconsiderati i riferimenti, in questa trattazione, a *Fiume rosso* e a *Il cavaliere della valle solitaria*. È un valore che si innesta in un terreno differente rispetto a quello europeo: in Inghilterra, da cui provenivano i primi puritani, la diffusione del movimento protestante aveva toccato soprattutto le classi medie. Ma in un Nuovo mondo privo, di fatto, di classi sociali, il principio di libertà poteva essere un riferimento per tutti, andando a definire una società – nell'ideologia – equa. Queste le considerazioni di Alexis de Toqueville, che Bercovitch riporta come rappresentative delle interpretazioni di un'intera schiera di pensatori – da Adam Smith a Engels e Huizinga –, e valide anche nella contemporaneità. Pertanto

l'intero destino dell'America [è] contenuto nel primo puritano che sbarcò su queste spiagge, come quello di tutta la razza umana nel primo uomo. La creazione dell'«uomo sintetico americano» si radica dunque nella concezione puritana del Nuovo mondo. Significativamente, furono i puritani del New England che, per primi, designarono come americani gli immigrati d'origine europea – i nuovi indigeni – anziché i nativi.²¹

Il divario tra puritanesimo e cattolicesimo avrebbe avuto fondamentali risvolti negli sviluppi dei movimenti nativisti ottocenteschi, laddove la natura corrotta del migrante di estrazione religiosa cattolica sarebbe, strumentalmente, risultata una minaccia alla stabilità dell'edificio sociale americano.

19 *Errand* ha il significato di «missione».

20 BERCOVITCH S., *America puritana*, cit., pp. 21-22.

21 *Ivi*, p. 7.

2.3 La frontiera e il *melting pot*.

Esperienze di coesistenza tra l'uomo bianco e l'individuo di un'altra razza trovano diverse attestazioni nei grandi padri della letteratura americana: è componente primaria in James Fenimore Cooper, nell'amicizia che lega Nathaniel Bumppo, protagonista del ciclo di romanzi noto come *I racconti di Calza di Cuoio*²² al Mohicano Chingachgook; nel legame tra Ismael e il polinesiano Queequeg in *Moby Dick* (1851) di Herman Melville; nel rapporto tra il personaggio eponimo dell'*Huckleberry Finn* (1884) di Mark Twain e il nero Jim.

Storicamente irrealizzato, e irrealizzabile, il mitico incontro con l'uomo di colore nella libertà della natura incontaminata è un sogno di armonia dato come unica soluzione alle contraddizioni profonde della realtà del nuovo mondo, contraddizioni che ne rendono spesso molto ambigua anche la cultura.²³

Tuttavia, come rilevato, lo spazio del rapporto interrazziale nella rappresentazione del mito si apre significativamente a partire dagli stravolgimenti culturali degli anni Sessanta nei coevi – 1970 – *Piccolo grande uomo* di Arthur Penn, *Soldato blu* di Ralph Nelson, *Un uomo chiamato cavallo* di Elliot Silverstein. Precedentemente la figura dell'indiano aveva trovato rare rappresentazioni positive – veicolate dal filtro che rende tutto più accettabile: l'amore – a partire dagli anni Cinquanta, in film come *L'amante indiana*, *L'ultima caccia* (1956) di Richard Brooks, *Il grande cielo* (1952) di Howard Hawks. Come si vedrà nell'analisi de *L'uomo dalla cravatta di cuoio* (1969), questi film rappresentano strettamente un punto di vista bianco, ancor più limitato dalla componente auto-riflessiva – si discute, in sostanza, del percorso storico dell'uomo bianco, non di quello del pellerossa.

Nella civiltà americana l'interazione tra razze trova espressione – nella logica della definizione di un'identità – nel concetto del *melting pot*.

La prima attestazione della nozione – seguendo il ragionamento di Paul Gleason ne *La melting pot: simbolo di fusione o di confusione* – si deve alla commedia di Israel Zangwill, intitolata appunto *The Melting Pot* (1908). Si tratta di un'enunciazione simbolica, capace di sintetizzare il processo di integrazione dei popoli in un unico grande contenitore. Nel dramma essa è l'espressione fiduciosa di una tendenza ideologica volta a riporre le aspettative in un Paese che avrebbe presto definito il proprio carattere peculiare in virtù delle diverse confluenze etniche. L'uomo nuovo sarebbe sorto, quasi per prodigio divino, quale rappresentante di una nuova razza: quella americana. Già Hector St. John de Crèvecoeur nelle sue *Letters from an American Farmer* (1782)²⁴ aveva sviluppato

22 *I pionieri* (1823), *L'ultimo dei Moicani* (1826), *La prateria* (1827), *La staffetta* (1840) e *L'uccisore di daini* (1841).

23 CAMPARI R., *I miti del cinema americano*, cit., p. 643.

24 Per quanto riguarda il testo di Crèvecoeur, occorre operare una precisazione, che appare utile nella ponderazione della valenza mistificatoria dell'ideologia americana. Nella conclusione delle *Letters from an American Farmer*,

l'ideologia dell'*uomo nuovo*, tale quale la si può rintracciare in *The Melting Pot*, inquadrando il Nuovo Mondo come il luogo in cui i “rifiuti” europei e il bagaglio storico che simbolicamente trasportavano si sarebbero trasformati in una terra immacolata fondata sulla natura incontaminata e sul credo assoluto nelle istituzioni repubblicane. Crèvecoeur definisce l'americano come

C]olui che, lasciandosi alle spalle tutti i suoi vecchi pregiudizi e costumi, ne riceve di nuovi dal nuovo modo di vita che ha abbracciato, dal nuovo governo cui obbedisce e dalla nuova posizione sociale che occupa. Qui individui di tutte le nazioni si fondono in una razza umana nuova, le cui fatiche e le cui posterità provocheranno un giorno grandi mutamenti nel mondo.²⁵

Le nazionalità del Vecchio continente si sarebbero dunque dissolte nel carattere dell'America. *The Melting Pot* celebra la dottrina della totale assimilazione per voce di David, un ebreo, all'alba del XX secolo, quando il numero degli immigrati è ormai decisamente cospicuo e i timori sul significato e sugli esiti dell'integrazione turbano molti americani di vecchio lignaggio. L'assimilazione, nelle parole di Zangwill, assomiglia più a un atto di fede che a un processo complicato. La strada indicata è quella della completa spoliatura autoindotta da parte dell'immigrato: l'adesione spontanea a un nuovo progetto culturale attraverso una forma di desiderio dell'integrazione stessa. Volere essere americano.

David: È il fuoco del Signore che circonda il suo Crogiuolo. Eccola, la grande Melting-Pot! Ascolta! Non ne senti il mugghiare ed il ribollire? Ecco la sua bocca spalancata, laggiù al porto, dove migliaia di giganteschi serbatoi arrivano dai confini del mondo per rovesciarvi il loro contenuto umano. Ah, che rimescolio e che fermento! Celti e Latini, Slavi e Teutoni, Greci e Siriani, neri e gialli...

Vera: Ebrei e Gentili

David: Sì, Est ed Ovest, Nord e Sud... come il grande Alchimista li fonde e confonde insieme con la sua fiamma purificatrice! Qui si uniranno per costruire la Repubblica dell'Uomo ed il Regno di Dio. Ah, Vera, che cos'è mai la gloria di Roma e di Gerusalemme, dove tutte le nazioni e tutte le razze si recano ad adorare e contemplare il passato, a paragone con la gloria dell'America, dove tutte le razze e tutte le nazioni vengono per lavorare e guardare al futuro!²⁶

Siamo entro il dominio entusiastico dell'Utopia, laddove la citazione di popoli antichi e imperi che hanno legato indissolubilmente il loro nome alla storia del progresso umano – sociologico, tecnologico e culturale – si apprestano, nelle parole di David, a consegnare il testimone del faro delle civiltà all'America. E tuttavia si tratta di un'America del futuro. Non si parla di un presente, ma di un processo – che, essendo nelle mani di Dio, il grande Alchimista, verrà condotto in ogni

l'autore conduce una moderata critica al caos anarchico dell'indipendenza, cui egli preferisce la natura primitiva ma coesa della società indiana. È un dato significativo, ancor più valorizzato dal fatto che raramente questo concetto venga citato dagli americanisti. Sacvan Bercovitch dà voce alle puntualizzazioni lealiste: resasi indipendente, l'America era «una nazione senza un passato, un popolo dai costumi diversi, un territorio senza confini precisi, un'economia senza un centro stabile – agraria, urbana, preindustriale, e in transizione verso l'industrialismo – e un sistema della libera impresa che veniva messo in pericolo dalla sua stessa dottrina dell'interesse privato che esso cercava di incoraggiare, e messo ancor più in pericolo dai valori di indipendenza e rivolta su cui la nazione si fondava. Un motivo fondamentale del successo dei *Whigs* fu dato dal fatto che la retorica del consenso soddisfaceva il bisogno di un mito comunitario». BERCOVITCH S., *America puritana*, Roma, Ed. Riuniti, 1992.

25 GLEASON P., *La melting pot: simbolo di fusione o di confusione*, in MARTELLONE A. M., (a cura di), *La «questione» dell'immigrazione negli Stati Uniti*, Bologna, Il mulino, 1980, pp.162-163.

26 *Ivi*, p. 241.

caso a compimento – che attraverso l'esaltato atto di fede non può che portare a una nuova era dell'umanità. Essendo proiettato verso il futuro, il *melting pot* resta di difficile interpretazione sul piano della prassi: esistono molteplici teorie, a seconda delle condizioni sociali di chi, di volta in volta, si pronuncia in merito. Coloro che si dimostrino fiduciosi nell'immigrazione e nel potere del *crogiolo* di fondere i vari elementi ospitati, possono interpretare l'espressione nel senso di una continuità del processo di migrazione, che potrebbe apportare ingredienti utili e nuovi alla formazione del carattere nazionale. Al contrario, per coloro che si oppongono, potrebbe valorizzare la qualità purificatrice della propria società, capace di spogliare il portato culturale dell'immigrato, riqualificandolo dunque nel carattere positivo del vero americano – per molti versi, conservatore – connotato da costume, credenze e valori che lo rendono già *l'uomo nuovo*.

Frederick Jackson Turner fu il primo storico a evidenziare la necessità di uno studio dell'emigrazione: rinsaldandosi a Hector St. John de Crèvecoeur, presentò la propria teoria sulla frontiera in *The Significance of the Frontier in American History* (1893). La frontiera è simbolo del processo di formazione del carattere americano, frutto dell'impatto tra l'europeo e la *wilderness*; come in un conflitto, è la fascia in cui si produce passo dopo passo la Storia: il luogo per definizione di americanizzazione.

Al credo nella frontiera, evidente anche nei seguaci di Turner – cui si deve la redazione di una storia dell'emigrazione – non corrispondeva un atteggiamento altrettanto positivo nei confronti dell'atmosfera cittadina. Turner e i suoi seguaci, in altre parole, non erano altrettanto fiduciosi nella realizzazione del *melting pot* nella realtà urbana.

Il primo sociologo a studiare la questione dell'immigrazione in un contesto urbano fu Robert Ezra Park, a partire dagli anni Venti.

L'idea di Park, in questo ambito, si contrappone a quella di Turner; per Park la frontiera, in quanto luogo simbolico di integrazione, si sposta nell'ambito urbano. Il processo di assimilazione si realizza attraverso tappe successive di una mobilità spaziale dell'individuo. L'immigrato, per prima cosa, sente la necessità di piantare le proprie radici in un contesto familiare e, facilmente – anche in virtù dell'atteggiamento reazionario di chi sente l'America come il proprio, esclusivo, Paese – alligna in un quartiere, o in un ghetto. Secondo un processo tipicamente americano che contrappone in una continua dialettica radicalità e nomadismo, l'assimilazione si ottiene con l'uscita dal ghetto, che sintetizza l'appartenenza e il riconoscimento dell'individuo come appartenente a una realtà – società – più grande. La dinamica in grado di accelerare l'assimilazione è l'istruzione, attraverso la quale l'individuo si sente parte – riconoscendone i tratti – di una società, e questa può, dal canto suo, incanalare le facoltà – le doti – dell'immigrato, in funzione produttiva.

Sul piano della prassi, l'ideologia della frontiera, che pur reca tra i propri caratteri sia l'utopia, del

tutto americana, del perseguimento della felicità in una terra dalle inesauribili risorse, sia la realizzazione del crogiolo, ossia il *melting pot* da cui, altrettanto simbolicamente, dovrebbe sorgere l'*uomo nuovo*, è incrinata fin dalla prima metà dell'Ottocento. E questo, essenzialmente, per una inconciliabilità tra i due caratteri.

Le prime generazioni di immigrati europei – rispetto ai reali nativi americani – hanno trovato una terra da poter plasmare e gestire, conquistare metro dopo metro per spostare il confine della frontiera del West. Le lotte risorgimentali, che si danno a partire dalla Restaurazione, dei regimi assolutistici nel Vecchio continente, portano in America una moltitudine di esuli e deportati politici. Gli europei, afflitti dalla miseria o da regimi oppressivi, attraversando l'oceano ritengono di avere di fronte una terra che, come per i primi pellegrini, si possa plasmare, una terra di opportunità priva di ideologie e di strutture organizzative marcate. Ma a quest'epoca l'America ha già maturato una propria identità, non è più la terra dei fuggitivi o dei cercatori di fortuna: gli eredi dei primi europei hanno tagliato i ponti di connessione con il Vecchio Continente e si dichiarano a tutti gli effetti americani. Dunque l'America è degli americani, e soprattutto nell'Est esiste un sistema oligarchico ben radicato che continua a esercitare il potere politico e ideologico.

Nell'Est, durante gli anni Trenta dell'Ottocento, nasce il Nativismo²⁷: un movimento di reazione alle immigrazioni europee, fortemente connotato dalla componente puritana e teso pertanto a proteggere l'edificio sociale e ideologico costruito dagli americani e messo a repentaglio dall'idea che uno straniero – spesso di confessione diversa e, nel caso peggiore, cattolico – possa ignorare queste strutture per costruirne, parallelamente, di proprie. Il nativo, in questo senso, esige che l'europeo immigrato si adegui senza remore. Molto più pragmaticamente, il Nativismo dei lavoratori comuni muove sul timore di una dura concorrenza degli immigranti. In questi anni i lavoratori americani stanno lottando per ottenere un miglioramento delle condizioni salariali e un accorciamento della giornata lavorativa, e la concorrenza di una nuova fonte di manodopera disposta a offrire la propria maestranza incondizionatamente mette a repentaglio gli obbiettivi dell'organizzazione operaia. È un elemento rilevante nell'ottica del ragionamento, perché, a livello sociologico, tali preoccupazioni si manifestano a cadenze regolari, che rispondono al sopraggiungere di nuove ondate migratorie. L'ostruzionismo praticato dai nativisti di ogni epoca – sul piano religioso, politico, lavorativo e domiciliare – vale dunque per l'immigrazione dall'Europa Nord-occidentale – quasi cinque milioni, principalmente tedeschi, irlandesi e scandinavi – relativa alla prima metà dell'Ottocento. Si interrompe con la coesione prodotta dall'immane spargimento di sangue e assorbimento di risorse della guerra civile, che induce il governo a stimolare i movimenti migratori – stessa area di

²⁷ Dati numerici estrapolati da MARTELLONE A. M., *Introduzione*, p. 47 e seguenti, in MARTELLONE A. M., (a cura di) *La «questione» dell'immigrazione negli Stati Uniti*, cit., pp. 7-81.

provenienza, ma tra il 1860 e il 1890 si contano altri quattordici milioni di immigranti. Si ripercuote nuovamente per il flusso che tra il 1890 e il 1914 proviene dall'Europa Sudorientale. Una caratteristica da rilevare a partire da questa imponente ondata, è una valenza nuova che si aggiunge alle canoniche posizioni nativiste, innescata dalla differenza etnica dei migranti: principalmente italiani, austroungarici, greci, turchi e spagnoli. Centinaia di migliaia di ebrei in fuga dai *pogrom* russi, più di centomila armeni e siriani perseguitati nell'Impero Ottomano. Ma al 1890 la frontiera, di fatto, non esiste più, anche se per molti versi la mentalità con cui gli europei giungono nel Nuovo mondo è la stessa delle ondate migratorie precedenti. Tuttavia, ancor meno che in epoche passate, quest'ingente massa disorganica di popolazione può trovare spazi in cui inserirsi con facilità. Non esiste più un margine inesplorato tra la *wilderness* e la civilizzazione. Le miniere che avevano attratto flussi migratori interni sono tutte controllate da privati. È la fine di un'epoca. L'espansione si orienta verso la creazione o il miglioramento dei trasporti, la produzione industriale ormai perfezionata dall'uso di macchinari e l'ampliamento delle realtà urbane. L'avvento di una manodopera non specializzata dall'Europa meridionale è ben accolta, perché disponibile a minor costo. La mancanza di preparazione non costituisce un problema per una società industriale avanzata come quella degli Stati Uniti e anzi garantisce, attraverso una continua affluenza migratoria, di contenere i costi di produzione e mantenere alti orari di lavoro. Una valutazione economica basilare che di per sé era sufficiente a respingere le tre accuse mosse dalla nuova veste del Nativismo ai nuovi arrivati: la loro concorrenza spietata aveva bloccato l'insorgenza operaia e messo in discussione il posto di lavoro; la visione razzista considerava le aree europee da cui provenivano i nuovi immigrati inferiori culturalmente rispetto a quelle dei flussi precedenti; infine essi recavano nel mondo lavorativo il radicalismo politico e sindacale. La componente razzista ha sempre fatto parte, nelle diverse forme assunte, del Nativismo. Ogni ondata migratoria aveva dovuto superare alcune resistenze, ma in particolare si riteneva – e per certi versi a giusta ragione – che alcune tipologie di immigrati fossero, per estrazione, più renitenti all'americanizzazione. Un caso esemplare dell'assommarsi delle istanze razziste a quelle di natura più strettamente economica, era quello degli asiatici, presenti principalmente in California dagli anni Quaranta dell'Ottocento. La discriminazione nei loro confronti portò agli esiti sperati dai nativisti solo dopo che le costruzioni ferroviarie dell'Ovest furono portate a termine. Tra il 1882 e il 1902 vennero assunte delle disposizioni che gradualmente andarono a rendere illegale l'immigrazione proveniente dai Paesi asiatici.

Al termine della Prima Guerra Mondiale, che aveva visto il governo statunitense prodursi in provvedimenti contro i sudditi di nazioni nemiche²⁸, il tema della renitenza all'americanizzazione si

28 L'arresto di circa 18000 stranieri nel territorio americano tra 1917 e 1918; *Espionage Act* e *Sedition Act* volti a

ripresentò, nella constatazione dei vincoli che gli immigrati europei ancora serbavano con il vecchio continente, esito delle divergenti opinioni sugli accordi di pace. Negli anni Venti la contrapposizione tra gruppi etnici e americani di vecchia ascendenza si giocava nuovamente sul piano del lavoro: ricomparve la vecchia affermazione dell'incapacità degli americani di adattarsi a lavori faticosi. Questa asserzione nascondeva un valore di verità che non si manifestava in una reale indisposizione dettata dall'inefficienza, quanto in un ormai radicato rifiuto di quei lavori svolti da immigrati ritenuti razzialmente inferiori, in particolare i siciliani nell'Est e gli asiatici nell'Ovest. A partire dal 1924 vennero poste restrizioni all'immigrazione di provenienza europea.

reprimere i reati di opinione contro la Costituzione, il governo e la bandiera statunitense; antipatie dell'opinione pubblica verso tedeschi, estesa poi a tutti gli americani-con-il-trattino. Cfr. *Ivi*, p. 72-73.

CAPITOLO 3

I modelli di assimilazione nel cinema americano

Il cinema già nelle prime fasi di vita ben evidenzia le dinamiche che vedono contrapposti i gruppi di migranti ai *natives*,²⁹ ma delinea anche le differenti traiettorie dell'integrazione. L'immagine etnica veicolata dal cinematografo – sia essa riflessiva o descrittiva – distingue modelli ed esiti dell'assimilazione nei casi rappresentativi dell'esempio irlandese-americano, italo-americano, ebreo-americano ed afro-americano. Un testo di fondamentale importanza per uno studio di questo genere – che in questa sede vuole semplicemente definire i tratti di un percorso che conduca agli anni Settanta – è la pubblicazione a cura di Alan Gevison intitolata *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960*, edita dall'Università della California nel 1997: una raccolta esaustiva di schede tecniche e trame dei film che rileva le componenti etniche all'interno della fase tecnico-produttiva, nell'interpretazione o nell'ambientazione degli intrecci.

Il processo dell'assimilazione, come si è visto, passa attraverso una prima fase di esclusione, operata dal gruppo anglosassone dominante, che conduce a una ghettizzazione discriminatoria e per certi versi consolatoria, perché capace comunque di garantire un radicamento ai gruppi di migranti delle diverse ondate. La pressante tematica sociale dell'assimilazione – a cavallo fra Ottocento e Novecento – trova un riscontro negli esiti cinematografici della commedia d'intrattenimento. Attraverso il modello ricorrente del rapporto tra due innamorati osteggiati dai rispettivi genitori – separati da barriere religiose o, talvolta, dall'estrazione sociale – la commedia ribadisce la necessità di giungere a un compromesso sociale che conduca all'integrazione tra gruppi etnici diversi. *Rosa d'Irlanda* (1928) di Victor Fleming e *Cohen, Kelly e Comp.* (1926) di Harry Pollard, sono felici rappresentazioni di questa ideologia e vedono contrapposte – ma infine unite, nel primo film, dal rapporto tra i figli innamorati e, nel secondo, dagli interessi commerciali – famiglie di ebrei e irlandesi. *Rose of the Tenements* (1926) di Phil Rosen riesce a intrecciare le trame che coinvolgono

²⁹ Il conflitto tra il nativismo e la sua difesa dei diritti di precedenza nei confronti del nuovo arrivato lascia rilevanti tracce anche ne *Il cavaliere della valle solitaria* (1953) di George Stevens nel confronto tra i nuovi coloni, dediti alla sussistenza, e il “proprietario terriero” che vorrebbe usare i diritti di precedenza per adattare le grandi della prateria a pascolo. L'allevatore propone a Starrett, in alternativa al ricorso alla violenza, di diventare un suo dipendente. L'allevatore accetterebbe la sua presenza a condizione che si integri al sistema preesistente. Le condizioni sono buone, gli garantirebbero guadagni maggiori e presumibilmente una qualità di vita migliore. Ma Starrett è irremovibile. Egli vuole un territorio per sé, uno spazio che esprima la sua esigenza di libertà, e questa condizione non ha contropartite con cui possa esser scambiata. La valle fertile rappresenta chiaramente l'America-promessa di libertà.

tre diversi gruppi etnici. Una coppia di ebrei adotta Rose, orfana di padre italo-americano legato alla malavita e un ragazzo d'origine irlandese. I due “fratellastri” si innamorano e, dopo varie vicissitudini, convolano a giuste nozze.

3.1 Identità Irlandese.

Il caso degli irlandesi evidenzia gli esiti positivi della politica dell'integrazione.³⁰ Nei primi decenni del Novecento si contano circa cinque milioni di abitanti di origine irlandese – di cui quattro sono nati in terra americana. Rappresentano il 6% della popolazione totale e vivono nelle aree urbane, impiegati per lo più come manovalanza. Nella realtà cinematografica delle origini l'accesso ai settori dell'industria non presenta grandi ostacoli ma gli irlandesi-americani, non disponendo di grandi capitali, non possono intervenire in fase propriamente produttiva.

In due film della Edison realizzati nel 1903, *What Casey Won at the Raffle* e *Casey's Twins*, l'immagine degli irlandesi è del tutto intrisa delle stereotipie razziali più grette: è associata infatti alle sembianze dei maiali.

Rapportandosi con l'esplosione economica del settore, gli irlandesi trovano impiego nel management o nella recitazione, mentre la loro immagine cinematografica è definita da produzioni anglosassoni o ebrei. Spesso i film che presentino tematiche irlandesi – si contano circa cinquecento film nel periodo del muto – si connettono al trauma del passaggio da un'Irlanda rurale a un'America urbana. Da *A Lad from Old Ireland* (1910) di Sidney Olcott si estrapola una visione reazionaria ma edificante: l'adesione alla nuova realtà americana comporta la perdita dei valori della propria terra. Il protagonista Terry lascia il villaggio rurale e la fidanzata Aileen per cercare fortuna a New York, con il proposito di tornare in Irlanda per costruire su nuove basi una vita agiata, ma la rapida carriera, che lo porta all'attività politica, e le lusinghe di una donna americana, lo indurranno a dimenticare le proprie promesse. Le voci della miseria in cui versano la madre e la fidanzata lo riconduranno a casa dove, grazie alla fortuna accumulata, sarà in grado di mantenere i propositi originari. Kevin Rockett in *The Irish Filmography: Fiction Films 1896-1996*, evidenzia una connessione tra denaro e avidità nel patrimonio leggendario tradizionale irlandese, in racconti inerenti al ritrovamento di pentole d'oro che producono un'insaziabile fame di arricchimento.

Far from Erin's Isle (1912), dello stesso Olcott, è emblema di quel diffuso sentimento di nostalgia per l'isola natale: la protagonista è una ragazza, Kathleen, che abbandona l'Irlanda – e con lei anche

30 Per una più completa disamina delle trame e delle tematiche si rimanda a ROCKETT K., *The Irish Filmography: Fiction Films 1896-1996*, Dublin, Red Mountain Media, 1996.

il fidanzato – ma la sua esperienza non conduce all'ascesa sociale desiderata. Perso l'impiego in un negozio di dolci, viene assunta in un grande magazzino, ma una malattia sconosciuta la affligge e induce il suo capo a licenziarla. La malattia diagnosticata dal medico non è altro che la nostalgia di casa, così a Kathleen non resta che tornare in Irlanda, dove l'ex fidanzato accetta la riconciliazione.

The Irish Boy (1910) della Lubin Manufacturing Co. celebra, viceversa, i caratteri di onestà e fedeltà alle origini quali fondamenti utili a raggiungere una felicità nel nuovo continente. Terence, un giovane contadino, approda in America, e grazie all'aiuto di un amico emigrato precedentemente negli Stati Uniti, si integra gradualmente nella nuova società, attraverso un lavoro e l'assimilazione di usi che nascondano le proprie origini. Il rapporto che Terence riesce ad imbastire con Nora viene ostacolato dalla gelosia del caposquadra della fabbrica per cui lavora; il lieto fine della vicenda evidenzia l'importanza delle tradizioni, esibite nella fattispecie dalle danze irlandesi che allietano il matrimonio tra i due amanti. È rilevante la valorizzazione del legame familiare e della vita radicata nelle tradizioni, perché si connette a una tendenza ideologica conservatrice, che propone le istanze della sobrietà, della fedeltà e del rispetto quali fondamenta per una serena integrazione.

L'ambizione all'ascesa sociale degli irlandesi è raccontata in *Irene non ti spogliare* (1926) di Alfred E. Green, in cui l'amore, secondo un canovaccio diffuso nel cinema americano, è presentata come la rampa più corta per la mobilità sociale; in questo caso l'onestà dei sentimenti è ribadita dalla volontà della protagonista eponima di esser accettata anche in virtù delle proprie umili origini; condizione, questa, che viene posta all'innamorato, l'aristocratico Donald, perché il loro rapporto possa continuare. L'aspirazione alla ricchezza di molti immigrati viene dileggiata in *Sweeney and the Million* (1913) di Charles H. France, in cui un facchino, avendo ereditato un milione di dollari, riesce in una sola notte a dilapidarlo in beni di lusso e in una singola serata trascorsa in un club ricercato.

La strada per il successo, nel filtro cinematografico, attraversa le carriere sportive, la politica e le istituzioni, o più semplicemente la sempre aperta corrente dell'illegalità. Negli anni Dieci la serpeggiante convinzione della corruttibilità degli irlandesi – cui si associava lo stigma di essere cattolici – percorre anche la via del grande schermo: *Big Tim Sullivan* (1914) di Leon J. Rubinstein è un esempio del sospetto con cui vengono visti gli irlandesi-americani che hanno avuto ampio accesso a posizioni di rilievo nel Partito Democratico a New York.

Già prima dell'avvento del sonoro nel mondo cinematografico, le vicende che rappresentano gli irlandesi-americani non trattano più delle loro origini e del tradizionale legame con la terra natia; gradualmente si deteriora anche la connessione tra la figura dell'irlandese e i mestieri a essa tipicamente associati. Gli immigrati di seconda o terza generazione che frequentano le sale non

sono legati alle tematiche della rottura con i propri lidi natali e si assiste così a una serie di produzioni che illustrano una mitologia nostalgica e mistificata dell'arrivo delle prime generazioni in terra americana.

Tuttavia il sonoro mette ancora una volta in evidenza un atteggiamento discriminatorio nei confronti dell'irlandese-americano, attribuendogli una cadenza nel parlato e una scarsa competenza linguistica, il cosiddetto *Hollywood brogue*, nel contestato *Smiling Irish Eyes* (1929), di William A. Seiter.

La via dell'illegalità viene ben esemplificata dalla carriera dell'americano d'origine irlandese James Cagney. In *Nemico pubblico* e ne *Gli angeli con la faccia sporca* (1938) di Michael Curtiz, o ne *La furia umana* (1949) di Raoul Walsh, l'attore si presenta come uno spregiudicato bandito cresciuto nei bassifondi del quartiere irlandese. Mentre *Nemico pubblico* accosta al protagonista un compagno di ventura che condivide il bruciante viaggio criminoso nonché i suoi esiti nefasti, in *Gli angeli con la faccia sporca* la questione etica si gioca proprio nella contrapposizione tra compagni d'infanzia. Separati dalla sorte che vede internare in riformatorio il giovane Rocky Sullivan ma non l'amico Connelly, i due si ritrovano quindici anni dopo a confrontare gli esiti di quella diramazione: l'uno è diventato un gangster, l'altro un prete attivo nel proteggere dai pericoli della vita di strada i ragazzini. In questa logica si evidenzia la potenzialità distruttiva dei quartieri poveri: è l'immagine della "cattiva strada" che, se intrapresa fin dalla gioventù, può generare sacche di delinquenza che vanno combattute con il coinvolgimento sociale anziché tramite l'isolamento.

L'ambizione all'integrazione si evince da uno dei primi *western* di successo di John Ford, regista d'origine irlandese che – oltre a essere autore di una serie di film sonori ambientati in Irlanda – sovente mette in scena vicende che coinvolgono personaggi irlandesi – soprattutto militari. Si tratta de *Il cavallo d'acciaio* (1924), ispirato alle vicende relative alla costruzione della rete ferroviaria transcontinentale terminata nel 1869. L'impegno dell'irlandese Brandon nell'adempimento del lavoro alle dipendenze di un imprenditore anglosassone, sintetizza una visione positiva dell'edificazione di un progetto comune attraverso gli sforzi di componenti etniche dalle svariate origini. In questa logica il completamento della ferrovia assume a una valenza simbolica e astratta, in quanto lavoro per la nazione e tragitto che può rinsaldare le aree più remote. Significa, in entrambi i casi, rendere accessibile il Paese alle sue diverse forze costitutive.

Col passare degli anni la componente irlandese viene sempre più assorbita nel "crogiolo" americano tanto che, dagli anni Sessanta – salvo rare eccezioni come *La signora amava le rose* (1968) di Ulu Grosbard – essa si distingue nell'immagine filmica solo attraverso il riconoscimento di cognomi tipici – associati alle tradizionali mansioni nella polizia o nei vigili del fuoco – e si delinea più nella matrice cattolica che in quella legata ai costumi delle prime generazioni o agli stereotipi consolidati.

La presenza di un pubblico ancora radicato nelle proprie tradizioni – siano esse esemplificate dalle connessioni permanenti con l'isola natia o dai più recenti esiti delle condizioni di vita dell'immigrante e del quartiere in cui si è stabilito – garantirebbe la continuità di intrecci che valorizzano il significato di un'identità distinta da quella predominante del ceppo anglosassone. In generale si può affermare dunque che la progressiva scomparsa delle tematiche irlandesi si leghi all'altrettanto graduale americanizzazione etnica.

3.2 *Identità Italiana.*

Il caso degli italo-americani si presenta come una via mediana tra l'integrazione irlandese – o tedesca – e quella afroamericana, che provoca una rottura netta nel processo “inarrestabile” dell'assimilazione.

Gli italo-americani di origine povera – ben distinti da quelli appartenenti al ceto medio-alto delle migrazioni risorgimentali – giungono massivamente in America soprattutto dall'Italia Meridionale, a partire dagli ultimi due decenni del XIX secolo, fino alla metà degli anni Venti – se ne contano circa cinque milioni. Il cinematografo di recente invenzione, nel presentare l'italo-americano sullo schermo, risente del clima di astio che domina agli albori del secolo. Mediamente si tratta di nullatenenti, miseri, disposti a sottoporsi a qualsiasi condizione lavorativa. La minaccia che i *natives* percepiscono giunge dalla loro competitività nella dimensione lavorativa e nella loro qualità di cattolici. Gli epiteti che vengono attribuiti agli italo-americani variano da *greasers* (sudicioni) a *guineas* (marocchini), da *waps* (guappi) a *dagos* (da *daggers*, i pugnali tenuti nelle tasche). La loro posizione è in certi ambiti oggetto di discriminazioni maggiori rispetto a quella dei neri; gli italiani sono privi d'istruzione e disciplina, prolifici, cattolici, emotivi e passionali nonché inclini alla criminalità: gli americani non riescono a vedere come questi caratteri possano integrarsi nella loro società, eretta sul darwinismo sociale e su una forte componente morale.

The Black Hand (1906) di Wallace McCutcheon viene ricordato come il primo *gangster movie* in assoluto e, non a caso, i criminali in questione sono italiani. La malavita – la definizione *black hand* si innesta nel solco dei nomi attribuiti alle organizzazioni mafiose – rapisce un bambino ed esige mille dollari per il suo riscatto. Il cortometraggio, girato a New York, uscì con il sottotitolo *True story of a recent occurrence in the italian quarter of New York*. Il valore di richiamo del sottotitolo evidenzia, fin dall'epoca del muto, l'interesse dello spettatore per un cinema inteso quale riflesso di componenti socialmente riconoscibili, enucleate attorno all'attrattiva della storia vera e dell'ambientazione newyorchese. Con gli anni Trenta i *gangster movie* celebrano in via diffusa il

binomio italiano-malavitoso: a *Piccolo Cesare* (1930) di Mervyn LeRoy e *Scarface* (1932) di Howard Hawks si può aggiungere, per valore artistico, *Le cinque schiave* (1937) di Lloyd Bacon; ma un buon numero di titoli attorno a questa tematica – qualitativamente non molto rilevanti – è prodotto già negli anni Dieci e Venti.³¹ Cognomi italiani figurano nell'elenco degli internati nel riformatorio persino nel più tardo *Gli angeli con la pistola*, risolto per quanto riguarda l'intero svolgimento nell'ambientazione irlandese-americana. È proprio dai primi passi mossi a bighellonare per le strade che si segnalano le “promettenti carriere” dei futuri gangster; tra le sequenze iniziali dei film spesso ricorre la vita movimentata del quartiere.

La figura dell'antieroe protervo e arrivista mette in rilievo un dato fondamentale, per quanto possa risultare banale: il gangster è l'altra faccia dell'*American dream*. O, per meglio dire, pur percorrendo la stessa via degli altri americani, egli si pone sfrontatamente in una corsia preferenziale e illegale. Gli obiettivi sono gli stessi dell'americano medio: attingere alla promessa di prosperità offerta dal mito; non c'è limite nel perseguire gli obiettivi, nessun legame affettivo, solo il desiderio di conquistare una posizione da celebrarsi attraverso il potere del denaro, capace di aprire qualsiasi porta. *Passione* (1939) di Rouben Mamoulian, imperniato sulla figura di un pugile italo-americano, presenta il mondo vivido e contraddittorio della boxe, i soldi che ruotano attorno e le sue strette connessioni con la realtà malavitosa. Il film è occasione per l'intreccio di due tematiche molto sentite: alla ricerca del riscatto sociale che il talento nella pratica sportiva può consentire, si associano, come attorno a un'oasi, i volti dei profittatori.

L'assimilazione degli italo-americani filtra anche attraverso l'immagine di Rodolfo Valentino, di cui, nella breve fase in cui gli arride il successo, si celebra il carisma e il fascino emblematicamente italiano. La visione *waspy* dell'italiano in ambito sentimentale aveva trovato una significativa trasposizione filmica in *The Italian* (1915) di Reginald Barker, un melodramma che lascia emergere la tendenza rancorosa e sanguigna dell'immigrato Beppo Donnetti. La sventura della grave malattia che affligge il figlio lo induce a chiedere aiuto a un influente politico di origine irlandese. Il rifiuto della solidarietà porta inevitabilmente alla morte del bambino e, con essa, al desiderio di vendetta di Beppo. Accecato dalla disperazione, si decide a ripagare il politico uccidendone il figlio, ma infine rinsavisce al ricordo della morte del proprio bambino.

Rodolfo Valentino, legato perlopiù all'interpretazione di personaggi di gusto esotico, incastona nel mondo cinematografico l'immagine di rottura dell'italiano seducente – in contrapposizione alla riservatezza e sobrietà anglosassone. Il *latin lover* impone, soprattutto con *Cobra* (1925) di Joseph Henabery, l'idea del fascino ipnotico, ovvero la capacità di sedurre propria del maschio italiano.

31 Per un elenco esaustivo, si rimanda a BONDANELLA P., *Gli italoamericani e il cinema*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, cit., vol. IV., p. 915.

Da un punto di vista sovrastrutturale è di tutto rilievo il fatto che registi come Frank Capra e Vincent Minnelli, pur avendo attinto con merito al successo, non abbiano trattato film di tematiche affini all'italianità. Argomenti e vicende più spiccatamente americani possono attrarre un pubblico più ampio, ma rispondono soprattutto a quella che molti critici leggono in funzione dell'aspirazione all'assimilazione. I personaggi più celebri dei film di Capra prendono vita in ossequio all'ostentato credo nell'*American dream*. Negli anni Quaranta e Cinquanta Hollywood produce raramente personaggi di origine italiana. Tuttavia proprio a partire dagli anni Cinquanta cresce inarrestabile la stella di Frank Sinatra, che recupera l'identità italiana per farne la chiave del proprio successo. Il suo è un fascino differente rispetto a quello languido di Valentino: non si fonda sulla natura passionale del *latin lover* quanto sull'aggiornamento dell'italianità condotto sul piano del controllo, dell'equilibrio, dell'eleganza dei modi.

L'esperienza neorealista italiana fruttifica anche negli Stati Uniti: *Cristo fra i muratori* (1949) di Edward Dmytryk racconta l'esperienza dell'immigrante italo-americano Geremia, un muratore. Trascurati i legami per far carriera nell'edilizia, tradisce la moglie e, passato dalla parte del padrone, viene isolato dagli altri lavoratori. Privato delle fondamenta sociali e affettive, si avvede dei propri errori e cerca di porvi rimedio ma, in un cantiere caratterizzato da un grado di sicurezza minimale, morirà immerso nel calcestruzzo non ancora solidificato.

Nel 1962 Sidney Lumet realizza *Uno sguardo dal ponte*, basato su un dramma di Arthur Miller. La trama ruota intorno alla figura di un portuale newyorchese, l'italo-americano Eddie Carbone, che ospita gli immigrati clandestini Marco e Rodolfo – padre e figlio – nella propria casa di Brooklyn. Eddie ha un attaccamento morboso per la nipote cosicché, quando lei inizia a frequentare uno dei due ospiti, preda di una gelosia impulsiva, giunge allo scontro violento con Marco. Se l'elemento scatenante del dissidio è rappresentato dall'ossessione sentimentale, non può passare inosservata la componente relativa alla lotta fra generazioni di migranti – normalmente esacerbata tra gruppi etnici distinti – che sentono minacciata la posizione faticosamente guadagnata. In questo senso il corteggiamento di Rodolfo è inteso come minaccia di perdere qualcosa di privato. L'equilibrio dell'esistenza di Eddie viene dunque rotto dall'arrivo dei nuovi immigrati. L'atteggiamento positivo che lui mantiene ospitandoli – in virtù delle comuni origini – si stempera progressivamente con la messa in discussione della sua autorità – che si riflette anche nel rapporto con la moglie e nell'ambito lavorativo – in virtù dell'emergere di una componente viscerale, passionale, che coabita con l'istinto di conservazione.

Con gli anni Settanta si assiste all'attestazione di un nucleo di registi italo-americani che notoriamente contribuirà al rilancio del sistema produttivo hollywoodiano. Si verificherà – in seguito – come la componente della memoria in Martin Scorsese, in Francis Ford Coppola, e

perfino in Sylvester Stallone, si faccia portavoce della persistente tematica relativa alle origini che, in questa fase, alligna in una traslazione fisica e simbolica della madrepatria italiana nel quartiere etnico – d'appartenenza giovanile. Al contrario, la differente esperienza di un altro regista italo-americano, Brian De Palma, cui non si associa un'infanzia vincolata a radici o memorie di un'identità italiana, non produce per nulla film che rechino tracce d'italianità. Nelle sue stesse parole

s]tranamente, benché i miei genitori siano cattolici, sono stato allevato a Philadelphia nella religione presbiteriana. Sono cresciuto in un ambiente middle-class piuttosto conformista; ho frequentato una scuola di quaccheri. Quindi non sono stato esposto alla cultura e all'ambiente italo-americano, come invece è stato per Marty nel ghetto di Little Italy.³²

3.3 *Identità Ebraica.*

La parabola della produzione cinematografica di matrice ebreo-americana, nell'ottica di un computo dello stato del *melting pot* alle soglie degli anni Settanta, si può definire all'insegna del mimetismo. Generalizzando, ciò non vale solo per le vicende trattate ma, a livello sovrastrutturale, è evidente anche nello *Star System*, come evidenzia polemicamente David Mamet nell'articolo *The Jew for Export*.

Allora: Theda Bara e Winona Ryder sono ebreo. Benissimo: la prima e l'ultima arrivata fra le dive più amate e desiderate dello schermo. Ma come diavolo faremmo a saperlo se qualcuno non ce lo venisse a raccontare? La posizione della minoranza ebraica nel cinema somiglia più a quella dei gay che a quella dei neri [...] Hanno il permesso di presentarsi come ebrei solo se hanno ruoli di figure deboli, maldestre, stereotipate, alla Mischa Auer o alla Felix Bressart. Se si comportano in modo normale, allora sono «universali» [...] Leslie Howard, Cary Grant, Paul Lukas, Kirk Douglas, John Garfield, Leon Ames, Melvyn Douglas, Fred Astair, Edward G. Robinson, Lee J. Cobb, Paul Newman, che sono tutti ebrei, vengono considerati appunto «universali», e gli ebrei che vediamo al cinema sono per lo più degli stereotipi insolenti [...] E nella lista delle stars, fra Theda Bara e la Ryder, potremmo inserire Paulette Goddard, Barbara Stanwyck, Sylvia Sydney, Shelley Winters, Laureen Bacall, Anouk Aimée, Barbra Streisand, attrici di cui possiamo essere fieri ma a costo di una certa sottintesa «assimilazione», non senza rendersi conto che esse rappresentano, e in certa misura raccomandano, la fuga dalla loro tradizione e dalla loro identità.³³

Sarà Barbra Streisand in *Funny girl* (1968) di William Wyler a inaugurare una rivendicazione d'identità ebraica basata sul riconoscimento fisico. L'attrice è protagonista di un *musical* tratto dagli episodi biografici di Fanny Brice, artista delle Ziegfeld Follies attiva tra le due guerre mondiali. Nella partitura testuale del film si coglie un frangente fondamentale nella battuta della protagonista «Is a nose with a deviation such a crime against the nation?». Fanny si riferisce ovviamente al proprio naso pronunciato, tipicamente ebreo, che desidera sfoggiare con l'orgoglio di chi sa che

32 DE PALMA B. cit. in NEPOTI R., *Brian De Palma*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1981.

33 MAMET D., *The Jew for Export*, in *Make-Believe Town*, Boston – New York, Little, Brown & Company, 1996, pp. 137-139, traduzione ad opera di FINK G., cit. in FINK G., *Forse una foto, forse un samovar: gli ebrei e il cinema americano*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. V., pp. 1239-1280.

verrà riconosciuto attraverso questo tratto visivo come ebreo e che, grazie a questo superamento delle paure, rinunciando al mimetismo, può vivere sia esternamente che internamente la propria identità culturale.

In linea con le stereotipe immagini dei gruppi etnici del primo Novecento, gli ebrei vengono rappresentati nel cinema delle origini come individui discinti, avidi e avari. In *Levinski's holiday* (1913) di John G. Adolphi, padre e figlio – ebrei – vanno al luna park di Coney Island. Il padre adotta lo stratagemma del travestimento femminile per non pagare l'ingresso, ed è oggetto dello scherno della folla che lo umilia scagliandogli addosso uova e pomodori. Approfitando della situazione, il figlio dimostra la propria intraprendenza affaristica vendendo uova agli astanti. Al ritorno a casa il padre elogia la qualità imprenditoriale del figlio. È una pellicola che rientra nel filone di film realizzati all'epoca in funzione del puro intrattenimento. Di eguale tipologia si annoverano *Cohen Dreams of Coney Island* (1909), *Cohen at Coney's Island* (1909), *Levinsky Sees the Parade* (1909), *Levi's Family at Coney Island* (1910). Ma lo stereotipo razziale, sebbene funzionale all'ilarità garantita dal mero intrattenimento, colpisce indistintamente tutte le etnie ed è un dato estrapolato dalla percezione reale. Le prime immagini etniche, pur nella logica di una facile riconoscibilità, non possono che reggersi su uno stereotipo condiviso. Il cinema, in qualità di mezzo di comunicazione di massa, non può che amplificare questo dato. Se la prima fase della diffusione generalizzata non può che essere letta in chiave negativa – limitandoci al suo carattere di etichetta – c'è sempre una seconda fase che impone una riflessione che, giovandosi proprio della vasta scala su cui si giocano i rapporti tra costume e modi di vedere, raggiunge un pubblico egualmente nutrito.

Il mascheramento o il mimetismo – di cui sono una prova i falsi *black minstrels* ebrei tinti di nerofumo che si esibivano sui palchi dei *vaudeville* e del varietà – trova massimi esponenti nei personaggi di Charlie Chaplin, identificabili dalla bombetta e dal bastone da passeggio, e nel travestitismo febbrile proprio della comicità frenetica e *non-sense* dei fratelli Marx. Un mascheramento, quello dei Marx, che a lungo ha indotto la critica a negare la loro connessione con le tradizioni ebraiche³⁴; un fraintendimento che si fonda in buona parte proprio sull'assenza di riferimenti espliciti alla comunità in questione, ma che si evince ugualmente dalle correnti stilistiche sotterranee proprie di un substrato culturale. Il mascheramento, d'altro canto, serve a passare inosservati. Ne *Il cantante di jazz* (1927) di Alan Crosland – primo film sonoro – il protagonista è un giovane ebreo che non vuole seguire la tradizione di famiglia che prevede per i maschi la frequentazione della sinagoga di Hester Street – New York – in qualità di cantori. La sua vocazione si esplica nel jazz. Lo strappo con le radici non è totale perché, come notò lo sceneggiatore del film

34 Sull'argomento cfr. in nota FINK G., *Forse una foto, forse un samovar: gli ebrei e il cinema americano*, cit., p. 1245.

Samson Raphaelson – figlio egli stesso di un rabbino: «[I]e parole non contavano, la musica non contava [...] quello non era un cantante di jazz ma il cantore di una sinagoga». Ma anche in questa situazione il travestitismo ha le sue manifestazioni: il giovane Jackie Rabinowitz prova a sfondare a Broadway cambiando il cognome in Jack Robin – e in questa scelta, a livello meta-cinematografico, si riflette quella operata da molti attori nel cambiare il proprio nome – ed esibendosi in performance jazz celato dal nerofumo. Un ebreo che si tinge per sembrare nero, pone evidentemente in connessione i rapporti tra minoranze, in una performance in cui non si capisce bene quale delle due identità risulti maggiormente frustrata. La frattura generazionale, che addolora profondamente il padre, viene sanata alla sua morte dal ritorno in sinagoga di Jack, che canta in sua vece il *Kol Nidré*. Nelle parole di Guido Fink «[i]l jazz americano altro non era che traduzione (e dunque tradimento, ma anche possibile continuazione e aggiornamento) del canto sacro della tradizione ancestrale».³⁵ A partire dal *Cantante di jazz*, il cinema sonoro sfrutta con grande intensità le strade e le abitazioni del Lower East Side di New York. È un quartiere popolare caotico, brulicante di vita: lo spazio ideale per accentuare la rivoluzione del sonoro attraverso i rumori, il brusio delle chiacchiere, l'artificio acustico generato da rumori che si affastellano e intrecciano nella città viva. *Melodie della vita* (1932) di Gregory La Cava allestisce efficacemente il quartiere povero, riprendendo in chiave melodrammatica la consueta – ed etnicamente trasversale – tematica dell'abbandono degli affetti per il perseguimento del successo. Anche in questo caso, per quanto il protagonista sia un giovane medico ebreo, viene chiamato all'interpretazione un divo latino-americano, Ricardo Cortez; è abitudine consolidata, nella prima metà del secolo, quella che vede difficilmente gli interpreti ebrei impiegati in ruoli “seri”. *Ritorno alla vita* (1933) di William Wyler dipinge un affresco sulle relazioni del ghetto – nella fattispecie i rapporti e le problematiche che deve gestire un avvocato di origine ebraica – nel quadro dei fermenti sociali ed etnici della Depressione; anche in questo caso la parte principale non è assegnata a un ebreo ma a John Barrymore. Gli esempi di questo atteggiamento sono molteplici. È un ragionamento che esprime un sottofondo discriminatorio, se si accetta l'idea che la manifestazione dell'identità etnica nel cinema sia mediata anche dalla coincidenza razziale tra attore e personaggio. Un'ottica, questa – sostenuta da Guido Fink ne *Gli ebrei e il cinema americano* – che si basa sulla teoria per cui la storia di un cinema ebraico-americano emerga – fino agli anni Settanta – dalla composizione di frammenti che riguardano tematiche, ruoli degli attori, dei produttori, nel quadro dell'esibizione dell'identità etnica.³⁶ Significativamente, diversi attori di origine ebrea riescono ad affermarsi proponendosi in ruoli

³⁵ *Ivi*, p.1253.

³⁶ Si deve tuttavia ricordare che, per contro, ebrei hanno interpretato parti che riguardavano etnie differenti; un caso su tutti è il Rico Bandello – *Piccolo Cesare* – di Edward G. Robinson.

comici derivati spesso dal personaggio dello *schlemiel*.³⁷

La componente stilistica e la matrice culturale sono peraltro quanto distingue – nei differenti percorsi – il mimetismo ebraico dal *passing* afroamericano. Condizione, quest'ultima, ben rilevata da Elia Kazan in *Pinky, la negra bianca* (1949) – nel contesto del persistente razzismo del Sud; ne *La tragedia di Harlem* (1949) di Alfred L. Werker – il dramma vissuto da un ragazzino, cresciuto come bianco ma a cui il padre rivela le origini nere; nell'iperrealismo espresso da John Cassavetes in *Ombre* (1959) – in rapporti sentimentali arenatisi sull'impraticabilità di una relazione interrazziale.

Elia Kazan aveva realizzato nell'immediato dopoguerra *Barriera invisibile* (1947); ben lungi dal toccare le atrocità dell'olocausto, il film ha comunque il merito di raccontare un antisemitismo strisciante che pervade la società americana. Un giornalista finge per due mesi di essere ebreo allo scopo di sviluppare un'inchiesta sul modo di vivere e sentire la “pelle ebraica”, evidenziando appunto quanto sia diffuso il razzismo nella classe media – anche se l'accusa verrà stemperata nell'*happy-end*.

L'antisemitismo è parzialmente oscurato, nella sua qualità diffusa, dal picco, topograficamente limitato all'Europa preda del nazismo, rappresentato dalla forma di razzismo esiziale: l'Olocausto.

Il ragionamento attorno alla parentesi dell'antisemitismo di matrice nazista ha prodotto in questo senso frutti tardivi; nel *Vincitori e vinti* (1961) di Stanley Kramer, si vedono esplicite immagini dei *lager*. Il film, in ultima istanza, opera un'analisi critica dei processi giuridici di Norimberga e verifica come la giustizia nonostante le condanne non si sia compiuta; è su questo nodo focale che, a livello tematico, si conetterà *Il maratoneta* (1976) di John Schlesinger – nell'imboscamento di nazisti di primo piano nel tessuto di altre nazioni – o la fantapolitica – la continuità del progetto nazista attraverso la clonazione di Hitler per mano del professor Josef Mengele – de *I ragazzi venuti dal Brasile* (1978) di Franklin J. Schaffner. Il film che rompe realmente il silenzio sulle tematiche antisemite del post-Olocausto è *L'uomo del banco dei pegni* (1965) di Sidney Lumet. Incentrando la vicenda su un usuraio ebreo dell'Upper East Side newyorchese, oltre a far emergere i ricordi dell'internamento nel campo di concentramento, Lumet propone un modello di apertura – tipico della cultura ebraico-americana del periodo – alle altre etnie: la necessità di investire sulla rottura delle barriere sociali sussistenti tra le minoranze, in modo di favorire l'integrazione di differenti culture per riuscire a convivere pacificamente e nella solidarietà. Prima di consegnare la rivisitazione del patrimonio culturale ebraico alla comicità veicolata dalla vena parodica di Mel Brooks o, in maggior misura, all'autoironia fondata sulla personale interpretazione della maschera-

³⁷ Si rimanda al *Peter Schlemiel* (1813) di Adalbert Von Chamisso; il personaggio eponimo vende la propria ombra a un “uomo in grigio” in cambio di una borsa di denaro, per poi biasimare la frettolosa conclusione delle trattative che lo hanno privato – grosso modo come Faust – dell'anima.

schlemiel operata da Woody Allen, Lumet dirige *Bye-Bye Braverman* (1968) in cui inscena il girovagare per le strade di Brooklyn e Manhattan di un gruppo di modesti intellettuali, alla ricerca del cimitero dove verrà seppellito un loro amico.

3.4 Identità Nera

L'immagine cinematografica dei neri segue due percorsi che si possono definire paralleli. Essi riflettono da un lato la percezione dell'afroamericano dall'esterno e dall'altro un'autodeterminazione che con maggiore fatica si delinea, a causa degli svantaggi rappresentati dalla condizione etnica nella società. Nel primo caso si tratta di un cinema fatto dai bianchi – in principio affidato all'interpretazione di attori bianchi tinti di nerofumo. Nel secondo caso prende invece forma il modello del film prodotto, scritto e diretto dai neri – salvo rilevanti eccezioni evidenti soprattutto a livello produttivo. Nel cinema muto l'afroamericano fa la sua comparsa nella qualità dell'*entertainer*, nelle forme che originano dalle matrici della *minstrelsy* e del vaudeville. L'esibizione dei *performer* si cristallizza intorno ai balli disarticolati e alle improbabili qualità dei suonatori. Le immagini stereotipate che popolano lo schermo ricalcano dunque le ombre stilizzate che la società bianca associa al nero: i *toms*, i *coons*, le *mammies*, i *mulattoes*, sono personaggi che allignano nella tradizione – bianca – relativa alla vita nei campi di cotone del periodo schiavista. Il *tom* è il nero succube del bianco anche a livello mentale; la sua dedizione per il padrone è assoluta e indiscussa nonostante i maltrattamenti; il *coon* risponde alla figura del buffone disarticolato e febbrile nelle movenze; la *mammy* definisce la grossa donna dal fazzoletto sul capo, aggressiva e orgogliosa ma bonaria; il *mulatto* è una figura per molti versi drammatica: a causa del sangue “impuro” che scorre nelle sue vene, rischia l'ostracismo di entrambi i gruppi etnici che lo hanno generato – simile è la situazione dell'*octaroon*, recante un ottavo di sangue nero. Molti altri sono i nomignoli spregiativi con cui vengono chiamati gli afroamericani, ciascuno avente una propria ragione contestuale.

A Nigger in the Woodpile (1904), prodotto dalla Biograph, racconta di un furto di legna da parte di due neri ai danni di un contadino bianco che li beffa, avendo nascosto tra i ceppi della dinamite. *Interrupted Crap Game* (1905) di William Selig ruota attorno sulla presunta stupidità dei neri: questa volta si tratta di giocatori di dadi che fermano la partita per l'inarrestabile impulso di inseguire un pollo. La Pathé, tra il 1910 e il 1911, produce una serie di commedie *slapstick* attorno alla figura di un *coon*, Rastus, che rappresenta le peggiori stereotipie associate al nero: stupidità,

inedia, inettitudine.³⁸ A metà degli anni Dieci la condizione dei neri negli Stati Uniti è drammatica: discriminazione, segregazione e un insieme di leggi scritte – e non scritte – chiamate «Jim Crow» rimarcano una qualità della vita molto scadente per la gente di colore del Nord; nel Sud ai linciaggi non corrisponde ancora alcuna punizione. Nel 1915 David Work Griffith realizza *Nascita di una nazione*, film ambientato durante la Guerra di Secessione, reso epocale anche dalla registrazione del valore percettivo e parzialmente riflessivo – indubbiamente in chiave ideologica – della società americana. L'immagine del nero ne esce inesorabilmente lacerata, incastonata nei più sordidi e gretti stereotipi che materializzano la paura per ciò che è diverso – lo squadrone militare di neri che attacca la villa Cameron “minacciando” la sicurezza delle donne; i soprusi commessi dai soldati neri nei confronti dei bianchi. L'ampio spazio dedicato alle gesta del Ku Klux Klan esprime soprattutto la contestazione ai diritti conquistati dai neri. La risposta riabilitante – dagli esiti scadenti – è il film prodotto da Emmett Scott e diretto da John W. Noble nel 1918, *The Birth of Race*.³⁹ Molto più efficace è *The Symbol of the Unconquered* (1920) in cui Oscar Micheaux si scaglia contro i soprusi del K.K.K.

Già agli albori del secolo alcuni intraprendenti afroamericani avevano tentato la strada della riflessione della propria identità nel cinema, attraverso il canale indipendente.

William Foster aveva creato la prima casa di produzione cinematografica afroamericana e, nel 1912, con *The Railroad Porter*, inaugurava il *black cinema*: un cinema più propriamente rappresentativo, essendo prodotto, diretto e realizzato da neri. Inoltre, elemento non secondario, il pubblico a cui erano diretti i film era afroamericano – condizione che perdurerà sostanzialmente fino agli anni Ottanta.

The Railroad Porter è una commedia post-vittoriana a sfondo sessuale, capace di mettere in risalto componenti reali della comunità nera e di ricevere, in virtù di un atteggiamento “neutro”, il plauso della stampa afroamericana. Nel 1915 viene fondata la Lincoln Picture Company – sempre orientata a un pubblico nero – un organismo di produzione indipendente che marcherà la strada per le possibilità della cinematografia afroamericana a venire.

Nel 1919 il già citato Oscar Micheaux – che assume al contempo i ruoli di sceneggiatore, produttore, regista, montatore e distributore – realizza *The Homesteader*, che propone una storia d'amore – fondata sul sentimento ma anche sulla fisicità – tra un nero e una bianca: una raffigurazione che stralcia le posizioni discriminatorie dei rapporti interrazziali, nel cui ambito l'amore del nero per una bianca era sempre stato sentito – dalla maggioranza bianca – come una violenza.

38 Per un elenco di film e analisi più dettagliati, cfr. MINGANTI F. *Il cinema afroamericano*, in BRUNETTA G.P., cit., pp. 1318-1319.

39 Per un approfondimento sulla ricezione del film di Griffith, cfr. in *Ivi*, pp. 1320-1322.

Un anno dopo Micheaux produce *The Brute*, che può esser ricordato come una sorta di antesignano della *blaxploitation* degli anni Settanta: lo sfruttamento di tematiche controverse e l'intercettazione dei gusti del pubblico afroamericano accomunano, se non altro, le critiche mosse al film in questione – e ad altri del medesimo autore – alla più tarda corrente cinematografica. La storia si articola attorno a due vicende. Ambientato nei bassifondi urbani, l'intreccio principale racconta della giovane Mildred che, credendo morto il proprio fidanzato Herbert, viene spinta dalla sete di danaro della zia Clara a sposare un *boss* dei bassifondi, Magee, e a subirne conseguentemente le violenze; il ritorno di Herbert risolverà la situazione portando all'*happy-end*. Una sotto-trama vede il pugile “Tug” Wilson impegnato in un incontro truccato.

Body and Soul (1924), dello stesso Micheaux, è imperniato sulle figure di due gemelli: uno è un evaso che assume una nuova identità interpretando il reverendo Isiaah Jenkins; l'altro è un inventore di cui la trama verificherà il successo. La sezione più rilevante riguarda il sedicente reverendo, che opprime e sfrutta la sua comunità finché essa non si ribella – non ci sarà alcuna occasione di redenzione per lui. Dalla tematica della comunità religiosa si estrapolano due componenti: l'esistenza di un parassitismo localizzato all'interno della congregazione religiosa nera, ma anche la reazione della Chiesa stessa, in grado di debellare i falsi pastori del gregge.

Il cinema di Micheaux illumina donne sessualmente libere e rappresenta la violenza dei bassifondi e il perseguimento del successo – fondato sulle capacità o, come nel cinema bianco, sulla malvivenza o sulla carriera sportiva.

Contemporaneamente all'attestazione delle prime compagnie cinematografiche nere si verifica un nuovo interesse di alcune case di produzione bianche per la comunità nera, teso a sfruttare i profitti delle *All-negro pictures*: un operato che metterà a repentaglio la sopravvivenza dei produttori indipendenti afroamericani.

Una strada mediana tra le due soluzioni è rappresentata dalla Colored Players Film Corporation, una casa che si presenta come nera pur avvalendosi di capitali e tecnici bianchi. *The Scar of Shame* (1929) di Frank Perugini assume come figura stereotipata di riferimento il *tragic mulatto*, arricchendola e strappandola dal territorio del *cliché* per integrarla in un contesto di disperazione reale. Il film narra la vicenda tragica di Louise Howard, salvata dai soprusi del padre dal pianista Alvin, che decide di sposarla pur di salvarla. La ragazza, una mulatta di pelle molto chiara, attraverso il matrimonio raggiunge una posizione sociale insperata ed è pronta a partire con Alvin. Si interpone però il padre, che ordisce un piano per far fallire la loro fuga; nella sparatoria che segue, Louise rimane ferita. Da questo momento la vicenda precipita nell'oscurità della tragedia: Alvin viene ritenuto colpevole e arrestato, mentre Louise, per sopravvivere, deve prostituirsi. Alvin, fuggito di prigione e conosciuta un'altra ragazza, non fa più ritorno dalla moglie, che, disperata, si

suicida.

L'avvento del sonoro comporta un rallentamento nei progressi della cinematografia nera: le sale, indipendenti dal controllo delle case di produzione maggiori, non sono attrezzate per ospitare i nuovi film. Tra il 1927 e il 1930 una nuova serie di corti rivitalizza l'immagine del nero *entertainer*. Il nuovo business legato al sonoro resta saldamente nelle mani dei bianchi, mentre maestranze di vario genere – attoriali e registiche soprattutto – muovono verso il polo attrattivo di Hollywood che, d'altro canto, sta interessandosi alle “questioni razziali”. La Christie Film Company, ad esempio, produce film che dileggiano in chiave satirica gli atteggiamenti e l'ostentazione della classe media afroamericana; il sonoro, come nel caso irlandese, rimarca inoltre i solecismi della parlata gutturale dei neri in contrasto con la classe sociale a cui alcuni di essi sono approdati.

Le produzioni di Micheaux e di Spencer Williams – regista attore e produttore – aprono le porte di Hollywood agli attori neri; insieme al recupero dell'immagine del *performer* nero e all'esplosione del jazz, i due produttori contribuiscono a lanciare nuovi talenti – Cab Calloway, Nat King Cole, Paul Robeson, Joséphine Baker, per citarne alcuni. I *race movies* degli anni Trenta e Quaranta, frutto della cooperazione nera con Hollywood, presentano

un cinema che, al suo meglio, offre uno specchio agli afroamericani per un utile shock da riconoscimento e una spinta verso emancipazione e riscatti vari – morale, culturale, estetico –, ma al suo peggio incarna un malcelato, e mal posto, desiderio di «essere bianchi» e finisce per offrirsi come una specie di parodia, sia nella rappresentazione di un'affettata società dalle aspirazioni borghesi, sia nella mano calcata all'eccesso della messa in scena di un *underworld* nero.⁴⁰

Accogliendone la dimensione produttiva, le trame evidenziano comunque un'aspirazione al modello di ascesa economica proposta dall'America bianca. Fino alle prime dichiarazioni del *black power* il futuro afroamericano, per quanto discriminato e soggetto a ostacoli, risulterà strettamente inquadrato nei vincoli della società americana – contesto che ai neri riserva quasi solo svantaggi. La ripresa, a partire dagli anni Ottanta, di un percorso parzialmente integrato, non potrà colmare comunque la frattura prodotta dalle rivendicazioni nere di autosufficienza ed auto-valorizzazione.

Ciò che si vuole evidenziare è che il percorso di segregazione anche culturale diventa progressivamente, attraverso il riscoperto orgoglio, il terreno entro cui esprimersi in via preferenziale e manifestare la visione della realtà afroamericana alle comunità nere. Una sorta di isolamento che, dall'ostracismo economico-produttivo con esiti discriminatori, assurge a vera e propria scelta privilegiata. Tra gli anni Trenta e Quaranta, si segnalano due film che sembrano indicare alcuni caratteri di questa via: *Murder in Harlem* (1935) di Micheaux, in cui neri parlano di appartenenza ad un gruppo; *Souls of sin* (1949) di Powell Lindsey dove, suggerisce Franco Minganti, «Harlem finisce per apparire agli occhi della Black America un po' come Parigi per la

40 MINGANTI F., *Il cinema afroamericano*, cit., p. 1338.

Francia».⁴¹ Nel 1943 Vincent Minnelli realizza *Due cuori in cielo*, una pellicola recitata interamente da afroamericani – la prima dell'era del sonoro è *Hearts in Dixie* (1929) di Paul Sloane – che racconta in una commistione fra sogno e realtà le vicende di un inguaribile peccatore, Little Joe, che muore in uno scontro a fuoco in una casa da gioco. La buona moglie, Petunia, che più volte ha cercato di riportarlo sulla retta via, prega per la salvezza della sua anima, mentre Dio e Lucifero si contendono il possesso del suo soffio vitale. Alla fine Petunia riuscirà a redimere Little Joe e ad aprirgli le porte della salvezza, ma solo a costo della propria vita. Il film riceve critiche positive dalla stampa bianca, mentre quella nera rimprovera un certo atteggiamento paternalistico.

I neri vengono messi in scena secondo lo stereotipo sudista, tutto chiesa e dadi, appena temperato da un certo «folklorismo stile anni trenta di impronta liberal», eppure l'immagine della vitale allegria del night-club – decadente, disdicevole e peccaminosa nella logica manichea del plot – non manca di suscitare un senso di positiva fascinazione nei confronti della nuova vita urbana di afroamericani ormai persino raffinati nei loro gusti, capaci di rivolgersi a Broadway come alle avanguardie europee: la presenza sullo schermo di Ellington, il compositore nero elegante e dignificato per eccellenza, è un sigillo significativo.⁴²

Nel dopoguerra, nonostante Hollywood diffonda l'idea che i meriti della vittoria bellica spettino all'America bianca, le pressioni dell'opinione pubblica nera e soprattutto il nuovo sguardo che i Paesi stranieri rivolgono alla politica interna statunitense, condizionano la questione dell'identità razziale. Usciti definitivamente dall'isolamento continentale delineato *in primis* dalla dottrina Monroe, gli Stati Uniti assurgono a potenza di primo piano nella dimensione mondiale e, baluardo nella difesa del principio di libertà e dei diritti dell'uomo contro gli abusi della degenerazione nazionalsocialista, diventano un modello di riferimento. Ed è in questo momento che, a livello internazionale, appare più evidente la controversa posizione americana in merito alla questione dei diritti. Sotto alla bandiera a stelle e strisce le discriminazioni sono largamente diffuse, in aperta contraddizione con i valori promossi dalla politica estera: la denuncia del substrato razzista del Sud – ma non solo – è ora aperta. Nel 1949 escono nelle sale quattro pellicole che costituiscono il nucleo della corrente denominata *problem films*. Si tratta di *Odio* di Mark Robson, *Nella polvere del profondo Sud* di Clarence Brown, *Pinky, la negra bianca* di Elia Kazan, *La tragedia di Harlem* di Alfred L. Werker.

Mentre *Odio* esemplifica il razzismo dei commilitoni bianchi verso i soldati neri durante la Seconda guerra mondiale, arricchito da uno sguardo psicanalitico sulla sensibilità di un soldato di colore, *Nella polvere del profondo Sud* – tratto da *Non si fruga nella polvere* (1948) di William Faulkner – assume i tratti della *detective story*, entro i cui margini una vecchia signora e un ragazzo riescono a scagionare dall'accusa di omicidio un nero salvandolo dal linciaggio. Gli altri due film – già citati in un rapido confronto tra *passing* e mimetismo ebraico-americano – sono imperniati sulle figure di

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, pp. 1344 – 1345.

mulatti e sulla difficile integrazione che è loro riservata sia dalla società bianca che da quella nera. Attorno a questo nucleo si costruisce una nuova sensibilità nella definizione delle problematiche e delle figure afroamericane: non più stilizzate o valorizzate per le abilità di *entertainer*, sono affrontate con un maggiore realismo – dai tratti melodrammatici – che ne pone in risalto la complessità e il potenziale drammatico e narrativo.

L'apertura della *middle-class* a fasce ridotte della popolazione afroamericana si configura negli anni Cinquanta come una concessione della cattiva coscienza bianca, più che alle ambizioni nere. Nel cinema hollywoodiano si rilevano così nuove figure di afroamericani che risultano, a posteriori, i portavoce di una identità nera che rivendica non solo uguali diritti, ma anche una mentalità non dissimile da quella bianca. Si impone in questi anni Sidney Poitier, star di assoluto rilievo, proiezione dell'afroamericano di buone maniere, colto, intelligente e sofisticato, del tutto estraneo alle dinamiche dei bassifondi. È una figura del compromesso: piace discretamente al pubblico bianco, soprattutto quello d'estrazione liberale, che vede in lui la pacifica realizzazione dell'integrazione; piace agli afroamericani borghesi, che lo eleggono loro portavoce.

A partire da *Nel fango della periferia* (1957) di Martin Ritt, passando per *La parete di fango* (1958) di Stanley Kramer e *Un grappolo di sole* (1961) di Daniel Petrie, fino alle prove di *Indovina chi viene a cena* (1967) di Kramer e de *La calda notte dell'ispettore Tibbs* (1967) di Norman Jewison, la figura di Poitier traccia il sentiero dei diritti e dell'identità nera nel solco delle proteste pacifiche per i diritti civili inaugurate negli anni Cinquanta dal caso Rosa Parks, dai *freedom riders* e dai leader carismatici Martin L. King e Malcolm X. Ma di queste “istituzioni” di lotta per i diritti civili Poitier sembra acquisire semplicemente il lato pacifico perché, colore della pelle a parte, è in tutto e per tutto un bianco.

La rivendicazione del *black power* è altra cosa, nel suo rifiuto di una collaborazione con le forze bianche della società. Il suo avvento provoca un'inversione di rotta – che cavalca comunque le recenti conquiste dei movimenti non-violenti. Non si vogliono più annullare i caratteri etnici in funzione dell'accettazione e dell'assimilazione, ma li si celebrano in un orgoglio ipertrofizzato, in un contesto che – grazie alle diverse manifestazioni della Controcultura – propone modelli di società diversi da quello dominante. Sebbene le Pantere Nere si discosteranno dalla via scelta dalla *blaxploitation* per definire i margini indipendenti dell'identità *black*, indubbiamente sarà con questo filone cinematografico – poi assorbito da Hollywood – che si avrà una reale svolta rappresentativa, un riflesso vero della percezione afroamericana della propria comunità.

CAPITOLO 4

In luogo di un contesto storico

Indubbiamente le connessioni tra il piano degli eventi storici, sociologici e culturali trovano solo attraverso numerosi filtri di scrematura una strada nelle realizzazioni filmiche americane⁴³, ma all'approssimarsi degli anni Settanta, in due lavori di Brian De Palma – ancora legato a dinamiche indipendenti dalle Major hollywoodiane – si riescono a tracciare le linee essenziali, in un clima irriverente e sarcastico, delle tematiche più rilevanti nella vita americana di fine anni Sessanta. Il quadro offerto da *Ciao America* (1968) e *Hi Mom!* (1970) imbandisce una completezza di contesti storici e sociologici, anche solo nei termini di meri contenitori di possibilità diegetiche, quale non si può riscontrare in alcuna altra prova cinematografica contemporanea.

I due film costituiscono un vero e proprio dittico che dipinge un disorganico affresco del *sentire* l'America: la rinuncia alla consequenzialità narrativa ammannisce le avventure stravaganti e sconclusionate di tre ragazzi, Paul, Lloyd e Jon – nel primo episodio – e la ripresa, nella stessa modalità, del percorso voyeuristico del solo Jon – nel secondo. Tralasciando gli elementi tecnici, i riferimenti al cinema di Godard e l'analisi del gioco dissacrante al cospetto dello standard cinematografico della Hollywood “classica”, emergono in tutta evidenza le tematiche contestuali di una fase storica, che trovano espressione tramite le sensazioni del vivere ordinario a New York.

Non si trova nessun esempio di esistenze ai margini, di quartieri popolari degradati, di violenza e povertà colte in presa diretta,⁴⁴ della realtà bellica in cui gli Stati Uniti sono invischiati, delle proteste per i diritti civili o per la liberazione dei costumi.

Eppure *Ciao America!*, servendosi di una formula a chiasmo che incastona le trame sfilacciate entro due apparizioni-video di Lyndon Johnson, presidente in carica, ironizza sulla retorica dell'eroismo e del perseguimento dell'ideale della libertà condotto sul piano dell'impegno militare in Vietnam. Il tentativo dei tre protagonisti di trovare una strada – fingersi gay, fascisti o fisicamente inetti – per farsi riformare alla visita di leva militare esibisce l'alterità di una nutrita parte degli Stati Uniti – seppure non la componente propriamente underground e contro culturale – rispetto alla guerra nella penisola indocinese.

L'ossessione di Lloyd per l'assassinio Kennedy esemplifica il trauma ancora persistente

43 Per una valida analisi del rapporto tra gli eventi storici connessi alla contestazione degli anni Sessanta con le coeve trattazioni cinematografiche cfr. G. King, *La Nuova Hollywood*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 18-30.

44 Bisogna tuttavia segnalare il *reality-show* dedicato all'organizzazione armata afroamericana.

dell'attentato al presidente e un gusto più o meno spiccato per le teorie cospirative e la percezione di uno stato-nello-stato che tesse le trame politiche e taglia le propaggini ritenute pericolose per la stabilità del sistema.

Il voyeurismo di Jon – e la sua fissazione per l'erotismo fine a sé stesso – e gli incontri femminili per nulla romantici di Paul – peraltro gestiti da un computer – si legano all'esibita liberazione sessuale e alle sue derive. La presenza sempre più insistente dei *media* e delle telecamere nell'intento di testimoniare l'attualità, trova spazio – cacciatori di notizie o di verità – nella sequenza in cui Jon, fallito il tentativo di sfuggire alla coscrizione militare, asservisce le telecamere al seguito di un giornalista, ansioso di cogliere fatti di guerra in presa diretta, al gioco erotico cui costringe una Viet Cong sorpresa nella giungla. Le correnti radicali e la loro denuncia sociale previa canali alternativi lascia una traccia nell'azione dello strillone che cerca di vendere una rivista underground.

Il secondo episodio del dittico, *Hi mom!*, si inserisce direttamente nel solco della narrazione precedente, nella grammatica stilistica e nel senso compositivo di una generica consequenzialità temporale. Jon è tornato dal Vietnam e, trovato alloggio in un appartamento di New York – grottescamente ripreso nel suo squalore in un iperrealismo documentaristico – allestisce il progetto, sostenuto da un produttore di film porno, di un voyeurismo che, citato l'Hitchcock de *La finestra sul cortile* (1954), lo trasla su un piano esclusivamente erotico. La vista di cui gode dall'appartamento consente di filmare ciò che accade nelle abitazioni del condominio antistante. Ma durante le riprese che devono fungere da test – mentre Jon è impegnato a “recitare” con l'attrice inconsapevole – uno snodo dell'asta che regge la telecamera si svita e l'inquadratura, dalla stanza prescelta, scivola al piano sottostante, rovinando il girato e con esso anche le aspirazioni registiche del protagonista. Ancora ci si aggira entro i margini delle derive dovute alla liberazione sessuale. Gli eventi successivi esibiscono le lotte per i diritti dei neri, entro i limiti dell'attività promotrice di un gruppo teatrale. Un *happening*, intitolato *Be Black, Baby*, trascina un gruppo di liberali bianchi nell'esperienza del vivere nella pelle di un afroamericano: a partire dal modo di fare e dal semplice colore della pelle, essi sono costretti ai maltrattamenti, ai soprusi e alle diffidenze che normalmente sono riservati alla gente di colore. L'ultima sezione enuclea i termini dell'alienante e consumistico *American way of life*: Jon, diventato un assicuratore, seduto sul divano, discute con la moglie delle polizze che ha stilato, della sua carriera in ascesa, del colore della lavastoviglie e dei progetti futuri. Al termine del dialogo, sceso nella lavanderia e collocata la dinamite, fa esplodere il palazzo.

Ritornato nei panni del reduce di fronte alle telecamere dei giornalisti accorsi, zittisce le testimonianze dei passanti esibendo l'autorevolezza delle posizioni di chi ha vissuto l'unico trauma degno di questa definizione: la violenza della guerra. Salvo poi screditare il proprio sfogo, pretestuoso, per chiedere al giornalista di fare il proprio saluto davanti alle telecamere: «Hi, mom!».

La breve dissertazione dedicata ai due lavori di De Palma garantisce la possibilità di articolare un ragionamento, condotto entro i margini del campo cinematografico, sulle condizioni che definiscono il nuovo modo di rappresentare la città nelle produzioni filmiche, nel solco degli *exempla* più rilevanti realizzati dalla fine degli anni Sessanta al termine del decennio seguente. La nuova immagine si distingue per il ruolo assunto dai luoghi fisici che fanno da sfondo alle vicende narrate, per la loro valenza nei termini di una rappresentazione del reale, per il modo in cui vengono trattate le storie stesse che vengono impresse su pellicola, dedicate a tematiche legate all'andamento ordinario della vita e dei rapporti sociali. Gli eventi storici reali si definiscono nella qualità, nelle preoccupazioni, nello stile di vita e nelle scelte dei personaggi. È una *fiction* che, anche in virtù delle modifiche alle dinamiche produttive, censorie e stilistiche – inquadrate nei debiti dovuti alla stagione del Neorealismo italiano, alla produzione documentaristica degli anni Quaranta, alle produzioni indipendenti, nonché al confronto maturo con i trascorsi dell'età aurea di Hollywood con la Nouvelle Vague – si avvale delle conquiste e dei timori di un periodo storico. Di conseguenza, ricava un nuovo ruolo alla rappresentazione del modo di sentire gli ambienti urbani, i quartieri, i sobborghi, i bassifondi. Il modo di raccontare gli spazi intesi come luoghi d'appartenenza – che risaltano in una definizione in "scala di grigi" simbolica, piuttosto che nello stilizzato bianco e nero in cui ha trovato espressione la metropoli del *noir* – è una delle maggiori conquiste con cui si presenta a livello internazionale il cinema americano dalla fine degli anni Sessanta.

Si definiscono, a livello tematico, tre linee di tendenza nell'espressione cinematografica dell'America metropolitana.

La prima muove a partire dalle lotte per i diritti civili degli afroamericani, dai moti di rivolta diffusi in tutte le principali città, dalla contestazione etnica dapprima pacifica, poi violenta e politicizzata. A questa sfera si assommano le rivendicazioni di un modello sociale diverso che si riversano in quel fronte farraginoso e complesso della controcultura e dell'Underground, che alligna nel mondo *beat* degli anni Cinquanta. A partire dai primi, individuali, moti di ripulsa verso il mondo dei padri, si verificano esponenziali mutazioni nell'arco di un ventennio, fomentate non poco dalle vicende politiche e dall'impegno bellico nella penisola indocinese. Nell'espressione cinematografica le storie legate a un cinema di carattere – magmatico e diversificato per stile e tematiche – etnico, paiono nutrirsi sia dello stile frammentato e spesso dispersivo che si impone quale alternativa al disegno narrativo della Hollywood "classica", sia dell'impressione di autenticità⁴⁵ affermato dalle produzioni indipendenti dagli anni Sessanta.

Utile, in questo senso, è il raccordo che indirettamente lega questo filone a quello del New American Cinema; pur differendo negli esiti, le prime produzioni di Scorsese – *Chi sta bussando*

⁴⁵ G. KING, *Il cinema indipendente americano*, Torino, Einaudi, 2006, p. 140.

alla mia porta (1969), *Mean Streets* (1973) – e la prima *blaxploitation* sembrano risentire della tendenza estremamente personale diffusa dal cinema Underground. La radicale personalizzazione del cinema indicata da Jonas Mekas si evince, quasi a titolo di manifesto, dalle rivendicazioni contenute in *Where Are We – the Underground*: «I nostri film sono come estensioni delle nostre emozioni, del battito del nostro cuore, dei nostri occhi, della punta delle nostre dita». ⁴⁶ Tuttavia non si vuole, in questa sede, istituire un vincolo diretto, ma definire un contesto che nel suo complesso influisce sulla nascente cinematografia americana.

Come rileva Sklar, «Edison voleva portare l'immagine filmica in casa; Mekas voleva mettere la casa nell'immagine filmica». ⁴⁷ La rappresentazione delle identità etniche o delle vicende di quartiere, sembra essere un'estensione di questa matrice, posta in relazione con la narrazione cinematografica hollywoodiana. Film come *Il piccolo fuggitivo* (1953), di Morris Engel, Ruth Orkin e Ray Ashley, e *Ombre* (1958) di Cassavetes, indicano la via di un'impressione di autenticità fondata su una maggiore libertà nelle riprese e sull'improvvisazione attoriale e, soprattutto, sulla presa diretta degli esterni cittadini, liberati di patine e orpelli cinematografici – nel solco del Neorealismo italiano.

La seconda linea tematica è marcata in tutta evidenza entro i confini del cinema poliziesco, o di ambientazione criminale in genere. In una dinamica che ripropone il carattere duro, integerrimo e moraleggiante incarnato dalla figura mitica dell'eroe del West restituito alla contemporaneità, si definisce il confluire di una corrente che sembrava ormai affossata dalle bordate della Controcultura – capace in questi anni di rivisitare l'epopea *western* in chiave critica – e al contempo si pone in confronto l'etica tradizionale e conservatrice con le degenerazioni degli anni Settanta. È un dualismo, questo, che non si esprime come conflitto diretto, ma attraverso una contestazione del sistema che non ha saputo tenere sotto controllo le derive della società. Il poliziotto – o il vendicatore – ha nel mirino il malcostume e la malvivenza, ma si confronta in prima battuta con un sistema vincolato a una burocrazia limitante, spesso corrotto, che lega le mani al braccio operativo della giustizia.

Una terza linea si definisce a partire da una critica delle istituzioni governative e delle derive antidemocratiche della repubblica americana che preoccupano l'opinione pubblica già a partire dalle manovre delle presidenze Kennedy e Johnson nella penisola indocinese – tese a scavalcare l'approvazione del Congresso – e giunte ai massimi livelli di allerta con lo scandalo Watergate e il palesamento del lavoro oscuro della CIA. Su questo – abbozzato – inquadramento conspirativo allignano il thriller “complotista” esemplificato da *Perché un assassinio* (1974) o *Tutti gli uomini del presidente* (1976) di Alan J. Pakula e *La conversazione* (1974) di Francis F. Coppola. Una

⁴⁶ J. MEKAS cit. in R. SKLAR, *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema americano*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 347.

⁴⁷ *Ibidem*.

critica alle istituzioni che si rinsalda poi all'intuizione della manipolazione dell'informazione operata dai *mass media*, che mette in dubbio ogni valore di verità delle conoscenze e opinioni dell'uomo comune.

CAPITOLO 5

L'industria cinematografica americana al tramonto degli anni Sessanta

La crisi del modello industriale cinematografico definito dal periodo “classico” di Hollywood si evince dalle cifre dell'affluenza al cinema nel corso dei decenni, e si fonda sul terreno magmatico e mutevole di un contesto sociologico, storico ed economico. Un modello economico di successo, se vuole restare tale, deve essere a sua volta mutevole e capace di interpretare i cambiamenti per adattarvi le proprie soluzioni nonché le proprie strutture, entro i margini stabiliti non solo dal mercato ma, nella fattispecie, anche dal governo federale.

L'affluenza del pubblico nell'immediato dopoguerra annoverava circa novanta milioni di spettatori; fra quella data e il 1970 si verificò un calo netto, che segnala, quali tappe significative del percorso, un afflusso di sessanta milioni nel 1950, di quaranta milioni nel 1960 fino a un minimo di diciassette milioni agli albori degli anni Settanta.⁴⁸

Indubbiamente un deflusso di questo tipo non poteva essere solo il frutto di cattive politiche industriali, incapaci di intercettare, nelle scelte, i cambiamenti afferenti al gusto e alle aspettative del pubblico – anche se di certo questo è un aspetto da considerare – né risulta responsabile in maniera esclusiva il crollo del sistema produttivo integrato – anche perché, come nota Douglas Gomery, nonostante gli stravolgimenti

il controllo della produzione e della distribuzione cinematografica continua a restare nelle mani dei dirigenti delle otto Major hollywoodiane. La sociologia del cinema è cambiata dal dopoguerra, così come la tecnologia, ma non l'aspetto economico della realizzazione dei film né i meccanismi di controllo. È emerso un nuovo *Studio System* ma le carte vincenti restano nelle mani dei collaudati meccanismi hollywoodiani e, anche se in superficie molto pare cambiato, dal punto di vista economico quasi tutto è rimasto uguale.⁴⁹

Una serie di elementi collaterali, come l'avvento della televisione e di una serie di modalità di spendere il tempo libero connesse al processo di de-urbanizzazione e al *baby-boom*, si ponevano su un piano concorrenziale, contendendo – l'incontestato – dominio culturale del cinema nella vita sociale americana.

Il crollo del sistema integrato portò alla restrizione delle attività, a un ridimensionamento degli impieghi e all'imporsi sempre più frequente di collaborazioni di varia natura tra produzioni

48 Dati estrapolati da GOMERY D., *La nuova Hollywood. Le strutture produttive si rinnovano*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. V., pp. 1125-1156., p. 1125 e seguenti.

49 *Ivi*, p. 1156.

indipendenti e Major. Il modello che si attestò, dunque, prevedeva che i film diventassero un assemblaggio che facesse capo a un produttore di riferimento, attorno a una sceneggiatura – originale o adattamento di un soggetto – a un regista e alle figure tecniche di riferimento, nonché a un nucleo di stars. In seguito, allestito il pacchetto iniziale, il produttore si muoveva alla ricerca dei necessari finanziamenti.

Al declino di una matrice industriale di successo, nel dopoguerra si aggiunse la crisi del narrare hollywoodiano: i registi di documentari o dei film di propaganda, di ritorno dall'esperienza bellica, sentivano l'esigenza di raccontare storie che indagassero la realtà umana più profonda, intesa in senso psicologico e sociale. Tuttavia, il solo confronto con la produzione neorealista italiana marcava il netto insuccesso degli esiti hollywoodiani: la combinazione delle caratterizzazioni tradizionali del cinema americano con le tematiche sociologiche e psicologiche appariva in qualche modo forzata. Le formule di successo, connotate dalla suddivisione dell'intera produzione in generi – commedia, *musical*, *western*, poliziesco, melodramma, trasposizione dei classici della letteratura, avventura – si rivelarono inadatte all'introduzione di tematiche sociali di rilievo.

Per la prima volta nella storia i film americani divennero soprattutto quello che una volta erano stati soltanto in parte: una fuga dalla realtà verso le strutture familiari delle formule di genere. Il ruolo del cinema nel diffondere modi alternativi di comportamento sociale venne abbandonato, vittima della guerra fredda e della scomparsa del pubblico.

Lo stesso sviluppo logico-narrativo delle vicende, a partire dal dopoguerra, risultava incrinato: il ricorrere sempre più accentuato alla narrazione fuori campo esibiva una scarsa fiducia nelle possibilità dell'immagine e del dialogo di spiegarsi da sé.⁵⁰

5.1 Breve analisi degli spostamenti della popolazione tra il primo dopoguerra e gli anni Cinquanta.

A partire dal primo dopoguerra, si assistette a un graduale spostamento in periferia della popolazione urbana, cui la Depressione degli anni Trenta pose un netto rallentamento. La crisi economica esacerbò inoltre le tensioni sociali. I gruppi etnici che, alla seconda o alla terza generazione d'immigrazione, erano riusciti ad accedere ai frutti dell'identità americana, temevano ora di perdere il proprio *status*, mentre quelli che cercavano l'inserimento sentivano la minaccia della miseria più lacerante e premevano per distaccarsene. Questa tendenza accrebbe notevolmente le discriminazioni razziali: posto in stretta correlazione il gruppo etnico – definito da costumi,

⁵⁰ Cfr. SKLAR R., *Cinemamerica [...]*, cit., pp. 318-319.

colore della pelle e lingua o cadenza del parlato – con le sue condizioni economiche, si determinò un atteggiamento di difesa dei privilegi in coloro che erano riusciti ad accedervi. La discriminazione razziale riguardava soprattutto l'ambito lavorativo – fonte dello *status* – e l'istruzione – capace di valorizzare e accrescere le opportunità del singolo.

La mobilità sociale esisteva ancora: dopo una o due generazioni di lavoratori non qualificati, i figli di immigrati, soprattutto italiani ed ebrei, potevano accedere a un'istruzione in grado di farli inserire nell'avvocatura o nell'insegnamento. D'altra parte, generalizzando, gli anglosassoni cercavano di mantenere il proprio *status* che li vedeva sovente impiegati in attività qualificate di tipo professionale e direttivo, mentre irlandesi e tedeschi, di più recente immigrazione ma ormai integrati, difendevano i ruoli ormai consolidati di abili artigiani o addetti al settore impiegatizio. L'istruzione era un'arma a doppio taglio per i vari gruppi: se, da un lato, rendeva merito alla celebrata uguaglianza delle opportunità, d'altro canto produceva in breve un eccesso di personale qualificato rispetto ai posti disponibili, e ciò si aggiungeva alla competizione già esistente tra i gruppi stessi; una competizione che si rifletteva anche sulla problematica degli alloggi, laddove ebrei ed italiani, ad esempio, si erano conquistati uno spazio in quartieri migliori e gradualmente lasciavano Manhattan per andare a risiedere nel Bronx o a Brooklyn, in un movimento che portava i vecchi abitanti, altrettanto progressivamente, ad abbandonarli. Questo genere di mobilità spaziale nel centro urbano incise sui costi degli appartamenti e condusse al principio di degrado dei quartieri, che presto avrebbero visto alterati i propri tratti storici. Inserita in questo contesto di disagio generale, negli anni Trenta l'identità etnica poteva – a seconda del caso – sia rappresentare un blocco alle aspettative di mobilità sociale, sia garantire uno *status* guadagnato dalle fatiche di generazioni precedenti.

Con gli anni Cinquanta si stabilì il livello di benessere garantito dall'*American way of life*; gli Stati Uniti vivevano una fase di crescita, sia per quanto concerne il reddito familiare, sia per la domanda di lavoro, incoraggiata dalla ripresa delle attività imprenditoriali. La crescita economica garantiva una diffusa offerta di lavoro, cosicché i dissidi tra etnie poterono attenuarsi. L'aumento del tasso di natalità e le nuove prospettive economiche dei nuclei familiari produsse un nuovo spostamento verso i sobborghi urbani dal centro della città, cui sarebbero rimasti vincolati solo nuclei di anziani o di “affezionati” ai quartieri d'origine. È questo il caso degli italiani rimasti al Greenwich Village e degli ebrei dell'East Side.

In verità, si tratta di una dinamica che si ripresenta a cadenze regolari in una nazione altamente industrializzata; ma in questa fase lo spostamento fu massivo e per molti nuclei si trattò della prima possibilità di attingere realmente a prospettive di vita migliori che si materializzavano nel rinsaldarsi dei rapporti e nella costruzione di un edificio familiare fondato sui figli, cui si volevano

regalare condizioni abitative e possibilità di crescita in un contesto più sobrio e agiato rispetto al caos e agli spazi ristretti della mondanità urbana. Lo *status* sociale cui ebbero accesso molte famiglie lasciava trasparire, dunque, quello che per gli americani, nella prassi, era sempre stato il modello di vita di riferimento. Il possesso di una casa edificata su un appezzamento di terra di proprietà si connetteva a una serie di abitudini – la televisione, il fai-da-te, il *barbecue*, lo sport, il giardinaggio, i rapporti di buon vicinato – che la periferia poteva consentire. Questo spostamento, se rapportato alla collocazione delle sedi lavorative, condizionò i movimenti del pendolarismo: la presenza di molte industrie in periferia generò un flusso che girava attorno ai sobborghi e un altro che proveniva direttamente dalla città. Rispetto alle fasi contrassegnate dagli spostamenti abitativi che la società aveva conosciuto prima, questo tipo di pendolarismo non si fondava più sul trasporto pubblico. Un fattore non di poco conto considerato che la necessità del possesso di un'automobile amplificava la percezione delle distanze tra le fasce di reddito: chi non poteva permettersi un'automobile era automaticamente escluso dalle possibilità di una vita in periferia. La distanza dal centro produttivo divenne allora un metro di valutazione del reddito familiare.

L'economia di Hollywood risentì non poco di questi spostamenti. La maggior parte delle sale cinematografiche era stata costruita nei centri cittadini, proprio per intercettare la fetta più larga possibile di pubblico, mentre le periferie erano generalmente sprovviste di teatri e luoghi d'intrattenimento. A questa carenza l'industria cinematografica avrebbe in seguito risposto con la costruzione dei multisala nei grandi centri commerciali ma, per diversi anni, l'incapacità – o impossibilità – di prevedere i movimenti della popolazione, costituirono un serio freno agli introiti – che si sarebbe palesata solo dagli anni Sessanta, in virtù degli aumenti ai prezzi dei biglietti.

5.2 Lo Studio System.

Lo *Studio System* era l'inquadramento industriale che aveva consentito, fin dalla fine degli anni Dieci, un controllo del complesso delle dinamiche di produzione-distribuzione-esercizio da parte dei maggiori *Studio* cinematografici. Le connotazioni principali dell'industria in questa fase (1927-1948) erano l'integrazione verticale, l'accaparramento a lungo termine delle migliori maestranze tecniche e la creazione dello *Star System*. Già alla fine degli anni Trenta l'industria era sottoposta all'egemonia delle Big Five – Warner Brothers, Loew's Inc., Paramount, Twentieth Century Fox, RKO – cui si aggiungevano le Little Three – Universal, Columbia e United Artists.

La concorrenza tra esse era molto ridotta, tanto che si potevano prestare a costi agevolati maestranze di vario genere – basti pensare al caso di Clark Gable che dalla MGM approda, per

Accadde una notte (1934) di Frank Capra, alla Universal.

Di fatto, si trattava di un oligopolio, in cui i profitti provenivano non tanto dalla concorrenza tra Major – che si esercitava solo a livello di esercizio nelle grandi città – ma dalla spartizione esclusiva del mercato nazionale e internazionale.

Le Major, in virtù del possesso della rete di distribuzione nonché delle maggiori sale di proiezione – le sale di prima visione, i Movie Palaces, generalmente ubicati nelle grandi città – si garantivano la fetta più grossa degli incassi – circa il 70% degli introiti complessivi a fronte delle 3000 sale di proprietà sulle 18000 complessive.⁵¹ Le altre case di produzione, se volevano distribuire i propri film, dovevano passare per la medesima rete. Inoltre, se è vero che il restante 85% delle sale non era sotto il controllo diretto delle Major, gli incassi dipendevano comunque dalla proiezione dei film di maggior attrattiva, che erano comunque prodotti dalle Major stesse. Di solito si trattava dei film realizzati ad alto *budget*, che permettevano agli studi principali di dettare le condizioni per la distribuzione: la prassi del *block booking* imponeva dunque agli esercenti che avessero voluto proiettare i film più promettenti di accettare anche una serie di pellicole minori, cinegiornali – Universal e Fox – e cortometraggi – cartoni animati della Warner, come *Merrie Melodies* o *Looney Tunes*; clip musicali della stessa Warner e della Paramount. In questo modo le case ottenevano il controllo completo del programma di sala. I metodi distributivi si fondavano su *zoning* e *cleaning*, ovvero sulla scansione spaziale e temporale del territorio: una sala di prima visione proiettava un film in via esclusiva nella propria area per un periodo di tempo prestabilito.

Attraverso il cosiddetto *blind selling*, lo *Studio* proponeva alle sale indipendenti, a inizio anno, mediamente una cinquantina di titoli – afferenti a tre tipologie di produzione – senza annunciarne i titoli, e di cui si vendevano i diritti di proiezione a seconda della fascia di produzione a cui appartenevano – la *class-A* ad alto investimento, una fascia media e una bassa, definite da un inferiore costo di produzione.

Sotto il profilo organizzativo e strutturale, gli *Studio* dovevano rapportarsi con il gusto del pubblico ma anche con le organizzazioni sindacali, con le istituzioni federali che verificavano la regolarità del comportamento, con il sistema di autocensura e infine con la MPPDA – la Motion Picture Producers and Distributors Association, organizzazione di categoria.

L'autorità federale era intervenuta a interrompere il monopolio delle Major già con lo scioglimento della MPPC – la Motion Picture Patents Company – nel 1915; persistendo i caratteri della concentrazione monopolistica, il governo federale produsse nel 1933 un codice di equa concorrenza, la NIRA – National Industrial Recovery Administration – e inaugurò il procedimento antitrust con il *Caso Paramount* che determinò di fatto la fine dell'era degli *Studios*: la sentenza del

⁵¹ Dati numerici estrapolati da KING G., *La Nuova Hollywood*, cit., p. 33 e seguenti.

1948 impose alle Major la vendita delle catene di sale di proprietà e dichiarò illegale la pratica del *block booking*.

Fino a quel momento, il colosso cinematografico hollywoodiano aveva prodotto – e contribuito a diffondere – un universalismo ideologico, veicolato non solo dall'etica dei film – garantita dal *Codice Hays* – ma anche dal sistema giornalistico.

I grandi numeri [...] provocano anche la grande attenzione degli altri media verso il cinema: radio, giornali e *fan magazines* fungono in continuazione da cassa di risonanza di miti e leggende hollywoodiane. Negli anni in questione, Hollywood è la terza città, dopo Washington e New York, come produttrice di notizie, e dà lavoro a più di trecento giornalisti stabili. La stampa popolare cinematografica, con le anticipazioni-promozioni dei film in corso di lavorazione, con le rubriche di pettegolezzi che rendono pubblico anche il privato delle star, inaugurando un'epoca in cui questa distinzione si sarebbe fatta sempre più labile, con la creazione di miti, modelli e nuovi consumi, vivacizzati dall'aneddotica e dal lavoro dei fotografi, allarga l'onda d'urto del mezzo filmico, radicandosi nella cultura popolare, in una nuova dimensione dell'immaginario, a un tempo terrena, materialistica, e onirica, desiderante.⁵²

La dislocazione delle sale cinematografiche sul territorio rifletteva le differenti politiche aziendali, andando a rilevare una particolare tipologia di pubblico che, di area in area, si distingueva per disponibilità economiche e dunque per l'appartenenza a una classe sociale – che, a sua volta, definiva tendenzialmente un gusto rivolto a estetiche o tematiche peculiari – cui rispondevano le immagini delle *star* che venivano scritturate. Le distinzioni principali afferivano alle etichette relative a un pubblico sofisticato o non sofisticato, a cui si aggiungevano generalmente le componenti ulteriori di individuazione del sesso e dell'età.

La Warner, per esempio, gestiva gran parte delle proprie sale nell'Est, individuando un pubblico urbano, di bassa estrazione sociale, che poteva quindi apprezzare *gangster movie* o film connotati da un'ambientazione urbana e una denuncia dei mali della società. La Paramount, avendo molte sale nei centri metropolitani, si distingueva per le produzioni sofisticate rivolte a un pubblico di mentalità più aperta.

La MGM si concentrava sulla diversificazione dei generi, sulla ripresa di classici della letteratura in funzione di un pubblico medio-borghese. La Fox celebrava una visione populista e nostalgica del mondo, fondata su personaggi semplici dai buoni sentimenti. La RKO si presentava come lo *Studio* più versatile, in cui potevano coesistere i musical con Fred Astaire e Ginger Rogers, e il capolavoro di Orson Welles, *Quarto potere* (1941). La Columbia si specializzò in *B-movie* e nella *screwball comedy*, mentre la Universal produceva in via preferenziale film dell'orrore, ereditando le maestranze e lo stile dell'espressionismo tedesco.

Nei primi anni Trenta nacque il doppio programma che sollecitava una suddivisione delle produzioni, distinte tra *A* e *B*, e che trovò un corrispettivo nelle insegne luminose fuori dai teatri;

52 MUSCIO G., *Cinema: produzione e modelli sociali e culturali negli anni trenta*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, cit., vol. IV., pp. 589-590.

con l'acquisto di un singolo biglietto si aveva diritto a vedere entrambi gli spettacoli.

Dal 1936 la Resettlement Administration del Dipartimento dell'agricoltura inaugurò la produzione di documentari cinematografici inerenti alla *Dust Bowl* – una serie di tempeste di sabbia che devastarono negli anni Trenta l'area centrale degli Stati Uniti provocando l'esodo da Texas, Oklahoma e Kansas. Avendo creato un programma informativo autonomo dalle produzioni hollywoodiane, fu proprio il governo federale che introdusse il primo polo alternativo a quello californiano. Sul finire degli anni Trenta i *movie palace* abbandonarono lo stile architettonico affine ai teatri europei per approdare alle più moderne sale cinematografiche.

Nel 1940 lo *Studio System* sembrava all'apice, ma al suo interno alcuni elementi già prefiguravano i cambiamenti futuri: il successo di *Quarto potere* di Welles dettava il controllo creativo e produttivo del regista su ogni fase; il referente artistico poteva ora promuovere una sperimentazione personale piuttosto che un prodotto di puro intrattenimento. Tuttavia è proprio negli anni Quaranta che l'era degli *Studio* visse la propria *belle époque*: è il periodo che verifica il maggior numero di presenze al cinema; inoltre, il potere comunicativo, ideologico e rassicurante del cinema nel periodo bellico, determinò un ruolo culturale nella vita sociale americana che in seguito non sarebbe stato più replicabile.

5.3 Innovazioni tecnologiche e la competizione con la televisione.

A lungo l'avvento della televisione venne additato come responsabile della crisi del cinema. Ma, alla luce di alcuni dati, queste accuse vanno ridimensionate, come suggerisce Douglas Gomery nel suo saggio dedicato al rinnovamento delle strutture produttive della “nuova” Hollywood.

Quest'analisi in apparenza semplice, in realtà contiene l'errore di ignorare che in molte zone degli Stati Uniti non si riceve ancora il segnale televisivo quando il calo di presenze al cinema è già in atto. Le trasmissioni televisive diventano una concreta forma di intrattenimento in quasi tutto il paese soltanto nel 1952, dopo che la Federal Communication Commission (FCC) ha assegnato le licenze necessarie alle trasmissioni. Alla fine degli anni quaranta e all'inizio degli anni cinquanta soltanto un terzo delle famiglie americane possiede un televisore, ma è proprio in questo periodo che milioni di persone disertano il cinema.⁵³

In verità le prime soluzioni per tamponare le perdite furono offerte al cinema proprio dalla nascente televisione. Sulla base di resoconti, consulenze e studi di mercato, le case cinematografiche iniziarono a investire nella televisione, cercando di ottenerne il controllo nella stessa misura in cui avevano gestito le dinamiche cinematografiche. Il tentativo venne bloccato sul nascere dalla legge sulle comunicazioni, che impediva l'acquisizione di licenze per la trasmissione alle società colpevoli

53 GOMERY D., *La Nuova Hollywood*, cit., p. 1125.

di attività monopolistiche. La strategia successiva fu la proposta dei programmi televisivi sul grande schermo, per indurre lo spettatore ad abbandonare le quattro mura casalinghe e andare al cinema. Ma anche questa via venne abbandonata in breve.

Allora lo *show-business* cinematografico si mosse verso una competizione tesa a creare nuove attrattive su base tecnologica, capaci di allettare il pubblico e di marcare ulteriormente le distanze tra l'esperienza dell'intrattenimento cinematografico e quella televisiva. Il Technicolor, al 1950, rappresentava il livello massimo raggiunto dal cinema a colori; ideato nel 1917 da Herbert Kalmus – ricercatore del MIT – e costantemente migliorato, si era garantito il monopolio del cinema a colori fino all'intervento governativo, che ne decretò il termine con il procedimento di violazione dell'antitrust nel 1947. Il 1952 fu l'anno del Cinerama, un procedimento che muoveva sulla volontà di garantire uno spettacolo sempre più realistico, e che univa le proiezioni provenienti da tre differenti fonti in uno schermo lievemente concavo, avvalendosi inoltre di un dispositivo stereofonico multi-pista. Tuttavia gli investimenti che appositamente si erano strutturati per produrre film apprezzabili nella modalità Cinerama si arenarono, dopo i primi esiti promettenti, alla terza produzione. Sempre nel 1952 – basata su progetti risalenti agli anni Venti – venne introdotta la stereoscopia in tre dimensioni, che si produceva su due immagini sfasate e il ricorso a lenti speciali. Il successo dell'invenzione, anche in questo caso, fu incoraggiante solo per pochi mesi. *Bwana devil* (1952) di Arch Oboler, film d'avventura ambientato in Africa, fu un'attrazione notevole, ma tanto eclatante nel successo legato al sensazionalismo, quanto bruciante nei termini della durata. Esattamente come era successo per le innovazioni precedenti, dimostrò che certi tipi di piacere potevano esser consumati una volta sola, e l'aspettativa che avrebbero generato non avrebbe richiesto l'imitazione di un modello, ma un superamento della componente sensazionalistica, nella logica di un rilancio costante nella ricerca di novità. Il 3-D venne di fatto abbandonato e si investì sul più semplice allargamento dell'immagine sullo schermo, che produsse le invenzioni di CinemaScope, del Vista Vision e del Panavision: abbinato al suono stereofonico e alle produzioni spettacolari, marcavano una netta distanza dal ridottissimo e formicolante bianco e nero televisivo. Il modello televisivo si fondava non solo sulla praticità domestica del suo utilizzo ma soprattutto sul piano economico, nella vendita di tempi di trasmissione a scopo pubblicitario – fattore che portò al crollo concomitante di importanti riviste come «Life» o «Saturday Evening Post». Così, già a partire dagli anni Cinquanta, il cinema si riconciliò con il “nemico”, iniziando a sfruttare il suo canale: ingenti proventi arrivarono dunque dalla vendita o dal noleggio dei diritti di riproduzione dei film ai canali televisivi. Ma, sul finire degli anni Sessanta, le televisioni – parzialmente sature nella programmazione di film – considerati i costi dell'affitto delle pellicole cinematografiche, iniziarono a produrre propri film, a budget inferiore rispetto al semplice prezzo imposto dagli

Studio hollywoodiani per l'acquisizione dei diritti.

L'NBC guida l'innovazione dei TV-movie, seguita dall'ABC che vede un possibile affare, e anche la CBS – soddisfatta per anni di costante leadership con le serie tradizionali – li segue, e i Tv-movie impiegano solo cinque anni per diventare una delle colonne portanti della programmazione televisiva in America. Nei primi anni settanta, i film realizzati espressamente per la televisione superano quelli noleggiati da CBS, NBC e ABC.⁵⁴

5.4 La censura e il nuovo pubblico.

La questione della censura nel cinema americano si lega alle pressioni che il Governo Federale, le organizzazioni interessate al mantenimento del modello culturale Wasp, cattolici ed esercenti o gruppi economici contrapposti al monopolio dello *Studio System*, opposero sul piano etico ed economico al modello hollywoodiano. In gioco, per le case produttrici, c'erano ampie fette di mercato. Il Production Code o Codice Hays venne promulgato dal MPPDA il 31 marzo 1930.

Nonostante il codice rappresentasse le istanze più conservatrici del Paese, la sua scarsa applicazione lasciava insoddisfatti i gruppi di pressione. Sceneggiature e progetti venivano sottoposti al vaglio dell'SRD – Studio Relations Department – ma storie incentrate su sesso e violenza risultavano comunque le più popolari agli inizi degli anni Trenta. La Chiesa cattolica si mobilitò e costituì la Legion of Decency nel 1933, una censura moralizzante che etichettava ogni film proiettato in modo da definirne il grado di accettabilità. L'iniziativa ottenne un grande successo, e costrinse l'industria cinematografica a scendere a patti. Nel 1934 venne istituito il PCA – Production Code Administration – un organo preposto alla gestione del codice e il cui visto diventava essenziale per le possibilità di distribuzione di un film.

Durante il *Caso Paramount* il dipartimento di giustizia si scagliò contro l'MPPDA accusando le Major di aver sottoposto a pressioni il PCA affinché la sua censura si facesse più stringente con le produzioni indipendenti – la cui colpa sarebbe stata lo sfruttamento di scene eroticamente cariche o violente quale valore aggiunto per pellicole di scarso interesse – responsabili del cinema erotico e di film rivolti a minoranze etniche.

Parallelamente al declino dello *Studio System*, il modello dei generi chiusi iniziava a sgretolarsi, e già dagli anni Cinquanta Hollywood accolse sperimentazioni, soprattutto in chiave realistica. Nel 1950 *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica vinse l'Oscar pur non avendo ottenuto il beneplacito del PCA. Nel 1953 la commedia *La vergine sotto il tetto* di Otto Preminger, pur condannata dalla Legion of Decency per la trattazione inadatta della tematica dell'adulterio, venne

⁵⁴ *Ivi*, p. 1141.

distribuita senza il visto PCA; uguale tragitto avrebbe intrapreso *L'uomo dal braccio d'oro*, dello stesso Preminger, due anni più tardi. Il film narra della dipendenza dall'eroina – la scimmia sulle spalle – di un mazziere – Frank Sinatra – che esercita nelle bische clandestine nonostante sia appena uscito di prigione; un film sulla difficoltà di evadere dal mondo della delinquenza e dei bassifondi, in cui i vizi si connettono tra loro e portano le persone alla deriva.

Il PCA nel 1956 concesse il sigillo di circolazione allo scandaloso *Baby Doll* di Elia Kazan, provocando indignate proteste nel mondo cattolico. Ma anche la Legion of Decency ormai era costretta ad adeguarsi ai tempi, e così escogitò un sistema di etichettatura dei film sulla base di una distinzione del pubblico formulata su gruppi di età. Una prima revisione del codice morale consentiva quindi una trattazione “responsabile” dei temi della prostituzione, della droga nonché dei rapporti interrazziali. Agli albori degli anni Sessanta film come *Tempesta su Washington* (1962) di Otto Preminger e *Quelle due* (1962) di William Wyler abbattono il tabù sulle perversioni sessuali, portando sugli schermi la tematica dell'omosessualità.

La pressione che le Major, nel corso degli anni Trenta, avevano esercitato sul PCA affinché applicasse un regime censorio vigile e stringente alle tematiche pruriginose del cinema indipendente, non solo non veniva più praticata, ma non rimarcava più una linea morale. Dagli anni Cinquanta la competizione non era più interna, ma coinvolgeva *media* differenti – in particolare la televisione. Il codice in questa fase costituiva dunque un impedimento alla trattazione delle medesime tematiche, che tuttavia ora offrivano un valore aggiunto rispetto alle produzioni televisive.

A partire dal 1968 – quando il PCA era ormai, di fatto, stralciato – sulla base di una sentenza della Corte suprema, venne stilato il CARA – Code and Rating Administration – che si tarava sul pubblico giovanile. Si segnalavano, sulla base degli standard non accettati di sesso, violenza, blasfemia e crudeltà verso gli animali, tre fasce di pubblico: la *X* contrassegnava ciò che i minori di 16 anni non potevano vedere; la *M* ciò che i minori potevano guardare solo se in compagnia di adulti; la *G* marchiava ciò che poteva esser visto da un pubblico generico.

Già dagli anni Quaranta la preoccupazione per gli incassi aveva spinto i dirigenti degli *Studios* – per prima l'MGM – a ricorrere a indagini statistiche che individuassero le preferenze del pubblico. Durante la guerra un sondaggio rilevò l'inclinazione del pubblico in favore della commedia musicale; *Cantando sotto la pioggia* (1952), di Stanley Donen e Gene Kelly, e *Spettacolo di varietà* (1953) di Vincent Minnelli furono grandi successi, e inaugurarono una stagione produttiva che sarebbe giunta al collasso a metà della decade successiva: la ricerca del pubblico più ampio possibile per ogni singolo prodotto. L'altra soluzione fu quella di creare film *ad hoc* per nuclei più ristretti di fruitori, ma questa seconda politica ebbe un impatto economico decisamente inferiore

rispetto alla prima. Nel 1965 *Tutti insieme appassionatamente* di Robert Wise ottenne un successo tale da incoraggiare maggiori investimenti nella commedia musicale; un passaggio che portò la Fox sull'orlo della bancarotta. Due anni dopo, il successo di *Gangster Story* (1967) di Arthur Penn e l'eclatante esordio alla regia di Dennis Hopper, avrebbero dimostrato che una ottimizzazione delle spese poteva produrre incassi insperati, indicando la via d'uscita dalla crisi.

In concomitanza al crollo dello *Studio System* e della logica censoria classica, si attestò dagli anni Cinquanta la presenza di un pubblico giovanile che, in rottura rispetto alle generazioni precedenti, si dimostrava aperto a un nuovo modo di trattare le tematiche.

Gli Stati Uniti nel dopoguerra verificarono la nascita di nuclei di disadattamento proprio a partire dal mondo giovanile, che marcava un conflitto generazionale capace, in tempi brevi, di produrre una frattura culturale che sarebbe andata a diffondersi progressivamente.

Gli anni Cinquanta furono un decennio all'insegna della prosperità e della crescita economica, in cui si definì il modello di vita della *middle-class* che sarebbe stato un riferimento al contempo propositivo – in quanto *standard* di benessere comunemente prefissato – e negativo – per gli *hipsters* e per i giovani ribelli della *Beat Generation*.

Lewis Mumford, nel suo *La città nella storia*, connette la creazione del modello di vita americano con il processo di formazione della metropoli. Attraverso finanza, pubblicità e assicurazione la metropoli giunge a controllare vasti territori che non appartengono necessariamente alla sua giurisdizione politica, assorbendone i capitali.

Per completare il processo del monopolio metropolitano, bisognerà accentuare ulteriormente il suo potere di controllo: assorbendo e fondendo iniziative locali e formando catene di alberghi o di grandi magazzini soggetti a un potere centrale sfruttati a vantaggio del monopolio stesso. Per sanzionare tale controllo è necessario anche un altro passo: l'effettivo monopolio della pubblicità, delle notizie, della letteratura periodica e soprattutto dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, radio e televisione. Questi settori hanno origini diverse e rappresentavano inizialmente diversi interessi, ma storicamente sono sempre stati collegati insieme e hanno finito per fondersi nella struttura metropolitana.

Ognuno di questi mezzi tende a un fine comune: imprimere il marchio dell'autenticità e del valore al modo di vivere che emana dalla metropoli. Fissano un modello nazionale, controllano il mercato e fanno apparire ogni deviazione dallo schema metropolitano deplorabilmente provinciale, rozza e, quel che più conta, antiquata. L'obiettivo finale di questo processo è una popolazione unificata, omogenea, completamente standardizzata, modellata sulla metropoli e condizionata a consumare soltanto i prodotti offerti dai dirigenti e dai condizionatori a vantaggio di un'economia continuamente in espansione.⁵⁵

La crescita economica costruita nel periodo post-bellico, offrendo un miglioramento e una maggiore stabilità delle condizioni di vita generali, nascose le problematiche sociali e politiche che, in buona parte, avrebbero condotto alle proteste di fine anni Sessanta: la frattura del mondo giovanile dalle generazioni precedenti; la miseria che continuava ad affliggere ampie aree del Paese e che colpiva soprattutto le minoranze etniche discriminate – anche se non si possono dimenticare i bianchi poveri

55 MUMFORD L., *La città nella storia*, in 3 voll., Milano, Bompiani, 1977, p. 667.

degli Appalachi; il ricordo della guerra e della bomba atomica, il definirsi sempre più accurato del conformismo e della piattezza di una vita i cui obiettivi e valori, appunto, risultavano prefissati e indiscussi, e prefiguravano una prospettiva comoda, ma irreal e obnubilante, legata al concetto di successo – perlopiù in senso materiale, di possesso; il ruolo sempre più preponderante dei *mass-media* che sarebbero giunti a stravolgere la rappresentazione della nazione; la minaccia persistente della guerra fredda e il collaterale autoritarismo censorio e inquisitore del maccartismo.

L'istinto all'autodistruzione come forma di ribellione, il consumo di piaceri veloci e la rottura con la generazione dei padri, ben si esplicarono in *Gioventù bruciata* (1955) di Nicholas Ray.⁵⁶ Vale la pena riportare una serie di passaggi tratti da *La cultura underground* di Mario Maffi, dove si descrive con vivida partecipazione la realtà *beat* nonché gli esiti a cui porta tale esperienza.

Il *beatnik*, il giovane intellettuale, deciso a far sentire la propria voce piuttosto in senso esistenziale o poetico che politico, più aperto ed estroverso, accanito ricercatore di verità nella marijuana [...] nel misticismo e nella filosofia orientale, nel sesso, nel be-bop. «Il beatnik – spesso ebreo – viene dalla classe media, e venticinque anni fa si sarebbe iscritto alla Young Communist League. Oggi egli sceglie di non lavorare come una risposta al conformismo dei genitori. Quindi può avvertire un valore morale nel suo addio alla società... Il beatnik, gentile, estraniato dalla razza, è spesso un pacifista radicale, e si è pronunciato contro la violenza; in effetti, la sua violenza gli è sigillata dentro, ed egli non ha modo di usarla. Il suo atto di violenza è il suicidio... Eppure alla sua maniera svanita il beatnik è il portabandiera di quei valori per nulla perduti di libertà, libera espressione ed uguaglianza che per primi lo mossero contro le ipocrisie e la piattezza nuda ed incolta della classe media» [...] Il senso di *sickness* suscitato dal delinarsi del vero volto del «sogno americano» (sempre invocato e richiamato nella retorica democratica, sempre più svuotato d'ogni significato reale), la sfiducia e l'orrore per il razionalismo occidentale e di conseguenza l'attrazione per l'Oriente e la sua filosofia in certi aspetti particolari come lo zen ed il buddhismo (un misticismo «nè evasivo né ascetico», immanente piuttosto che trascendente) [...], la percezione, anche se non l'analisi e la piena comprensione politica, delle tensioni sociali, tutto ciò portò all'urlo di Ginsberg e al suo particolare misticismo terreno, al *let's go* di Kerouac e al suo vitalismo. [...] La denuncia e la volontà di ricerca furono spesso pagate di persona, con lo squilibrio della mente (vero o giudicato tale dalla società) o lo sfacelo del corpo. [...] Negli anni che chiudevano il cinquanta e aprivano il sessanta la *beat generation* si riconobbe al di fuori delle soffitte dei poeti; la poesia toccò i non poeti, cessando infine di essere un'esperienza individuale e personale, per diventare un linguaggio collettivo con cui esprimere un'esperienza collettiva. [...] Più o meno in questo periodo, quando la denuncia e l'urlo cessarono d'essere esclusiva espressione e dominio di un «circolo artistico» e divennero espressione corale, nacque la cultura underground⁵⁷

Uno dei film che inaugurarono la stagione della Nuova Hollywood, *Il laureato* (1967) di Mike Nichols, catturava alcune di queste sensazioni – d'altra parte il libro omonimo di Charles Webb da cui è tratto, era stato pubblicato nel 1963 – seppur mitigandole fortemente. Il protagonista, pur non propriamente ascrivibile al mondo della controcultura, avvertiva la falsità della realtà che lo circondava, luccicante ma inautentica, e diventava alfiere di una generazione giovanile di alienati: ragazzi che non trovavano la propria dimensione nell'esistenza prospettata dai padri. *Gangster story* (1967) di Arthur Penn riversava il desiderio di ribellione di due ragazzi in una rapida carriera da rapinatori. Fine a sé stessa, apparentemente insensata, era una strada percorsa per fuggire alla noia della vita provinciale, dare una scossa a esistenze prive di riferimenti e prospettive. *Easy Rider*

56 Bisogna tuttavia evidenziare che la ribellione di Jim Stark, per alcuni aspetti, appare quasi reazionaria: una negazione dell'impianto matriarcale della propria famiglia.

57 MAFFI M., *La cultura underground*, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 8-16.

(1967) di Dennis Hopper sdoganava l'immagine cinematografica di un'altra America: contrapposta alla concezione dell'americano medio e rappresentata dall'esplosione della musica rock, liberatrice, essa glorificava l'immaginario hippie. All'*American way* si opponeva la proposta delle comunità alternative, il libero amore e l'uso di sostanze stupefacenti per il raggiungimento di condizioni estatiche.

Anche alla luce di queste considerazioni bisogna orientare l'interpretazione dei contenuti più provocatori ed espliciti che si danno a partire da questa fase. Hollywood, nel quadro di una ricerca di pubblico, in risposta al crollo di incassi al botteghino, era disposta ad accogliere le tematiche della controcultura che, seguendo una logica industriale, si affacciavano solo in seconda battuta come esito di un mutato contesto sociale.

Gli stravolgimenti del codice censorio – che tuttavia è tuttora attivo – sono indispensabili per la comprensione dei tipi di personaggi e dei rapporti tra individui che popolano lo schermo negli anni Settanta; la rigidità del PCA, oltre a risultare un indicatore sociale, celebrava il credo nel cinema come forma d'arte edificante. Personaggi manichei, una morale ben definita, la semplicità dell'interpretazione delle vicende e l'esclusione di modelli di vita etichettati come deviazioni, rispondevano alla necessità di fondare anche sul mezzo cinematografico l'instaurazione e la corroborazione di un sistema ideologico – che ha il suo massimo referente nell'*happy end* hollywoodiano. La frammentazione progressiva di questo ordine, consumatasi sul piano etico, economico e ideologico, lasciò emergere un cinema per molti versi più libero: personaggi e comportamenti ambigui, esibizione di una complessità morale, sfaccettature di realtà prima inesplorate e ricorso a tendenze stilistiche diversificate.

CAPITOLO 6

Analisi filmiche

In questa sezione propongo l'analisi di cinque film che pur eterogenei per i filtri stilistici di cui si avvalgono e per i differenti tipi di storie che raccontano, sono stati selezionati – come indicato sinteticamente nell'introduzione – affinché dalla trattazione complessiva possa emergere un esaustivo quadro delle tematiche d'interesse. Le date di realizzazione dei film vogliono coprire l'intero arco temporale considerato⁵⁸: in questo senso la scansione va dal 1969 de *L'uomo dalla cravatta di cuoio* al 1973 di *Mean Streets* e *Black Caesar – Padrino nero*, per finire con il 1979 di *Hardcore* e de *I guerrieri della notte*.

La scelta di condurre un'analisi approfondita di un campione limitato di film è dettata dalla volontà di sviscerare tutte le componenti utili al ragionamento prodotto, e trova parziale compensazione attraverso l'inserzione di riferimenti a lavori contemporanei per poter offrire una maggiore completezza nell'affrontare la storia del cinema del periodo in questione, definendo al contempo la presenza di un vasto campionario che è stato escluso da un'indagine privilegiata pur risultando pertinente alla trattazione.

Nella presente analisi non è stato affrontato un film quale il celebre *Taxi Driver* (1976) di Martin Scorsese, seppur offra un'efficace immagine dell'alienazione urbana, una complessità morale dei personaggi, lo sguardo sulla metropoli attraverso il punto di vista itinerante di un tassista (ecc.). Un breve accenno è stato fatto a *Un uomo da marciapiede* (1969) di John Schlesinger. Le immagini degli anteroi che si aggirano nella metropoli del cinema poliziesco hanno trovato spazio in un capitolo inserito nell'analisi de *L'uomo dalla cravatta di cuoio*. *Quinto potere* (1976) di Sidney Lumet, con la sua critica alla spettacolarizzazione proposta dalla televisione, capace di sacrificare qualsiasi materiale e tematica sull'altare dell'indice di ascolti e del profitto non è stato minimamente citato. E l'elenco potrebbe allungarsi. La ragione è che, per quanto l'aggiunta di dati alla trattazione non possa che giovare a sviluppare ulteriori osservazioni, si è preferito porre un limite.

58 La scelta di porre un limite temporale all'indagine è determinata dalle diverse caratteristiche, sia in ambito storico e sociologico, che cinematografico, che si attestano fin dai primissimi anni Ottanta. Con il 1981 gli Stati Uniti avranno un nuovo Presidente in Ronald Reagan, che succederà a Jimmy Carter, e conosceranno una fase di nuova crescita economica, ponendo fine alla grave recessione. Negli anni Ottanta il settore cinematografico, a partire dal rilancio garantito dalla Nuova Hollywood negli anni Settanta, conoscerà una nuova fioritura, che verificherà il consolidarsi del modello del *blockbuster* – inaugurato dai successi di Steven Spielberg, con *Lo squalo* (1975) e di George Lucas, con *Guerre Stellari* (1977). La disposizione dei film nella presente analisi non segue tuttavia un criterio cronologico.

L'unica produzione sulla cui assenza sento di dover fornire qualche spiegazione è quella di Woody Allen. La scelta è stata dettata dalla necessità di offrire una certa continuità alle modalità di analisi. Le tematiche affrontate dal regista newyorchese nell'arco degli anni Settanta rilevano una connessione con la contemporaneità.

La connessione all'attualità politica, sebbene in forma caricaturale, pervade *Il dittatore dello stato libero di Bananas* (1971): dalle dittature e dall'instabilità politica degli stati dell'America Latina, argomento del sottogenere comico *political travesty*, all'attivismo politico a cavallo tra i due decenni – Sessanta e Settanta. La falsificazione degli eventi e il rimando a corrispettivi reali è garantito dall'identità dello spettatore con le componenti generiche del Mellish uomo qualunque.

Il travestitismo e il riferimento alla comunità ebraica sono costanti dei suoi film: basti citare, in questo senso, la caricatura del rabbino hassidico in *Prendi i soldi e scappa* (1969).

La pietra miliare della cinematografia sentimentale di Allen è datata 1979. *Manhattan* è girato a New York, e la città amata dal regista, attraverso un'accurata e illuminante opera del direttore della fotografia Gordon Willis, si trasferisce sul grande schermo filtrata dagli occhi di un 'innamorato'. Vagamente sospesa in un'atmosfera quasi incantata, la città dei musei, della Quinta Strada, di Broadway, dello Yankee Stadium, e ancora dell'Elaine's Cafè,⁵⁹ della pizzeria John's,⁶⁰ di Central Park – i luoghi dell'autore – si presenta arricchita di questa patina sentimentale, diventa protagonista.

Adoro New York. Fatta eccezione per i problemi di sicurezza nei parchi e nelle strade, Manhattan è sempre Manhattan. I miei film descrivono la New York dei miei sogni, dei miei desideri, a volte dei miei ricordi. Vivo in una zona circoscritta. Una mia isola. Lì mi sento sicuro. Ci sono i miei ristoranti, i miei cinema, il mio lavoro, i miei amici.⁶¹

Inserire Woody Allen nella trattazione avrebbe reso necessario l'affrontare aspetti isolati attinenti a diversi film della sua produzione – cosa che ho escluso nel momento in cui ho deciso la modalità di analisi. La Manhattan celebrata da Allen definisce un'immagine selezionata, per certi versi artificiale, sognata, ma non garantisce grandi spunti d'interesse per la diversa natura della mia indagine. L'unica considerazione opportuna, nel tentativo di restituire l'importanza al regista nella sua definizione degli spazi metropolitani, è offerta da Guido Fink, nel saggio *Forse una foto, forse un samovar: gli ebrei e il cinema americano*.

Si potrebbe dire che, ancor più che in qualsiasi Terra Promessa, il nomadismo ebraico ha trovato un suo habitat privilegiato e finalmente appagante nella New York di Woody Allen: quella New York adorata dall'Ike Davis di *Manhattan* (1979) e dalla quale Broadway Danny Rose, nel film omonimo, non riesce a staccarsi, terrorizzato com'è se si trova al di là di un fiume a poche miglia di distanza.⁶²

59 Piccolo ma affollato ristorante nella Seconda Avenue, gestito da un'amica di Allen, Elaine Kauffman.

60 Dove si trova anche un piccolo museo dedicato al regista.

61 GIRLANDA E., TELLA A., *Woody Allen*, Firenze, La Nuova Italia 1990, p. 8.

62 FINK G., *Forse una foto, forse un samovar: gli ebrei e il cinema americano*, in BRUNETTA G. P., (a cura di),

6.1 *Cravattino, cappello e stivali: il cowboy nella metropoli, tra western e poliziesco – Analisi de L'uomo dalla cravatta di cuoio di Donald Siegel.*

Secondo film di una trilogia⁶³ di Donald Siegel dedicata alla figura del poliziotto, *L'uomo dalla cravatta di cuoio* (1969) si fonda su una travagliata sceneggiatura, che approda alla versione definitiva solo dopo dieci stesure⁶⁴ su cui, di volta in volta, si erano cimentati diversi sceneggiatori – anche se ufficialmente risultano accreditati solo Herman Miller⁶⁵, Dean Riesner e Howard Rodman. *L'uomo dalla cravatta di cuoio* rappresenta una fase transitoria del genere poliziesco, caratterizzata da un'interessante commistione di tratti *western*, eredità *noir* ed elementi del nascente filone del poliziesco.

Protagonista è Coogan (Clint Eastwood), un vice-sceriffo della contea di Pinte – Arizona – inviato a New York per prelevare il detenuto James Ringerman (Don Stroud). Arrivato nella metropoli, Coogan si reca direttamente all'ufficio del tenente McElroy (Lee J. Cobb), ma apprende che il trasferimento di custodia è sospeso a tempo indeterminato. Ringerman è vittima di un “brutto viaggio” con l'LSD, è ricoverato nell'infermeria e non verrà rilasciato fino all'avallo del dottore. Coogan, non accettando le lungaggini della burocrazia newyorchese, dopo aver fatto la conoscenza di Julie (Susan Clark), un'assistente sociale in servizio al dipartimento di polizia, escogita un semplice stratagemma per farsi consegnare il prigioniero dagli agenti che lo tengono in custodia. Nella cella di Ringerman conosce Linny (Tisha Sterling), una gioviale e libertina hippie, amante del detenuto. Giunto all'eliporto Coogan viene isolato dalla folla con un espediente e soccombe all'aggressione di Linny e di un suo compare. Ringerman è di nuovo a piede libero. Il tenente McElroy è furioso e Coogan cerca di rimediare all'errore facendo visita alla madre di Ringerman (Betty Field), nell'intento di fiutare una traccia. Ottiene il nome della ragazza – Linny – ma al contempo la sua incursione smaschera il sergente Wallace, appostato nelle vesti di un barbone nel palazzo della donna. Una volta uscito, Coogan viene arrestato. Il tenente lo accusa di intralciare le indagini e lo solleva dall'incarico. La sera, nell'appartamento di Julie – che è riuscito a sedurre – Coogan consulta di nascosto lo schedario dell'assistente sociale e rintraccia la documentazione su Linny. La raggiunge in una saletta di una discoteca hippie e, dopo averla portata a letto, si fa condurre da Ringerman. La ragazza però è stata più astuta di lui: lo conduce in una sala da biliardo,

Storia del cinema mondiale, cit., p. 1250.

63 La definizione di trilogia è in questo contesto ideale: si lega cioè alla scelta del punto di vista e alla persistenza delle tematiche e non alla riproposizione o di personaggi e delle loro vicissitudini. Gli altri due film che appartengono a questo nucleo sono *Squadra omicidi, separate a vista!* (1968) e il successivo *Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo* (1971). La trilogia si contrappone nel posizionamento del punto di vista a quella precedente, dedicata alla figura di criminali: *Faccia d'angelo* (1957), *Crimine silenzioso* (1958) e *Contratto per uccidere* (1964).

64 VACCINO R., *Donald Siegel*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1984, p. 57.

65 Autore della storia da cui viene tratta la sceneggiatura.

dove lo attendono una decina di ceffi pronti a linciare. Coogan riesce a mettersi in salvo, sopravvivendo alla dura rissa grazie all'arrivo della polizia, e fugge dalla porta di servizio. La notte stessa Julie gli fa visita nella stanza dell'albergo che ha affittato: ha saputo della sua notte con Linny e gli urla in faccia la sua delusione. Arrabbiato e ammaccato, persa la pistola e il cappello e lacerato il vestito elegante, Coogan esce di casa e va a prelevare Linny. Le minacce violente gettano nel panico la ragazza che, questa volta, lo conduce effettivamente da Ringerman, rintanato al Fort Tryon Park. Il ricercato cerca di fuggire in motocicletta ma, dopo un lungo inseguimento, Coogan riesce a catturarlo. Nel finale, di partenza all'eliporto e definitivamente custode di Ringerman, il vice-sceriffo riceve i saluti di McElroy e riesce a riappacificarsi con Julie, che lo saluta amorevolmente.

La struttura si definisce in comparti ben definiti. Una prima divisione netta si manifesta nel divario tra il prologo di ambientazione *western* – Arizona – e la successiva trama del poliziesco metropolitano, e produce il confronto e la commistione dei tratti pertinenti ai due generi, oltre alla rivitalizzazione dell'annosa contrapposizione campagna-città, che ripropone la tematica della frontiera.⁶⁶ Il prologo, a livello narrativo, è occasione di presentazione delle linee caratteriali di Coogan. Funge da premessa ed esplica il motivo per cui un vice-sceriffo dell'Arizona sarà costretto all'incursione nella realtà metropolitana, ma non ci sono altri tratti che lo vincolino alla trama successiva. In questo senso l'episodio iniziale appare legato saldamente alla lezione di Sergio Leone, e in particolare alla presentazione dei suoi anti-eroi ne *Il buono, il brutto e il cattivo* (1966). La – relativamente – lunga durata di questo prologo consente una riflessione sui tratti della matrice *western* del film.

Per quanto concerne la scansione in sequenze filmiche, *L'uomo dalla cravatta di cuoio* si snoda su una concatenazione continuativa delle sezioni, strettamente legato a una logica di causa-effetto lineare definita da un'essenzialità che risolve le singole sequenze nello sviluppo dei dialoghi – fatta eccezione per l'inseguimento finale – e in una simbologia marcata e ricorrente – focalizzata sulle componenti dell'abbigliamento da cowboy di Coogan: cappello, stivali, cravattino in cuoio e, ovviamente, la pistola.

⁶⁶ La contrapposizione tra l'Arizona, nel Sud-Ovest, e New York, nel Nord-Est, alligna sui due differenti significati che poggiano sulle collocazioni geografiche. New York è intesa come zona di prima civilizzazione, meta primaria di ogni generazione di immigrati provenienti dall'Occidente europeo, in un'ottica che assegna allo sviluppo delle dinamiche metropolitane i tratti degenerativi della convivenza umana – sesso, denaro, potere. L'Arizona rappresenta il mito della frontiera e dunque il mantenimento dei valori originari propri alla fondazione dell'America.

Le tematiche del poliziesco, sul finire degli anni Sessanta, si fanno portavoce di quella che Carlos Clarens⁶⁷ definisce la «mistica di Patton»: la celebrazione di un personaggio moralmente discutibile, che rappresenta tuttavia “l'uomo giusto per affrontare la contingenza”: seppure connotato da metodi sbrigativi e rozzi e scarsamente collaborativo, egli è l'unico capace di mantenere gli equilibri in una società contraddittoria, percorsa da violenze e deviazioni etiche, sempre più frammentata. *Patton, generale d'acciaio* (1970) può esser preso come un esemplare dei film di guerra prodotti da Hollywood nel periodo del Vietnam. La contemporaneità bellica non venne trattata e, al suo posto, si producono film sulla guerra in Corea o sulla Seconda guerra mondiale, capaci di farsi ugualmente portavoce di un'ideologia tesa a difendere la necessità della guerra.

Patton (1970) non fu solo un mero panegirico di un generale dalle quattro stellette, ma l'abile ritratto di un bastardo che vinceva le battaglie, accorciò la guerra e salvò innumerevoli vite, il tipo di bastardo che è di assoluta necessità in tempo di guerra.

Eredi della mistica di Patton, i film polizieschi favorivano l'azione veloce e poco ortodossa, e assai spesso riducevano a brandelli la maestà della legge e sfoggiavano un disprezzo impaziente per gli esasperati passaggi del processo democratico. Nei momenti più idealistici, i film polizieschi rappresentavano la forza metropolitana come la sottile linea azzurra⁶⁸ che sta tra i barbari interni ed una società che chiaramente tradisce il suo desiderio di morte.⁶⁹

L'eroe del “nuovo poliziesco” non risponde dunque ai canoni di un'integerrima condotta morale né ricorre alla saldezza dei nervi e alla durezza dei modi solo quando il dovere lo richiede irrevocabilmente. Dal suo punto di vista non c'è soluzione alternativa alla mondanità definitiva: le procedure burocraticamente ipertrofizzate e la riqualificazione lenta e indulgente del territorio e dei criminali – di qualsiasi genere essi siano – sono strade che ritiene fallimentari. L'uso della violenza è d'obbligo. In questo senso il poliziesco degli anni Settanta viene interpretato immediatamente come una rappresentazione dell'ideologia di destra, vicina a un'interpretazione fascista della legge. Ma nel carattere del personaggio solitario del giustiziere si rintracciano diverse componenti che

67 Autore di *Giungle americane*, ottima trattazione sulle evoluzioni del *gangster movie* nel cinema statunitense

68 La schiettezza della comicità esplicita questa linea nel secondo episodio della parodia al cinema poliziesco di David Zucker, *Una pallottola spuntata 2 ½* (1991). Siamo negli anni Novanta e lo spettatore comune riconosce con estrema facilità il riferimento ai metodi duri del modello di poliziotto nato sul finire degli anni Sessanta. Nella sequenza del sexy-shop il tenente Drebin e il suo capo hanno fiutato una pista per rintracciare il criminale Savage. Il nome dell'uomo, peraltro, richiama facilmente – pur nella pronuncia francese – l'indole del criminale del genere poliziesco evocato: un individuo mosso dall'indole perversa, negazione di un'etica civile, imprevedibile, spregiudicato e pericoloso. Questo il dialogo:

Drebin: «Dunque, ascolti: stiamo cercando un certo Hector Savage. Allora, dov'è?».

Commissa: «Per quale motivo te lo dovrei dire piedi piatti?».

Drebin: «Perché io sono l'ultimo baluardo fra i casinò come questo e la gente rispettabile di questa città».

Ma il breve dialogo è un chiaro preludio al ribaltamento parodico. Un altro commesso entra in scena dal retrobottega e annuncia al tenente l'arrivo di un giocattolo porno che ha ordinato.

69 CLARENS C., *Giungle americane*, Venezia, Arsenale Cooperativa Editrice, 1981, p. 259

derivano dalla tradizione del *noir*, del poliziesco – in senso chiaramente antecedente – e del *western*. La figura del detective privato che, contemporaneamente all'attestazione del genere in questione, era soggetta a un aggiornamento⁷⁰, si era distinta per il discutibile profilo morale; dotato di una personale idea di giustizia, l'“occhio privato” si garantiva un ruolo indipendente che gli consentiva di ritagliare un punto di vista collocato ai margini della legalità: esattamente in quell'area liminale – la «sottile linea azzurra» – di conflitto e coesistenza di legalità e illegalità, ma anche di bene e male. La visione disincantata della realtà si sposava con una tendenziale riservatezza dei personaggi e con un approccio agli eventi di natura sarcastica e cinica, risolto nelle battute brevi e brucianti ereditate dalla letteratura *hard-boiled*. Un elemento che il nuovo poliziesco fa proprio dalle storie di *private-eyes* è la frattura tra il protagonista e le istituzioni. Così come il detective privato viveva – e vive – un rapporto contrastante con le forze di polizia, connotato da una diffidenza reciproca e da difficili collaborazioni – egli corre sempre il rischio della revoca della licenza – il poliziotto raffigurato dal cinema degli anni Settanta si scontra duramente con i suoi superiori, emblemi della burocrazia, di un sistema che tutela eccessivamente i criminali e lega le mani ai tutori della legge. Il poliziotto si ritrova a combattere crimine, perversioni e deviazioni della società contemporanea, restando all'interno delle istituzioni, ma consuma buona parte del suo tempo nei diverbi feroci con i superiori che ne contestano i modi indipendenti, sbrigativi e violenti. Unendo le due componenti, si potrebbe dunque parlare di un “detective privato istituzionalizzato”.

Ne *L'uomo dalla cravatta di cuoio* lo scontro con le autorità si consuma sia nell'ambientazione *western* che in quella urbana. Nella seconda sequenza lo sceriffo scopre – casualmente – che Coogan ha fatto sosta nel casolare di Milly, una sua amante. Il prigioniero indiano è stato lasciato fuori, ammanettato al portico. La sequenza sembra rubata da una commedia e si svolge nella stanza da bagno. Coogan è immerso nella vasca e dà le spalle alla porta. Sta tubando con Milly, che gli accarezza il capo. Uno sparo li sorprende. Lo sceriffo e un collaboratore sono fermi sull'uscio, ripresi in primo piano, visibilmente contrariati.

Sceriffo:	Quando lascio un vice-sceriffo a un blocco stradale pretendo di ritrovarlo lì quando ripasso.
Milly:	(<i>Cordiale e divertita, nonostante sia colta nell'adulterio</i>) 'giorno sceriffo!
Sceriffo:	Salve Milly. (Poi, rivolto a Coogan). Lo vuoi capire che sono io lo sceriffo e tu prendi ordini da me!

Coogan si gira, ancora immerso nell'acqua della vasca e, quasi imperturbabile, si rivolge

70 I film incentrati sui detective privati recano, a partire dagli anni Sessanta, il nome del protagonista nel titolo. Questa la spiegazione fornita da Renato Venturelli: «*Harper – Detective's Story* (1966), *Tony Rome – L'investigatore* (1967), *P.J. – Facce per l'inferno* 1968, *Gunn – Peter Gunn: 24 ore per l'assassino*. La moda ha probabilmente una spiegazione: più che rilanciare un genere, si stava risuscitando una figura mitica, in un gioco non ancora smalzato di omaggi citazionisti e tentativi di aggiornamento o smitizzazione; dove a contare era soprattutto il personaggio. Il vecchio detective viene prelevato dalle eleganze del bianco e nero anni 40 e sprofondato nella violenza visiva e nei colori saturi di un cinema smarrito, verboso e inquieto come la società che lo circonda». VENTURELLI R., *Storia del cinema poliziesco americano in cento film*, Genova, Le Mani, 1995.

all'aiutante dello sceriffo.

Coogan: Ti dispiace raccogliermi il sapone?

Questi, scambiato uno sguardo di conferma con lo sceriffo, controvoglia lo accontenta.

Sceriffo: Flagrante disubbidienza agli ordini, negligenza in servizio e abbandono di posto: queste sono tre imputazioni ma l'elenco potrebbe essere molto più lungo!

Coogan: L'evaso è qui, davanti alla porta.

Sceriffo: L'ho visto e questo aumenta l'elenco!

Coogan: *(dolcemente, a Milly)* Insaponami la schiena amore.

Sceriffo: Quello è un essere umano, non un animale da legare a un palo!

Coogan: Sul letto c'è la mia camicia.

Sceriffo: E con questo?

Coogan: C'è sopra un distintivo, ci vuole niente a toglierlo.

Sceriffo: Hai messo su superbia. Va bene. Te le abbasso io le penne, ti affiderò tutte le missioni più pidocchiose che mi capitano. Ne ho già una che ti aspetta calda calda.

Nel prosieguo il conflitto con l'autorità si reitera nel rapporto con il tenente McElroy, rappresentante delle lente e macchinose procedure della metropoli. Pur non dissimile da quello con il suo superiore diretto nell'Arizona, lo scontro evidenzia la scarsa comprensione del diverso contesto in cui Coogan si ritrova ora ad operare: una lacuna che pagherà con ripetuti fallimenti nell'adempimento del proprio compito.

Per rintracciare le origini del carattere di Coogan, è opportuno ripercorrere i tratti salienti della carriera dell'attore Clint Eastwood del decennio precedente. Nel 1962 Sergio Leone inaugurava la sua personale visione del *western* nel primo prodotto della trilogia del dollaro: *Per un pugno di dollari*. L'anti-eroe Clint Eastwood, nella trilogia, si presenta come un individuo che vive di espedienti, capace di inserirsi nel contesto della malvivenza per sfruttarne ambigualmente i canali, pur conservando una morale ambigua e assolutamente personale. Egli può beneficiare delle sventure altrui – le “società” che istituisce con compari delinquenti per garantirsi i soldi delle taglie ne *Il buono, il brutto e il cattivo* – ma può anche apparire come un protettore dei deboli – nello schierarsi tra le due famiglie in conflitto in *Per un pugno di dollari* – o compiere atti di gentilezza rivelatori di una certa sensibilità – la sigaretta offerta al giovane morente, vittima della guerra civile che sta falciando le forze della nazione che fa da sfondo alle vicende de *Il buono, il brutto e il cattivo*. È una figura di eroe ignota al genere *western* americano, eppure sembra poggiare comunque sulla tradizione dell'*hard boiled* a “stelle e strisce”, debitore delle trasposizioni cinematografiche del *private-eye*: l'investigatore privato. La definizione dell'“occhio privato” sembra così riassumere le caratteristiche di un individuo che mantiene il proprio sguardo sul mondo e segue una strada individualista e autonoma nella conduzione della propria esistenza. Una strada precaria, in cui spesso, per sopravvivere, il detective deve accettare compiti irrilevanti o, addirittura, falsificare le prove pur di raggiungere lo scopo.⁷¹ In comune con il detective di matrice *hard-boiled*, il

⁷¹ Il riferimento in particolare è relativo a *Un bacio e una pistola* (1955) di Robert Aldrich, dove il protagonista, prima di trovarsi invischiato in un'oscura rete articolata attorno a un misterioso contenuto di una cassa che le diverse forze in gioco stanno cercando di recuperare, assieme alla collega-amante si presta alla seduzione delle mogli e mariti per

personaggio-Eastwood in Leone – ma anche i suoi compagni di ventura Lee Van Cleef e Eli Wallach – mantengono una riservatezza sul proprio passato e una riluttanza alla comunicazione, frutto di un individualismo e di un cinismo propri della strada intrapresa. Non ultimo, nei tratti di un eloquio scarno ma efficace, tutti questi personaggi manifestano la capacità di chiudere i discorsi con battute sarcastiche, sprezzanti e disarmanti, e spesso irriverenti.

L'immagine dell'indiano nella contemporaneità.

Campo lunghissimo sul deserto dell'Arizona, garantito da un punto di vista sopraelevato. È un terreno aspro disseminato di massi, reso ocre dall'argilla e punteggiato da aridi sterpi olivastri. Una strada sterrata, tracciata fino al margine basso dell'inquadratura, guida lo sguardo in profondità, verso i rilievi delineati nel contrasto con il cielo terso e lievemente sfumati dai vapori della calura. Una musica strumentale di sapore esotico *western* si mescola al rumore diegetico del vento, conferendo alle immagini un senso di attesa immota.

L'immaginario comune evoca immediatamente l'ambientazione *western*: il deserto, inospitale e incontaminato, apre a una vastità che non può essere circoscritta e conquistata dallo sguardo umano. L'uomo, al cospetto dell'infinità, – il metro di valutazione simbolico è lo sguardo, senso per definizione occidentale – percepisce il riemergere istintivo del senso di impotenza e della propria limitatezza; eppure, al contempo, il deserto rappresenta l'ideale della libertà, nella medesima illimitatezza per cui sfugge alla costrizione dello sguardo, e rinnova il contatto con il primitivo, con le potenze ancestrali della natura.

Dal campo lunghissimo la macchina da presa opera una panoramica a destra e scopre, in uno *zoom-in* che oltrepassa le ramificazioni disarmoniche e aride degli arbusti disadorni, il primo piano di una figura primitiva dalle spalle nude e i capelli cinerei scarmigliati: un indiano intento a gustare bocconi di carne, strappati con le dita e ingurgitati con avidità.

È una creatura selvatica e animalesca; il deserto è il suo *habitat*⁷² e al contempo la misura della distanza dal mondo civile.

sostenere i propositi di divorzio dei clienti, creandone i presupposti.

72 Rilevante è, in questo senso, la rappresentazione dei Comanche in relazione al territorio in *Sentieri selvaggi* (1956) di John Ford: «Gli Indiani appartengono al paesaggio della Monument Valley. Nella scena dell'accerchiamento della pattuglia di Clayton, Ford filma la doppia fila degli Indiani in due modi: come un ricamo di cavalieri che si staglia sulla cresta di una collina, e come un nastro che segue le linee curve del terreno, fondendosi con esso. Gli Indiani possono anche percorrere una lunghissima distanza ma restano tuttavia nella Monument Valley, di cui fanno parte. La tendenza a fissare emblematicamente uomini e paesaggio come in un fregio produce degli effetti che appaiono con evidenza nell'episodio del cimitero de I cavalieri del Nord Ovest». LEUTRAT J. L. *Sentieri selvaggi*, Recco-Genova, Le mani, 1995, p. 64.

Il raccordo condotto sullo sguardo dell'indiano ci guida nuovamente sulle vaste distese del deserto. La quiete mortifera è ora segnata da un sentore vitale, una scia di polvere innalzata da qualcosa che si muove velocemente, ancora indefinito, che desta l'attenzione dell'indiano. L'uomo, sempre ripreso in primo piano, raccoglie un fucile alla propria sinistra – ne scorgiamo solo la canna scura.⁷³ Ora l'inquadratura, nell'alternanza, muove nuovamente sulla distesa desertica, ma il punto di vista si sposta a livello del terreno, ad altezza d'uomo, sulla via di un fuoristrada che si sta avvicinando con un'andatura irrequieta a causa dei cespi disseminati sul terreno. È il primo tratto che disattende la prefigurazione temporale del genere cinematografico. L'indiano si alza, la macchina da presa lo riprende dal basso, sempre in primo piano. L'inquadratura successiva rivela l'identità dell'inseguitore – è evidente che stia cercando l'indiano: l'uomo è presentato da un cappello a tesa larga, lo sguardo celato dagli occhiali scuri. Un fucile è inguainato nel fodero innestato sul lato del fuoristrada – quasi fosse una sella – mentre egli mantiene saldamente la guida del fuoristrada. Il fuoristrada assurge quindi al ruolo che un tempo avevano i cavalli, o le diligenze. Una voce affiora dalla radio del mezzo: «Coogan, qui centrale. Coogan, qui centrale. Coogan, chiamare lo sceriffo». L'uomo, un vice-sceriffo identificato dalla stella appuntata sul petto, ferma il veicolo poco più avanti, spegne la radio e, avvistato uno stivale impolverato sulla pista, scende per identificare la traccia. Il dettaglio dello stivale rivela una scritta: «Navajo reservation». Il fruscio avvolgente del vento viene ora sovrastato da un tema strumentale *folk-country* – è il tema di Coogan e ricorrerà nelle fasi essenziali del film – che accompagna i passi sicuri dell'uomo verso le vesti di cui l'indiano si è spogliato; l'uomo li raccoglie e osserva la zona collinare cui conduce la strada, per poi tornare al proprio mezzo.

Le tracce dunque connettono ancora una volta all'esperienza dello *scout* o del cacciatore della *wilderness*. Coogan segue una procedura che lo riacorda alla figura del cacciatore piuttosto che all'impronta contemporanea dell'investigatore urbano. Il personaggio stesso chiarisce questo suo metodo investigativo durante il diverbio con il sergente Wallace. Coogan ha appena mandato all'aria l'appostamento del sergente nel condominio della madre di Ringerman. Dopo la sua incursione viene arrestato dalla polizia e condotto prima in guardina e quindi nell'ufficio del tenente McElroy, dove lo aspetta una “lavata di capo” e la comunicazione della revoca dell'incarico. Il poliziotto nero è furioso e lo aggredisce verbalmente.

Wallace:	Dov'è scritto che sei un esperto di psicologia criminale?
Coogan:	Io una volta l'ho inseguito per otto giorni di seguito, e inseguendolo o imparato un sacco di cose. [...] Volevo solo che uscisse per dare un'occhiata all'appartamento.
Wallace:	Quella lì non esce quasi mai.
Coogan:	Io invece credo che l'avrebbe fatto.

⁷³ Elemento rilevante, considerato che solo dopo aver verificato che l'oggetto del suo sguardo non è un carro, o un cavallo, scopriremo che il suo è un fucile moderno, dotato di mirino-cannocchiale.

McElroy: Perché?
 Coogan: Per la stessa ragione per cui gli animali in pericolo lasciano la tana. Per metterti fuori pista.
 Wallace: Ah, andiamo bene. abbiamo l'amico degli animali!Io non l'ho mai fatto il corso per boyscout.
 Coogan: E hai fatto male, sapessi quante cose avresti imparato
 Wallace: Su quale argomento?
 Coogan: Sugli animali e le persone. Si comportano nello stesso modo quando gli si dà la caccia.

Ritornando alla sequenza *western*, si evince come le tracce assumano chiaramente una ulteriore valenza, che non riflette il punto di vista del cacciatore bensì quello della preda. Esse sono il segno evidente di un rifiuto: l'abbandono del costume occidentale da parte dell'indiano. Il desiderio di riappropriarsi di una vita nella natura che più gli appartiene⁷⁴. Quella scia di polvere che il Navajo ha avvistato nell'arsura del deserto è l'incombente minaccia alla libertà assoluta; l'enorme distanza che quella vastità marca, a confermare la sua distanza dalla "civiltà bianca", è ora attraversata da Coogan. Restando fedeli al lessico di genere, l'uomo bianco è venuto a prenderlo.

L'indiano, coperto dal solo perizoma in tela bruna, si apposta con il fucile. Coogan, levando una densa e fumosa cortina di polvere, giunge alla base della collina, annunciato dal roboante motore del fuoristrada e dallo stridio dei pneumatici. L'indiano spara. Il vetro riflette l'abbacinante luce solare, ma viene trapassato. Il motore si arresta, il brusio del vento riemerge. Il fuoristrada si ferma mentre la nube polverosa va gradualmente depositandosi. L'indiano – creatura selvatica la cui mimica volutamente si rinsalda all'espressività scimmiesca – capisce di non avere risolto la questione. Si inerpicca silenzioso e agile tra gli aspri massi del declivio. Una salita progressiva che restringe progressivamente lo spazio e la dimensione della sua libertà. È braccato. La componente dell'ascesa nella fuga⁷⁵, associata alla mimica del "selvaggio", evidenzia la sua natura animalesca agli occhi del predatore. L'indiano si volta bruscamente a destra e poi a sinistra – l'agitazione è rappresentata da una breve incursione nella narrazione dello sguardo soggettivo rapido della macchina da presa, che denota così la tensione del personaggio. Il primissimo piano del suo viso segnato e sudicio svela, sotto alle pesanti arcate sopraccigliari, uno sguardo allarmato. Una detonazione rompe il fruscio persistente del vento. L'inquadratura in dettaglio del masso scheggiato muove rapidamente in *zoom-out* fino a restituire collocazione spaziale all'indiano, ora posto al centro del campo, in figura intera, il fucile spianato nella direzione del rumore. In preda al panico, l'uomo scarica in rapida successione i colpi dell'arma sull'ammasso roccioso – senza aver tuttavia avvistato un bersaglio. Il brusio dell'ultimo proiettile si è appena disperso nel soffio del vento che

74 Infatti l'indiano, pur essendo nel deserto, è stato abile – si può presumere – a procurarsi una preda per il proprio nutrimento.

75 L'ascesa nella salita è una componente tipicamente visitata dai finali dei *gangster movie*. Basti citare in questo senso l'epilogo di *Una pallottola per Roy* (1941) di Raoul Walsh: la fuga dell'esperto bandito braccato dalla polizia, culmina nel suo estremo arroccarsi in un complesso roccioso. L'estrema difesa della propria libertà è interpretata sovente dal cinema come un'ascesa spaziale – che significa metaforicamente progressiva riduzione dei margini della rivendicazione di indipendenza – o come una ricerca dello spazio isolato dalla civiltà urbana.

un tonfo sordo costringe l'indiano a voltarsi. I suoi vestiti appallottolati sono stati lanciati ai suoi piedi e uno sparo minacciosamente vicino rivela ora la sua fragilità. Coogan si avvicina dal basso con passo lento e sicuro, il fucile puntato sulla preda, pronto a pronunciare le sue “prime” parole: «Rimettiti i pantaloni capo». La fuga è finita e con essa anche la libertà e il “ritorno alle origini”.

Coogan accende una sigaretta mentre si avvicina all'indiano. Questi, gettato a terra il fucile, lo osserva con sguardo ferito, mal mascherato dall'esibizione dell'indomita indole espressa dal fiero linguaggio corporeo del portamento – petto proteso, le gambe allargate. Sprezzante, Coogan lo colpisce duramente al ventre con il calcio del fucile e l'indiano crolla a terra, dolente e fiaccato. Coogan si guarda intorno; il raccordo muove nuovamente alle distese del deserto e, attraverso la dissolvenza incrociata, si connette all'incalzante – celebrativo – tema musicale di Coogan e al viaggio di ritorno del fuoristrada alla civiltà. I titoli di testa scorrono in sovra-impressione.

I tratti dell'identità – cinematografica⁷⁶ – indiana si colgono anche negli involontari esiti della proposta del soggetto. Di certo questo film non si può inserire nell'ambito del filone cinematografico pertinente a una rivalutazione della figura del pellerossa – ancor meno a una ipotetica “storia dei vinti”.

La presenza del Navajo è limitata, come osservato in precedenza, alla fase di presentazione di Coogan. Non si evince nulla dei suoi vincoli sociali, della sua esistenza, né del suo rapportarsi con la contemporaneità. Si scorgono tuttavia i tratti stilizzati della dialettica uomo bianco – pellerossa. Forse proprio in virtù dell'attualizzazione di questo rapporto si rileva come la “questione indiana” sia un vivido presente. L'onestà di analisi impone di riportare un'affermazione successiva di Coogan, per cui l'indiano sarebbe colpevole dell'omicidio della propria moglie. E probabilmente è la verità. Ma l'indiano non si è limitato a fuggire dalla riserva e dalla giurisdizione della legge. Egli si è spogliato delle vesti occidentali. Lo stivale indiano, come si è visto, reca la scritta «Navajo Reservation».

La riserva e l'indifferenza sono le dimensioni a cui i primi abitanti della terra americana sono stati relegati dopo – e durante – la fase conclusiva delle guerre indiane. Jean Pictet, ne *La grande storia degli indiani d'America*, termina con partecipazione empatica il tratto finale del saggio⁷⁷:

La conquista dell'America del Nord era compiuta. Le guerre indiane erano finite per sempre. La pace regnava sulle vaste distese del Nuovo Mondo, il silenzio della morte pure.

Per quattro secoli o quasi, da un oceano all'altro, i pellerossa avevano difeso le terre dei loro antenati, palmo a palmo, con una tenacia che strappò l'ammirazione dei popoli civilizzati. I «primi americani» avevano lottato per

76 Nel caso dell'identità indiana è quanto mai rilevante la qualità cinematografica del filtro attraverso cui essa viene diffusa.

77 L'ultimo scontro effettivamente riportato dalle cronache, dista quattro anni dallo sterminio dell'ultima banda indiana che ancora viveva allo stato libero, seguendo le proprie tradizioni: un gruppo di Shoshone-Bannock del Nevada. Nel 1915 il tentativo di linciaggio di uno Ute, accusato di aver ucciso un messicano, portò allo scontro tra un gruppo di cowboy e la gente del villaggio in cui il fuggitivo aveva cercato riparo.

il loro suolo, per la loro vita e, più ancora, per la loro anima. L'ingiustizia permanente di cui erano vittime instillò nel loro cuore la sete bruciante della vendetta. Caddero a migliaia, con le armi in pugno, conservando fino alla fine, attraverso tante vicissitudini, la loro stoica forza di volontà e la loro sdegnosa fierezza. Ma ci sono morti che continuano a vivere in eterno.⁷⁸

Gli indiani, in varia misura, avrebbero contribuito anche a sostenere la nazione americana nelle guerre a venire. La conservazione dell'identità si evince anche dalla natura della loro partecipazione alla prima guerra mondiale. Alla conclusione, redatti i trattati tra le nazioni belligeranti, gli Irochesi osservarono di non aver accettato la pace con la Germania, non avendo posto la propria firma sul concordato di pace.⁷⁹ Il processo di assimilazione degli indiani aveva avuto inizio dal 1884, in una dinamica per cui il governo aveva sollecitato sempre più i pellerossa a vendere le proprie terre. Tuttavia, nel 1934, il Reorganization Act portò all'interruzione della lottizzazione, cosicché gli indiani furono in grado, nel complesso, di recuperare circa 12000 chilometri quadrati di territorio. Dal 1950 il governo inaugurò la politica di «terminazione» delle riserve, tesa a far sparire l'etnia indiana nel *melting pot* americano.⁸⁰

Ma le rivendicazioni del *black power* propagarono una scossa che contribuì a rivitalizzare l'identità pellerossa. Organizzazioni per i diritti indiani nacquero a partire dal 1944, ma solo nel 1968 sorse l'American Indian Movement, capace di radunare forze giovani dell'etnia – genericamente intesa – attorno a un progetto nazionalista indiano.

La seconda sequenza de *L'uomo dalla cravatta di cuoio* suggerisce le residue considerazioni che si possano trarre dal film in merito alla figura del pellerossa.

Sulla via del ritorno, giunto a un casolare isolato, Coogan ferma il veicolo e osserva brevemente la rimessa vuota, quindi parcheggia poco più avanti. Sceso dal fuoristrada, conduce l'indiano al portico e lo ammanetta a un asse, nella stessa maniera in cui avrebbe potuto legare il cavallo⁸¹: l'associazione animale-indiano è inequivocabile. Mentre Coogan osserva all'interno dell'abitazione il corpo dormiente di una ragazza sdraiata sul letto, l'indiano fissa desiderante la sigaretta che il suo sorvegliante sta fumando. Quello che segue è un dialogo muto – nella consueta alternanza campo-controcampo – unicamente espresso attraverso la gestualità e gli sguardi. Coogan si accorge della silenziosa richiesta del Navajo. Lo fissa e, con un breve cenno della mano, cerca un'intesa sull'oggetto del suo sguardo. Sembra proporgliela. L'indiano, immobile, ricambia lo sguardo e nei suoi occhi si legge la preghiera – la richiesta di una concessione che, come si suole dire, “non si può negare a un condannato”. Coogan però lascia cadere la sigaretta. Nel raccordo di sguardo il mozzicone – in dettaglio – scivola dalle dita del vice-sceriffo e l'indiano – contemporaneamente

78 PICTET J., *La grande storia degli indiani d'America*, in 2 voll., Milano, Mondadori, 2000, vol. 2, p. 770.

79 *Ivi*, p. 772.

80 *Ivi*, p. 773.

81 Anche questo elemento rinsalda indirettamente a gestualità pertinenti al western tradizionale.

ripreso in primo piano sullo sfondo –, stupefatto, segue con la testa la sua caduta al suolo. La sigaretta viene spietatamente calpestata da Coogan, e con essa subiscono lo stesso trattamento l'orgoglio e le mute preghiere del Navajo. Coogan è certamente un individuo scarsamente sensibile ma, sebbene il suo carattere sia connotato costantemente dalla rigidità – l'inflessibilità è causata dall'incapacità di ascoltare il mondo esterno – l'evento rivela che l'equivalenza che egli istituisce tra il ricercato e la preda-animale esonda dai limiti del suo ruolo di garante della legge.⁸² Qui il rapporto tra l'uomo bianco e il pellerossa è quanto mai distante dall'ideale di incontro amichevole incoraggiato dagli esempi di James Fenimore Cooper e dalle vicende di Pocahontas e del Capitano Smith.

L'indiano alza gli occhi colmo di disprezzo. Coogan incrocia con aspra indifferenza lo sguardo del Navajo e va verso l'ingresso della casa. Solo ora sentiamo, per la prima volta, la voce dell'indiano. Essa non si articola in una comunicazione ma in un mesto e sommesso canto.

Alessandro Portelli nel suo saggio *Il testo e la voce* dedica un ampio capitolo alla trattazione del rapporto fra testualità e oralità nella vita degli indiani d'America. L'identità e l'oralità trovano comune basamento nella narrazione orale. Attraverso il racconto i miti fondativi, le conoscenze, la storia e l'identità, vengono trasmessi di generazione in generazione; esso è uno dei momenti sociali più forti nelle culture native, capace di rinsaldare i rapporti del gruppo. «Lo sforzo degli artisti indiani», dice Portelli, «è quello di negare l'opposizione tra voce e scrittura, e di includere la scrittura come un'estensione e continuazione dell'oralità e della voce». Nel racconto mitico

Ile “immagini” arcaiche sono pertanto strettamente verbali e rappresentano un tipo specifico di linguaggio scientifico, che non va né inteso nel suo significato letterale né accolto come espressione di “credenze” più o meno infantili. Regole e fenomeni cosmici venivano formulati nel linguaggio (o terminologia) del mito, dove ogni parola-chiave era perlomeno altrettanto “oscura” delle equazioni e delle serie convergenti che servono a costruire la grammatica della nostra scienza moderna.⁸³

La comunicazione interumana, per un popolo che vive nella natura in una comunione che si avvicina all'ideale di perfezione – quale si può ritrovare negli scritti di Thoreau – è essenziale. Gli indiani, agli occhi dell'uomo bianco sono sempre apparsi taciturni. La loro saggezza risiede nella capacità di ascoltare non solo l'altro – inteso come essere umano – ma anche la natura. Le prove a cui si sottopone lo sciamano⁸⁴ per ottenere le visioni, ovvero comunicazioni che sappiano dare

82 Nonostante questo il film va letto in anche nel quadro di un percorso edificante, considerato che nella sequenza finale spontaneamente Coogan offrirà la sigaretta a Ringerman, dimostrando di aver aperto lo sguardo al mondo, in virtù dei fallimenti e dell'approccio educativo di Julie. Una delle linee guida della cinematografia americana pretendono che l'eroe alla fine del film deve essere cambiato.

83 DE SANTILLANA G., VON DESCHEND H., *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Milano, Adelphi, 2009, p.84.

84 Riporto ancora un breve brano redatto da De Santillana e Von Deschend, che qualifica l'oggetto di questa comunicazione. Il saggio dei due autori citati è un fondamentale testo sull'analisi comparatistica del mito, capace di delinearne la natura e di suggerire un'istanza comune della mitologia di ogni civiltà arcaica. «Non ci interessa se lo sciamanismo sia un germoglio vecchio o relativamente nuovo di antiche civiltà; esso non è affatto primitivo, ma

indizi ulteriori sulla realtà, richiedono spesso l'isolamento meditativo e l'ascolto di una verità ulteriore che filtra attraverso i segni, che sono anche nella natura.⁸⁵

Le parole destinate secondo questa definizione alla comunicazione orale sono pertanto ponderate in una misura oscura alla tradizione occidentale corrispondente. Non c'è da sorprendersi se Thomas Jefferson – terzo presidente degli Stati Uniti – riportando un discorso di Logan – capo Cayuga⁸⁶ – nelle *Notes on the State of Virginia* (1785), riconosce il valore dell'eloquenza e della saggezza indiane. A partire da questa citazione in America viene avviata una progressiva rivalutazione dell'immagine del nativo americano, che inciderà non tanto sul trattamento riservato agli indigeni, quanto sulla fondazione di radici alternative per la tradizione nazionale americana: il concetto della *wilderness* e l'identificazione dell'indiano prodigo con la natura – che nutre e veste.⁸⁷ Ma di quest'identificazione la traccia più evidente si avrà nella toponomastica, come rileva liricamente Walt Whitman in «Starting from Paumanok».⁸⁸

L'incapacità o la non-volontà dell'indiano di esprimersi, evidente in *L'uomo dalla cravatta di cuoio*, non è un *unicum* nella cinematografia contemporanea americana. Rilevante è anche il caso del Grande Capo Bromden in *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1975) di Milos Forman. Le situazioni sono differenti, ma palesano in egual modo la scelta dei personaggi di non esprimersi: il silenzio è

appartiene, come tutte le nostre civiltà, alla grande schiera degli ingrati eredi di un quasi incredibile antenato del Vicino Oriente, che per primo osò intendere il mondo come creato secondo numero, peso e misura». *Ivi*, p.161.

85 Nel suo viaggio *Al paese dei Tarahumara* (1937) Antonin Artaud riporta le sue considerazioni sui segni ultraterreni che reca la natura abitata dagli indigeni e la compenetrazione tra i simboli della natura e quelli della vita dell'etnia. Il viaggio si svolge in terra messicana – non propriamente in America, chiaramente – ma vale la pena citarlo, perché la scelta dell'intellettuale francese è volta a rintracciare un contatto con le energie primigenie della natura, di cui un popolo come i Tarahumara può essere ancora testimone.

86 Jefferson cita Logan per rimarcare le qualità edificanti della terra americana. Logan, nato nella Pennsylvania, venne chiamato così in onore di John Logan, governatore dello stato e amico fraterno di suo padre. Questi i passaggi salienti di un discorso straziante e di grande impatto emotivo, portavoce delle ferite all'animo riportate in seguito al massacro della propria famiglia da parte dei soldati del colonnello Cresap: «Mi rivolgo ad ogni uomo bianco perché dica se mai è entrato affamato nella capanna di Logan, e non ha ricevuto carne; se mai, nudo nel freddo, non ha ricevuto vestiti. [...] Non una goccia del mio sangue scorre più nelle vene di una creatura vivente. [...] Chi resta a piangere per Logan? Nessuno». PORTELLI A., *Il testo e la voce*, Roma, manifestolibri SET, 1992, p. 206.

87 Lo storico Francis Jennings conferma il valore storico di questa tradizione, a lungo trascurata del mito dell'America come terra libera, desolata, priva di proprietari: «All'inizio, quando la Virginia, il Massachusetts e le altre colonie vennero fondate, i nuovi venuti si insediarono ai margini delle popolazioni native ben più numerose. Questo fatto è stato oscurato dalla catastrofe demografica che ebbe inizio quando la popolazione indigena contrasse le malattie provenienti dall'altra sponda dell'Atlantico. [...] La Nuova Svezia e la Nuova Olanda, che diventarono New York, New Jersey e Pennsylvania, vennero istituite solo per beneficiare degli scambi commerciali. Per quanto concerne le componenti di questo commercio, gli indiani contribuirono con la terra (sebbene malvolentieri) alla fondazione delle colonie, mentre per quanto concerne la forza lavoro, Adriaen Van der Donck afferma: “Gli indiani, senza che noi ci scomodiamo, vengono a vendere le loro pellicce, che valgono tonnellate d'oro, che potrebbero essere incrementate, sembra di aver trovato un tesoro”. [...] Per tutta l'epoca coloniale fino alla Rivoluzione americana e oltre, gli scambi tra le due società proseguirono a pieno ritmo influenzando il commercio e la politica. Furono la causa prima dei conflitti di frontiera tra l'impero britannico e quello francese. Entrambi infatti si rendevano conto che l'alleanza con gli indiani era decisiva per la vittoria, come il dominio dei traffici era cruciale per l'alleanza. JENNINGS F., *La creazione dell'America*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 18-19.

88 «Leaving such to the States they melt, they depart, charging the water and the land with names». Per la traduzione ci si affida allo stesso Portelli: «Lasciando tutto questo agli Stati essi si sciolgono, se ne vanno, segnando l'acqua e la terra coi nomi». Walt Whitman, *Leaves of grass*, cit. in PORTELLI A., *Il testo e la voce*, cit., p. 206

allora la risposta alla segregazione e all'assenza di rispetto per la dignità umana.⁸⁹

Se si osserva il carattere del nativo americano, nelle modalità in cui viene offerto dalla cinematografia americana, si coglie come la sua identità non abbia mai raggiunto l'auto-determinazione – la riflessività – ma sia sempre stata rappresentata da un occhio esterno. La natura evidente di tale rappresentazione, nelle sue differenti declinazioni – sia nel caso in cui designi un elemento ostile, generato dall'ambiente naturale, sia che veda ripristinata la dignità umana di un'esistenza civilizzata – è la sua appartenenza a un passato che appare remoto, relegato alla nebulosa terra di confine tra Storia e mito. Non c'è immagine cinematografica che restituisca effettivamente dignità al vivere contemporaneo dei pellerossa. I ragionamenti prodotti tendono dunque a enuclearsi attorno alla valorizzazione o al discredito di un modello interpretativo e di una tradizione pertinenti a un'epoca storica problematica. L'intero edificio ideologico americano, focalizzato soprattutto sulla valorizzazione della libertà, si fonda sulle rovine dei popoli pellerossa, sulla schiavitù dei neri, sullo sfruttamento delle ondate migratorie – escludendo ora le pur rilevanti considerazioni sulle dinamiche delle condizioni lavorative. Tuttavia, se l'ultimo elemento può essere controbilanciato dall'offerta di una nuova prospettiva, di una possibilità, i primi due non hanno alcuna attenuante sul piano economico o etico. Il senso di appartenenza alla nazione è fondato a partire dalle ramificazioni del mito della frontiera. Se l'identità americana acquisisce un significato a partire dall'impronta ideologica, il progressivo emergere delle contraddizioni e delle deliberate mistificazioni che vi si innervano getta l'ombra della responsabilità per i misfatti anche sulle generazioni vissute successivamente agli eventi storici considerati. Dunque la rivisitazione condotta dal cinema *western* sul tema dell'identità indiana è, in primo luogo, un ragionamento sul lato oscuro dell'«uomo sintetico» americano. Nella trattazione che questo scritto si propone di articolare si è deciso di riversare la dissertazione del tema dell'identità indiana – laddove invece si è cercato di fornire i tratti generali delle altre componenti etniche nella sezione precedente – nell'analisi di un film che non si avvale della questione per proporre una seria riflessione. Eppure, forse, più degli esempi garantiti da *Piccolo grande uomo*, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* (1970), *Un uomo chiamato cavallo* o *Soldato blu*, *L'uomo dalla cravatta di cuoio* consente di rilevare la grande assenza di un'immagine che consegni l'identità indiana alla sua realtà contemporanea. Nel cinema hollywoodiano la questione indiana rimane elettivamente un problema di coscienza bianca. Siamo alla fine degli anni Sessanta: l'indiano è, dunque, un contemporaneo. Ma è proprio sulla sua natura selvatica – e sulle distese desertiche – che si fonda l'iniziale dubbio sulla periodizzazione del contesto storico – incertezza che dura poco, in verità, ma sussiste. Per alcuni istanti potremmo

⁸⁹ La premessa di questo ragionamento è la possibilità di parlare. L'indiano catturato da Coogan potrà anche non conoscere l'inglese – anche se dubitiamo – ma non si esprime nemmeno in plausibili maledizioni nella madrelingua.

pensare a una ambientazione Ottocentesca.⁹⁰ L'immagine che il film ci consegna del Navajo è la medesima che ci offre il cinema “classico” della frontiera. La spoliazione dalle vesti occidentali è l'emblema di un indiano alla ricerca di una libertà strettamente connessa alle modalità dei suoi avi, senza soluzione di continuità. Ma è fuori tempo massimo.

Nel saggio che Jean Louis Leutrat dedica a *Sentieri selvaggi* (1956) di John Ford, la condanna alla dimenticanza sancita dal *western* cinematografico viene inequivocabilmente definita in una significativa – onirica – immagine epigrafica.

L'Indiano fa parte del paesaggio. Partecipa a quel movimento impersonale che attraversa gli strati della Storia, definito come legge ineluttabile nel prologo di un film del 1925, *The Vanishing American*. Il film di George B. Seitz inizia e finisce con la stessa immagine della Monument Valley, due colline da una parte e dall'altra del campo (Merrick e East Mitten) Il testo che appare sullo schermo dice: perché le razze degli uomini vengono e se ne vanno, ma il grandioso scenario rimane”. Sottomesso a questa legge, l'uomo rosso è destinato a scomparire. È il rappresentante di una razza in via di estinzione. Ford lo dice in *Sentieri selvaggi*. Come Champollion, secondo Gérard Macé, egli potrebbe immaginare «nella luce del tramonto e percorsa dalle anime, il faraone e il capo indiano⁹¹ che si salutano in silenzio; e dietro di loro, generazioni in fila che confrontano i loro copricapi, gli archi e le frecce, le piume di struzzo e quelle d'aquila, i corpi dipinti di rosso e le braccia incrociate sul petto, le unghie dorate degli uni e le cicatrici degli altri». ⁹²

Segnacoli di un percorso: la durezza del cowboy.

Si è parlato, al principio di questa analisi, della focalizzazione dell'intreccio attorno ad alcuni elementi simbolici. Coogan giunge in città vestito in abito marrone; un cappello a tesa larga bianco, stivali e cravattino in cuoio completano il suo abbigliamento. Nella fondina conserva la pistola, in mano regge una logora valigetta in cuoio.

Il percorso metropolitano di Coogan ne mette alla prova la rigidità caratteriale. All'arrivo in città viene raggirato da un tassista, che dal vestiario intuisce la sua ignoranza della topografia urbana. Poco più tardi l'affittacamere lo costringe a pagare una tariffa maggiorata, perché privo di bagaglio. La ragazza che gli fa visita in abiti succinti, provocatrice, cerca di rubargli il portafogli. Ma è

90 Tuttavia, il solo tentativo di ricondurre a una periodizzazione un film che rievoca la fase Hollywoodiana “classica” del *western*, appare destabilizzante. Perché in effetti quel passato mitico, che dovrebbe a giusta ragione riferirsi alla seconda metà dell'Ottocento, è sospeso nel tempo. Al contrario, risulta immediato il riferimento al periodo di produzione di quel genere di film. Se il cinema americano è in generale un generatore di miti, il *western*, prima degli anni Sessanta, è talmente intriso della dimensione leggendaria che risulta a-storico.

91 Il *Walden* di Thoreau sembra saldare tradizione filosofico-letteraria e alcune linee di tendenza della cinematografia *western*. Citiamo un paio di estratti dall'opera, che rilevano immediate connessioni con la sezione sopra riportata: «Mentre, con la zappa, aggiungevo terra più fresca ai filari, disturbavo ceneri di ignote nazioni che negli anni primordiali erano vissute sotto questi cieli, e i loro piccoli attrezzi da guerra e da caccia venivano portati alla luce di questo giorno moderno». E inoltre, aggiunge Thoreau, «da sotto un tronco marcito, la mia zappa snidava una lenta, enorme e straniera salamandra maculata, traccia dell'Egitto e del Nilo». THOREAU H. D., *Walden ovvero la vita dei boschi e il saggio La disobbedienza civile*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 199-200.

92 LEUTRAT J. L., *Sentieri selvaggi*, cit., pp.64-65.

proprio negli elementi fondanti della sua autostima che Coogan fallisce. Gli errori che egli commette screditano seriamente la sua credibilità e, nonostante il biasimo delle lungaggini che connotano negativamente le procedure urbane, sarà seguendo i propri metodi che incorrerà nei fallimenti. Il suo stratagemma per prelevare Ringerman anzitempo si rivela un buco nell'acqua: in aeroporto viene chiamato al telefono e aggredito alle spalle da Linny e un suo complice. Caduto a terra, tramortito, perde in quest'occasione la pistola, che Ringerman prontamente gli trafuga. La seconda arma di cui Coogan si fregia è la seduzione. La virilità, il fascino irresistibile e la sua educazione di uomo del Sud, vengono utilizzati regolarmente per ottenere dalle donne fugaci piaceri o, ancor peggio, informazioni. Decide di abbordare Linny in discoteca e lei lo porta nel suo appartamento, che appare come un condensato del vivace universo hippie, sebbene arredato con gusto. L'accensione della luce – la scritta evidenziata dal dettaglio è il doppio senso «You turn me on»⁹³ – rivela una grande stanza, dominata da tinte viola e rosa, avvolta da una luminosità vivida che scaturisce da un lampadario poligonale. Tendine a fili di perline⁹⁴ e steccati rosa sono usati come unici divisori degli spazi nell'appartamento. Linny avvia il giradischi e una musica etnica, generata da intrecci di sitar e bonghi, si diffonde. I due iniziano ad amoreggiare sul divano, consumando il rapporto che già si era profilato durante il loro primo incontro, nella cella di Ringerman. Coogan è convinto di poter usare la ragazza, ora che l'ha sedotta, e le chiede di condurlo dalla sua preda. Ma ancora una volta sarà Linny ad avere la meglio, con sua grande sorpresa. Il carattere della ragazza, nelle relazioni sentimentali, non è dissimile da quello di Coogan. L'utilizzo della seduzione per raggiungere un secondo fine è un'arma che li accomuna, ma l'eccessiva boria del vice-sceriffo si rivela uno svantaggio nella sfida.

Secondo la disamina dei diversi caratteri della mascolinità redatto da Giovanni Ventimiglia nella sua trattazione dedicata ai *Problemi di identità maschile*,

n]elle teorie neo-maschiliste dell'uomo macho, oggi molto diffuse specialmente in certa cultura estremista di destra, il femminile è considerato come qualcosa di totalmente esterno ed estraneo all'identità maschile: l'uomo è appunto solo «maschio», o «maschio al 100%». Questa concezione ha poi a sua volta almeno tre varianti, a seconda che la donna venga considerata come essere inferiore da sfruttare (versione patriarcale), nemica da combattere (versione misogina) o preda da conquistare (versione seduttrice) [...] La teoria del macho infatti ha una struttura necessariamente duale, in cui apparentemente uno è il positivo, il padrone, il maschio, e l'altro è il negativo, il servo, la donna. Tuttavia, qualunque sia la versione considerata (patriarcale, misogina o seduttrice) è evidente che il polo positivo, il maschio, ha bisogno vitale ed essenziale del polo negativo proprio per potersi affermare in quanto tale. Se non esistesse la donna, che ne sarebbe del macho? La sua superiorità è dunque del tutto subordinata alla donna, sia essa, appunto, serva, nemica o preda.⁹⁵

Il personaggio di Linny eredita i tratti essenziali della *femme fatale* tipicamente *noir*, di cui pur non

93 Ovvero: «Tu mi accendi».

94 Arancioni, verdi smeraldo, turchesi, bianche e fucsia, richiamano i colori della trapunta sul letto a due piazze.

95 VENTIMIGLIA G., *Problemi di identità maschile*, in *L'identità in questione*, «Teoria» XXVI/1, Pisa, ETS, 2006, pp. 159-162.

conservando l'eleganza e il fascino misterioso, ne aggiorna le doti alla contemporaneità, connotata dalla liberazione sessuale.⁹⁶

Condotto nottetempo in una sala da biliardo, Coogan si ritrova ad affrontare un nutrito gruppo di avversari in una rissa che lo vede sopravvivere solo grazie all'arrivo della polizia, annunciato dal suono fuoricampo delle sirene in avvicinamento. Il protagonista è debilitato e contuso, ma riesce a fuggire nel vicolo, pur rovesciando rumorosamente i bidoni al proprio passaggio. I poliziotti irrompono nello sconquassato locale e non possono far altro che constatare i corpi di alcuni degli aggressori a terra. Entra il tenente e avvista per terra un cappello bianco da cowboy. Mentre si avvicina per raccogliarlo una musica extra-diegetica accenna il tema di Coogan – a due chitarre – che corrobora l'associazione mentale del tenente.

Gli errori del vice-sceriffo Coogan sono dunque marcati dalla perdita di due dei suoi oggetti distintivi: la pistola e il cappello. La sottrazione della pistola, in particolare, è un tema caro al regista, e richiama l'episodio scatenante di *Squadra omicidi, sparate a vista*. Anche Madigan, protagonista del film, aveva pagato – molto più duramente di Coogan, in verità – una leggerezza in servizio; anche lui era rimasto vittima della seduzione femminile che l'aveva distratto e consegnato in balia del ricercato. Inanellando i tratti fin qui definiti, l'uso dei simboli definisce un percorso che, mentre svilisce la figura del cowboy altero – che arriva a perdere simbolicamente, appunto, pistola e cappello – ne verifica la trasformazione. Rilevante, in questo senso, è la sequenza della discoteca.

Balli scatenati in pista. I corpi sussultano in ondate scomposte illuminate a tratti dalle luci stroboscopiche. Su un video vengono proiettate immagini di corpi nudi femminili. Coogan si incammina in mezzo a questo mare di gioventù hippie, vestiti colorati e maschere. In una saletta trova Linny, seduta in compagnia di un nero e un bianco intenti a fumare marijuana. I due lo dileggiano e cercano di scacciarlo; il nero estrae il coltello ma Coogan è più veloce: rompe una bottiglia e gliela punta addosso. È in questo passaggio che, nell'ottica del ragionamento condotto, Carlos Clarens intuisce un tratto di tutto rilievo: «qui il film perde la sua caratteristica picaresca: gradualmente Gary Cooper svanisce per lasciar apparire Dirty Harry.⁹⁷ Si evoca l'ideologia della frontiera in un momento di crisi».⁹⁸ Ma in realtà, al di là dell'analogia con i generi, Coogan assomiglia maggiormente a Callahan, piuttosto che all'eroe *western* rappresentato dalla maschera Gary Cooper.

96 Linny è, in questo senso, il “doppio” negativo di Julie: le si contrappone, negli obiettivi e nell'indole, alla sua inclinazione all'assistenzialismo premuroso e alla sincerità dei suoi sentimenti. La definizione dei loro caratteri – l'uno connesso al mondo hippie, l'altro alla perfetta integrazione nello stile di vita americano – si evince anche dalla diversa natura dei loro appartamenti.

97 Gary Cooper è la maschera dell'uomo giusto del West; Dirty Harry è la maschera della brutalità della legge, tipica del poliziesco a venire. In vero la ricerca costante della soddisfazione sessuale di Coogan non appartiene a nessuna delle due maschere

98 CLARENS C., *Giungle americane*, cit., p. 262.

Il cowboy è in città.

L'abito con cui si presenta Coogan, anche nella grande città, è un vestito che – seppur elegante – tradisce palesemente le sue origini – sarebbe più corretto dire che le ostenta. Numerosi sono i riferimenti, durante l'incedere del film – quasi in ogni sequenza della sezione metropolitana – all'immagine che il cittadino newyorchese si fa del protagonista. In ordine sparso, Coogan viene chiamato “Texano”, “allevatore”, “cowboy”⁹⁹, “cavallerizzo da rodeo”, “attore”. Addirittura viene dileggiato da un gruppo di omosessuali – presumibilmente arrestati dalla buoncostume – nella stazione di polizia: «ma come un maschione come te con i tacchi alti? Che sei dei nostri? No eh?». La figura dell'uomo del Sud-Ovest viene immediatamente associata all'uomo della frontiera, all'avventuriero o al mandriano, secondo un immaginario consolidato dal *western* cinematografico. Tutto ciò che è Sud-Ovest appare Texano. Con una ridondanza che non può che risultare denigratoria, il tenente McElroy – nonostante le reiterate rettifiche di Coogan in merito alla propria provenienza – continua a definirlo Texano, fino alla significativa auto-correzione finale, nella sequenza dei saluti all'eliporto.¹⁰⁰

L'altro aspetto del divario tra i suoi metodi e quelli della polizia metropolitana è la riproposizione in nuova veste della contrapposizione tra campagna – o cittadina di provincia – e città. Se Coogan viene visto dai cittadini come l'incursione del pittoresco anacronismo nella contemporaneità urbana, egli ricambia il sentimento di estraneità. Quando il tenente, al suo arrivo, gli comunica che dovrà attendere un tempo indeterminato per la consegna del prigioniero, Coogan si dimostra impaziente e rifiuta categoricamente le soluzioni proposte da McElroy per occupare l'attesa.

Coogan:	E quando esce dall'ospedale?
McElroy:	Chi?
Coogan:	Quel detenuto, James Ringermann, di chi stiamo parlando?
McElroy:	(Consultando uno schedario) Non lo so. Quando il dottore dirà che potrà uscire. Prenditi un paio di giorni, guarda la città.
Coogan:	L'ho già vista la città.
McElroy:	Vai al baseball, fatti un giro per Broadway, domanda a qualcuno dov'è.

Ovviamente Coogan è arrivato da pochissimo in città, ma non ha alcun interesse a visitarla. Rincarerà la dose in un dialogo con Julie quando, osservando da un'area rialzata la città, le confessa che sta cercando di immaginare come potesse essere quello spazio prima dell'urbanizzazione.¹⁰¹

99 La maschera cinematografica.

100Assecondando brevemente questo fraintendimento-dileggio, la compenetrazione dei generi *western* e poliziesco si verifica attraverso la simbolica macchina del tempo rappresentata dall'elicottero. Così come l'eroe del West – integerrimo ai limiti della rigidità, fatta eccezione per i libertini rapporti con le donne – viene trasportato nella contemporaneità – perlomeno agli occhi dei newyorchesi – dall'elicottero, il genere *western* viene riportato alla attualità dalla medesima macchina del tempo ideale che l'aveva creato: il cinema.

101Il personaggio sembra dunque reagire al paesaggio, in una rassegnata contestazione dell'irreversibile intervento umano. Considerando la sceneggiatura, l'affermazione – la battuta – risulta un po' superficiale; forse rappresenta ciò

Infatti l'essenzialità della struttura narrativa, che si focalizza topograficamente soprattutto nell'utilizzo degli interni – stanza d'albergo, commissariato, appartamento della signora Ringerman, stanza di Julie, discoteca, stanza di Linny, sala da biliardo – conferma la scarsa propensione di Coogan ad esporsi in strada. Quando si muove ha un obiettivo. Gli esterni della città, fatta eccezione per l'inseguimento finale, sono solo transizioni. In alcuni casi si evince l'uso degli spazi aperti quali referenti finali del raccordo di sguardo posto a conclusione di una sequenza – ovvero Coogan che guarda, appostato alla finestra, la strada, mentre progetta il passo successivo.

Agli interni citati si connettono, a livello sovrastrutturale, i correlativi del *gangster movie* degli anni Trenta e, soprattutto, i luoghi della cittadina visitati dal *western*. Questa chiave di lettura risulta evidente, nella misura in cui anche le vicende in cui Coogan viene coinvolto appartengono a un canovaccio tipicamente *western*. Dunque la sala da biliardo può ospitare una rissa degna di un saloon, la prostituta nell'albergo può richiamare l'adescatrice del *west* e l'ufficio del tenente può rappresentare la stanza dello sceriffo. L'unica sequenza in esterna di spicco è l'inseguimento in moto in chiusura. È la resa dei conti, e questa volta Coogan non fallisce. Così come il fuoristrada della prima sequenza richiamava il vecchio carro del *west*, le motociclette risultano la trasfigurazione dei cavalli – che verrà resa celebre da *Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper.

Coogan, furente, ha costretto di forza Linny a portarlo al rifugio di Ringerman. L'alba è trascorsa da poco, le strade sono semi-deserte. Linny e Coogan camminano l'una davanti all'altro. Lei ha perso la scanzonata sicurezza nei propri mezzi di adultrice e ora è visibilmente agitata. Arrivano al Fort Tryon Park. Linny inizia a correre, cerca di seminarlo, arriva alla cancellata – serrata – di un complesso architettonico. Ringerman la fa entrare, lei è scossa, ma lui si arrabbia quando lei gli svela di aver portato Coogan. Il “cowboy”, per stanarlo, usa la medesima tattica adottata contro l'indiano nella sequenza iniziale. Nascosto dalla vegetazione, richiama l'attenzione di Ringerman che, preso dal panico, inizia a sparare a caso i colpi della sua pistola per poi salire in motocicletta e scappare. Coogan ne prende una “in prestito” da una coppia di passanti e si lancia in un inseguimento spericolato attraverso le stradine che percorrono ampie zone erbose, si inerpica sulle scalinate e sotto gli archi dell'area circostante l'edificio. Coogan dimostra qui tutta la sua abilità nella guida: accorcia progressivamente le distanze e riesce a disarcionare l'avversario, sbandando con la propria motocicletta sulla sua. I due ruzzolano al suolo. Ringerman riesce ad alzarsi per primo ma, dopo una lunga corsa, viene raggiunto nuovamente. La scena è ripresa in campo medio.

che Coogan effettivamente pensa, ma la partitura testuale fa apparire l'asserzione, così isolata da ogni riferimento ulteriore nel dialogo, artificiosa. Per certi versi, tuttavia, può consegnare un aspetto ulteriore del personaggio: una frase ad effetto risulta efficace in rari casi e necessita una certa abilità e dialettica, qualità che Coogan non possiede. La rozzezza dell'affermazione, restando nei termini della scelta delle parole, richiama la chiosa sul colore – rosso sangue – della pietà o il discorso sulla caccia all'evaso nella sequenza del diverbio con il sergente Marshall, che infatti lo prende in giro.

Tutto l'interesse di Siegel, nella parte finale, si riversa sull'inseguimento. L'arresto vero e proprio è una questione di formalità e si risolve in breve, con un primo piano dei pugni che Ringerman subisce. Ma, d'altro canto, lo spettatore ignorava anche il motivo dell'arresto di Ringerman.¹⁰² Il ruolo dell'avversario è semplicemente relegato alla funzione di obiettivo. Infine, giusto in tempo per assistere alla riabilitazione di Coogan, arriva la macchina del tenente.

McElroy conferma la procedura burocratica da seguire e, questa volta, Coogan accetta di sottostare alle medesime condizioni che all'inizio aveva rifiutato. È un rientro del personaggio entro i margini delle istituzioni. Ha finalmente posto rimedio agli errori commessi.

¹⁰²Bisogna accontentarsi dello scambio di battute tra Coogan e un passeggero dell'elicottero, durante il viaggio di andata: L'uomo gli chiede: «Uno dei vostri cowboy ha combinato guai nella nostra città?» e la risposta di Coogan è: «Uno dei vostri teppisti ha combinato guai nella nostra».

6.2 *L'inferno del calvinista: viaggio nella depravazione in Hardcore di Paul Schrader.*

Scritto e diretto da Paul Schrader, *Hardcore* (1979) è un film che consente di verificare alcuni aspetti rilevanti della questione etica nella realtà americana degli anni Settanta. Partendo da uno spunto autobiografico, Schrader pone sui due piatti della bilancia il tradizionalismo puritano più radicale e le derive prodotte dalla riconsiderazione dei limiti morali nella società, in un contesto cinematografico debitore delle peculiarità *noir* – la solitudine, l'investigazione, il deambulare notturno nelle strade urbane – e della consolidata speculazione sulla contrapposizione tra la connotazione frenetica, abbacinante e irrequieta del degrado esistenziale metropolitano e la morigerata – e idealizzata – realtà provinciale.

Prodotto da John Milius e Buzz Feitshans per la Columbia, il film è essenzialmente una storia di *detection* che affida le indagini a un rispettabile e comune esponente della classe media, spostando il fuoco d'interesse dall'obiettivo delle ricerche al percorso – e i risvolti introspettivi – dell'investigazione. Si tratta di un tragitto individuale, per lo più consumato nell'interiorità, cui il vagabondare fornisce un referente fisico ed esteriore.

Jake Van Dorn (George C. Scott) vive con la figlia Kristen (Ilah Davis) nella comunità calvinista – di origini olandesi – a Grand Rapids, nel Michigan. La ragazza, partita per Los Angeles per partecipare a una congregazione di giovani puritani, non fa più ritorno. Van Dorn, su consiglio della polizia, si rivolge a un investigatore privato della California, Andy Mast (Peter Boyle). Questi si presenta a Grand Rapids riferendo gli esiti delle indagini preventive, e mostra a Van Dorn un film pornografico a cui ha preso parte Kristen. L'uomo è sconvolto. In seguito a un diverbio con l'investigatore, Jake decide di assumersi tutta la responsabilità delle ricerche. Abbandonate le barriere etiche della propria comunità, egli si inoltra in un territorio sconosciuto e disprezzato, nei bassifondi dei quartieri a luci rosse di Los Angeles, San Diego e San Francisco. Ma le indagini risultano infruttuose finché Van Dorn non decide di cambiare tattica. Dismessi gli abiti dell'onesto e morigerato cittadino, egli cerca di entrare nel mondo della pornografia fingendosi un produttore cinematografico. Attraverso i pretestuosi provini per la ricerca di un protagonista riesce a rintracciare il ragazzo che aveva recitato con la figlia nel film *hardcore*. Kristen risulta in compagnia di un certo Tod. L'attore, picchiato selvaggiamente, indirizza Van Dorn sulle tracce di Niki (Season Hubley), una prostituta che conviveva con Tod. Jake la raggiunge nel locale di spogliarelliste in cui lavora e le offre un lauto compenso in cambio del suo aiuto. Intanto il cognato di Jake, Wes DeJong, preoccupato per la sua scomparsa, ingaggia Mast affinché lo pedini e lo protegga. Van Dorn e Niki partono alla volta di San Diego, sulle tracce di Tod, e da qui vengono

indirizzati a San Francisco. Pare che Kristen e Tod siano in compagnia di un individuo molto pericoloso, tale Ratan (Marc Alamo). Van Dorn, attraverso la mediazione di Niki – che si rifiuta di fornirgli direttamente l'indirizzo – riesce a rintracciare Tod, fingendosi interessato a materiale pornografico ai limiti della trasgressione. Tod gli dà un appuntamento in una saletta di proiezione e, nel filmino, Van Dorn assiste alla morte degli attori per mano di Ratan. Sconvolto torna da Niki e ottiene con la violenza l'indirizzo di Tod. Trova il ragazzo in un bordello: lo picchia brutalmente e così riesce a sapere che Kristen è al seguito di Ratan, in uno *strip club* chiamato Matador. La sequenza finale è frenetica. Van Dorn giunge al locale e, riconosciuta la figlia, aggredisce Ratan. Questi, armato di coltello, riesce a fuggire, per poi trovare la morte in strada, colpito da Mast. Kristen fugge da una porta di servizio ma Van Dorn, disinteressatosi dell'inseguimento di Ratan, la raggiunge in uno sgabuzzino. Il padre scopre così che la figlia non era stata rapita, ma era addirittura fuggita dalla sua rigida incomprendimento. La rivelazione getta nella disperazione Van Dorn. Alla fine di un breve ma teso confronto, padre e figlia si riconciliano e possono finalmente tornare a casa.

Componenti sociologiche.

Il contesto del dualismo proposto da *Hardcore* consente di allargare il disgusto – di Van Dorn – per le deviazioni e le perversioni della sessualità alla crisi generale della fiducia popolare nelle formazioni politiche tradizionali – innestata dallo scandalo del *Watergate*. In questa fase storica si assiste alla rivalutazione critica di ogni decisione presa dalla classe dirigente nel recente ventennio, soprattutto negli esiti etici, e si portano nuovamente allo scoperto le forze distinte e centrifughe della nazione. Ciò che appare evidente, a livello sociologico, è il distacco tra il presente e un pur recente passato. L'anti-partitismo del dopo *Watergate* giunge a rappresentare una percentuale che varia tra il 30% e il 40% degli americani.¹⁰³

L'anti-partitismo, oltre a raccogliere adesioni tra gli intellettuali e i giovani, vede convogliare tra le sue fila il malcontento delle generazioni tradizionaliste. I puritani praticanti¹⁰⁴ – di cui *Hardcore* fornisce un piccolo spaccato – rifiutano la liberalizzazione dei costumi, la mercificazione del corpo, l'asservimento ai piaceri rapidi e i risvolti devianti della società capitalista contemporanea. La Verità è ulteriore, ultramondana: non è terrena. Emblema massimo delle componenti avversate è il mondo della pornografia, ovvero l'esacerbazione del libertinismo che ha sconquassato il codice

103KASPI A., *Storia degli Stati Uniti d'America*, Lucarini, Roma, 1990, p. 471.

104Ma anche le altre confessioni religiose si schierano sulle medesime posizioni.

etico puritano.

Pornografia, prostitute appostate lungo i marciapiedi e agli angoli delle strade – pronte a civettare con i passanti per tentarli con proposte libidinose – papponi e impresari del porno: queste sono le figure offerte dai bassifondi dei quartieri a luci rosse. In *Hardcore* il personaggio che consente una vera incursione nell'umanità franta e laida non è il buon padre di famiglia – vinto dal disgusto più che dalla tentazione – ma Niki, la prostituta che aiuta Van Dorn nella ricerca. La ragazza rievoca la figura di Iris di *Taxi Driver*: è una prostituta che, a differenza del complessivo disgusto suscitato nel protagonista dal sostrato di sesso e violenza di strada, non è oggetto di biasimo, ma di compassione. Niki è un prodotto di quel mondo ma non ha propriamente scelto quella vita; ha semplicemente intrapreso la via che le sue radici le hanno consentito di esplorare. Dietro alla sfacciataggine e l'ostentazione di un linguaggio scurrile e di strada, alla mercificazione del corpo e alla naturalezza con cui affronta una quotidianità sofferta, Niki evidenzia il legame con radici che affondano su un terreno ben distinto da quello che ha generato Van Dorn.

La vita di una prostituta come Niki sorge e si nutre nelle strade del centro urbano. Strade che un tempo ospitavano redditizie attività commerciali e locali dedicati allo spettacolo che, dalla fine degli anni Sessanta, hanno verificato una radicale trasformazione. Ampie aree adibite a parcheggio e una fitta rete di locali di spogliarello, *sexy shop* e cinema a luci rosse rappresentano ora il tessuto vitale di quei quartieri. Gli esercenti dei cinema tradizionali hanno abbandonato le attività del centro urbano per trasferirsi nei centri commerciali e le sale vengono rilevate dalla nascente economia legata alla produzione *hardcore*. Come ci rivela il film, essa estende la propria rete perfino alla morigerata Grand Rapids.

L'avvento del genere pornografico era stato anticipato negli anni Cinquanta dai primi film sui campi di nudisti, mentre il nudo femminile trovava già un'esibizione di primo piano nelle pagine dei calendari. Sul finire degli anni Sessanta il PCA era stato stralciato e sostituito da un nuovo sistema di classificazione delle produzioni filmiche, basato sulle fasce d'età dei consumatori. La necessità di un regime censorio più elastico era ovviamente esito dei mutamenti sociali – in ambito sessuale, in questo caso – ed era caldeggiato da un intero apparato economico – ancora disorganico negli anni Cinquanta, ma progressivamente sempre più strutturato. Russ Meyer, con la realizzazione di *L'immorale Mr Teas* (1959), aveva dimostrato la potenziale redditività della componente sessuale nel cinema, rimarcata per di più dal sostegno di investimenti scarsamente onerosi – 24000 dollari. A partire da questo momento il cinema *hardcore* inizia a proliferare e prosperare. Le modalità di produzione dei film pornografici si inseriscono nei canali del nutrito ed eterogeneo mondo della cinematografia indipendente. Produzioni a basso costo, brevi tempi di lavorazione e una scarsa attenzione all'approfondimento della trama in favore della valorizzazione dell'azione sono le

componenti primarie. La rapidità con cui il film transitava dalla stesura della sceneggiatura agli schermi dei *drive-in* – ma non solo – consentiva lo sfruttamento di tematiche particolarmente sentite nell'attualità. I cinema a luci rosse, dalla fine degli anni Sessanta, non erano più frequentati esclusivamente da un pubblico di spettatori isolati, laidi e depravati, ma anche da giovani coppie e cinefili, esponenti di quella generazione che vedeva nel cinema a luci rosse una manifestazione della liberazione sessuale della società. Come tutti i filoni fondati sullo sfruttamento di tematiche specifiche – *exploitation* –, la cinematografia *hardcore* era l'esito dell'extrapolazione di una componente socialmente attestata in funzione pragmaticamente economica. Alcuni critici hanno rilevato nel cinema indipendente la presenza di una istanza realistica nella rappresentazione – assai meno, al contrario, nelle vicende narrate in sé. Un esempio di questo punto di vista è offerto da David James, per cui «la pornografia è, al di là di tutto, uno dei punti critici del realismo. Quanto altri testi iconici, è condizionata dalla trasparenza, dall'incoraggiare l'illusione del passaggio dal materiale filmico alla scena profilmica».¹⁰⁵

Due film di Gerard Damiano, nel 1972, avrebbero imposto alla coscienza nazionale l'impatto della cinematografia *hardcore*, portando la tematica al di fuori del sottobosco sordido degli avventori: *La vera gola profonda*¹⁰⁶ e *Miss Jones*. Il loro successo rese impossibile la continuità di un atteggiamento monoculare – per usare una definizione cara a Schrader – delle istituzioni, e sancì l'universalità del voyeurismo sessuale – pur con differenti approcci – nella società americana.

L'ideologia della small town e i debiti cinematografici.

Il percorso simbolico e interiore di *Hardcore* nell'universo metropolitano riconduce ad alcuni aspetti rilevanti della tradizione cinematografica americana, tali da costituire i referenti diretti – o impliciti – della trattazione. La contrapposizione tra la comunità provinciale puritana e le grandi città della California rievoca il conflitto mai risolto tra i due poli della *small town* e della *big city*¹⁰⁷, portavoce di modi di vivere radicalmente opposti. L'incursione di Van Dorn nella metropoli introduce uno sguardo esterno – anzi, estraneo – e offre al contempo un aggiornamento dell'ideologia della *small town* conferendole sfumature nuove e, se possibile, radicalizzando ulteriormente il dualismo – nella scelta di polarità completamente prive di punti di connessione.

La produzione cinematografica degli anni Venti e Trenta aveva già avvertito la minaccia che la vita

105JAMES D. cit. in SIMON A., *La struttura narrativa del cinema americano, 1960-80*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, cit., p.1677.

106Il titolo originale, *Gola profonda*, venne rimpiazzato da quello indicato dopo l'uscita del seguito nel 1974.

107Per una disamina delle origini cinematografiche nel cinema americano cfr. GANDINI L., *L'immagine della città americana nel cinema hollywoodiano (1927-1932)*, Bologna, Clueb, 1994.

lanciata all'inseguimento dell'*American dream* – cui si rinsalda l'asservimento al dio-denaro – poteva arrecare al difficile equilibrio tra il successo materiale e la valorizzazione della componente affettiva.

Il *gangster movie* degli anni Trenta stabilisce la centralità dell'ambientazione metropolitana nel contesto di un diuturno dibattito condotto appunto sul piano etico, che contrappone all'immagine del grande abitato urbano, l'ideologia della *small town*: un dualismo teso a evidenziare una qualità condizionante del terreno su cui l'individuo va ad affondare le proprie radici.

La cultura dominante degli anni Venti e Trenta, articolata in buona parte sulle indicazioni di congregazioni religiose e associazioni di varia natura, promuoveva i buoni sentimenti della vita di campagna – o della piccola città – biasimando le deviazioni derivate da una esistenza frenetica, le tentazioni definite simbolicamente dalle luci dei negozi o dalla tensione ascendente dei grandi palazzi – le attrattive di una facile carriera – i miraggi evocati in una mappa illuminata di seducenti locali notturni del grande centro urbano, l'alienazione prodotta dalla perdita di riferimenti umani, travolti dal caotico brulicare delle strade metropolitane e dallo sradicamento dalla terra d'origine. Il trittico di film afferente al primo triennio degli anni Trenta, *Piccolo Cesare*, *Nemico pubblico* e *Scarface*, presenta figure carismatiche di fuorilegge che, secondo una progressione ascensionale, muovono i passi nella malavita a partire dai bassifondi, per giungere al lusso ostentato degli attici dei palazzi. A questo movimento corrisponde un altrettanto progressivo passaggio dagli esterni, luogo dell'azione, agli interni, luogo di rifugio, di godimento della posizione acquisita – delineando, tuttavia, il progressivo ridimensionamento della libertà di movimento, perché la problematica si muove dalla ricerca del potere allo sforzo per il mantenimento dello *status* maturato. L'ascesa dei malavitosi produce sempre il vuoto, rompe legami e consegna il gangster allo spazio arido della solitudine. Se la fine di Tom Powers, in *Nemico pubblico*, lo riconduce alla statura di un eroe tragico, consentendogli di riconciliarsi con la famiglia prima della morte, “Rico” Bandello, in *Piccolo Cesare*, muove i suoi ultimi passi lungo i marciapiedi dei bassifondi da cui era provenuto, trucidato da una raffica di mitragliatrice, di nuovo vulnerabile – evidentemente – e relegato all'anonimato; infine Tony Camonte, in *Scarface*, muore abbarbicato allo *status* faticosamente ottenuto, in un appartamento fastoso che rappresenta pur sempre l'immagine di un covo preso d'assalto dalla polizia. I film considerati, pur con le debite semplificazioni, recano un fardello ideologico¹⁰⁸ e tratti di stereotipi etnici, ma è utile vagliare il ruolo che assumevano i quartieri di appartenenza dei delinquenti: irlandesi e italiani, soprattutto. I bassifondi e i quartieri non erano

108Di tutto rilievo è, in questo senso, il testo introduttivo di *Nemico pubblico*: «It is the ambition of the authors of “The public enemy” to honestly depict an environment that exists today in a certain strata of American life, rather than glorify the hoodlum or the criminal». A rincarare il senso della rappresentazione al termine della storia un altro testo definisce la portata del suo coinvolgimento etico: «The end of Tom Powers is the end of every hoodlum. “The public enemy” is not a man, nor is it a character. It is a problem that sooner or later we, the public, must solve».

altro che la contestualizzazione e le tappe iniziali – e talvolta finali – del percorso del gangster preso a modello di volta in volta.

Convive con la città della malavita una metropoli della promessa, il luogo dove si esprime più manifestamente *l'American dream*¹⁰⁹. Ma il sogno, per come era delineato generalmente in questa fase, era un'immagine illusoria che si declinava sempre sulla contrapposizione tra etica della *small town* e la dissoluzione dei valori puritani prodotta dal contesto urbano. Generalmente i protagonisti venivano dall'esterno, dalla provincia, attratti dalle opportunità della città. Ne *La folla* (1928), di King Vidor, John Sims giunge a New York convinto di poter raggiungere il successo in virtù della propria caparbia e intelligenza, ma l'unica opportunità offertagli è un modesto impiego da contabile in un ufficio anonimo. La parabola della sua esperienza lo porta in seguito al matrimonio con Mary ma l'alienante vita urbana, le difficoltà della gestione dell'economia domestica e la morte della figlia più piccola lo conduce sull'orlo del baratro. Lasciato dalla moglie – che lo considera un fallito – e dimessosi dall'impiego, arriva quasi al suicidio, da cui desiste grazie all'appoggio del figlio maggiore. Trovato un impiego come uomo-sandwich riesce infine a riconciliarsi con la moglie e così i coniugi possono cercare temporaneo sollievo dalle problematiche della quotidianità confondendosi nella platea del teatro – la folla, appunto.¹¹⁰

È interessante rilevare che, mentre il cinema si proponeva di scoraggiare un atteggiamento che aveva esiti nocivi per la società – sia il gangsterismo che l'arrivismo spregiudicato – esso si focalizzasse generalmente sull'infelicità dell'individuo, nonostante i suoi potenziali successi. Cioè esisteva un concetto di responsabilità individuale in ciò che si costruisce o si distrugge ed era rilevante che ognuno ne tenesse conto. Per questo il protagonista non è, nei film considerati, una figura che subisce la protervia o la noncuranza di un personaggio a cui è legato. Sono gli affetti che lo circondano, inappuntabili e trascurati, che garantiscono, in contrapposizione, tale percezione. La concentrazione degli errori nella sola figura del protagonista denota uno stile fortemente allocutivo. *Aurora* (1927) di Murnau esemplifica al meglio – nel nostro contesto – il dualismo antitetico città-provincia della società americana perché lo sguardo esterno – l'arrivo del protagonista nella città – è egualmente esito del caso – o destino. Il film del cineasta austriaco ci conduce nel dramma a lieto fine che coinvolge una giovane coppia di rustici provinciali, Ansass e Indre, quando la tentazione di

109La prima celebre formulazione della promessa del «Sogno americano, quel sogno di una terra in cui la vita è migliore, più ricca e più piena per tutti gli uomini, prodiga di possibilità per ognuno secondo le proprie capacità», affidandoci allo studio di Jeffrey Louis Decker nel libro *Made in America: Self-Styled Success from Horatio Alger to Oprah Winfrey*, sarebbe da attribuire allo storico James Truslow Adams, che la conì nel 1931 e la esaltò nelle pagine del suo trattato *The epic of America*. Cfr. VINCENT B., *Quando è nato il «sogno americano»?», in BISUTTI F., RIGOBON P., VINCENT B., (a cura di), Il sogno delle Americhe. Promesse e tradimenti, Padova, Studio Ed. Gordini, 2007, p. 29.*

110La risata finale a cui si abbandonano i protagonisti è anche una auto-derisione. L'auto-ironia è la strada per vincere la desolazione, ma esplicita il riconoscimento della condizione esistenziale.

un'affascinante donna di città seduce l'uomo al punto da indurlo a uccidere la moglie. Paradossalmente la riconciliazione tra i due coniugi si realizza proprio nel luogo a loro meno congeniale, la grande metropoli. Sebbene la città si presenti appariscente, ricca di situazioni coinvolgenti e permeata di una frenesia capace di frastornare con una ricchezza di immagini imprevista i due giovani – e che altrove sarebbe stata tentatrice –, essa assume i connotati di una realtà fantastica, onirica. La sua topografia si offre alla trasfigurazione in un personale percorso a tappe, sia spaziale che psicologico, capace di lenire la frattura del rapporto. La valenza del dualismo città-campagna è pertanto riconsiderata in Murnau: pur confermando la contrapposizione, nell'occasione del viaggio dei coniugi si ricodifica il panorama simbolico urbano in un paesaggio affatto soggettivo. Un breve confronto tra le linee essenziali di *Aurora* e quelle di *Hardcore* permette di considerare alcuni tratti di contiguità. Nel modello narrativo – a patto di considerare solo la linea essenziale dello svolgimento diegetico – non si riscontrano grandi differenze. Un personaggio, o una coppia di personaggi, sradicati dal loro contesto da un evento scatenante esterno alla quotidianità, si trovano costretti a muoversi in un terreno sconosciuto e, nel loro andamento goffo, marcano la distanza tra due modi di vivere differenti; ne palesano, l'uno su un piano simbolico e dal forte impatto visivo – *Aurora* – l'altro su un piano rappresentativo iperrealistico proiettato nell'interiorità del protagonista – *Hardcore* – i tratti essenziali. In entrambi i film le incursioni nella realtà metropolitana sono temporanee e lasciano evidenti ferite e insegnamenti ai protagonisti.

Le peculiarità del viaggio dell'eroe-Van Dorn discendono invece dalla matrice di *Sentieri selvaggi*. Schrader ha ripetutamente sottolineato, nei suoi interventi critici e nelle interviste rilasciate¹¹¹, l'importanza del film di John Ford nella cinematografia americana, nonché nella propria speculazione. John Milius, ricordando le prime fasi della realizzazione di *Hardcore*, rivela:

C'erano due cose interessanti di quella sceneggiatura: la prima è che potevi rifare *The Searchers* senza rifare *The Searchers* – perché *The Searchers* non si tocca. È un'icona religiosa. La seconda è che si trattava di un notevole esempio di scrittura, perché comunicava molto bene quel preciso tipo di fanatismo religioso e ti ci risucchiava dentro. Quello che vedevi, lo vedevi nell'ottica di un calvinista: mentre leggevi la sceneggiatura facevi un viaggio all'inferno. Potevo guidare di notte su Hollywood Boulevard e immaginare la gente trafitta dalle forche degli inferi.¹¹²

Milius parla di «rifare *The Searchers* senza rifare *The Searchers*». A prima vista, un confronto tra i due film scoraggia ogni accostamento nei tratti generali di ambientazione, genere e caratteri stilistici. Ciò che accomuna i due film è l'essenza del personaggio; la natura del suo percorso. Come Ethan in *Sentieri selvaggi*, Van Dorn è alla ricerca di un affetto familiare che gli è stato sottratto,

111 KOUVAROS G., *Paul Schrader*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2008, p.32.

112 MILIUS J. cit. in D'AGNOLO VALLAN G., (a cura di), *Conversazione con John Milius*, Torino, Ed. Torino Film Festival, 2002, p. 80.

rapito – o almeno così crede il protagonista – da una forza del tutto aliena alla sua indole e cultura. Schrader stesso, nel descrivere il personaggio interpretato da John Wayne, ne verifica l'impossibilità di attingere alla quiete e al calore dell'ambiente domestico in virtù della sua natura e del suo passato. Ethan ha versato sangue umano pertanto il suo posto è nell'insospitale terra selvaggia, arida e brutale; il suo passato e il suo destino lo consegnano così alla solitudine. Quando, finalmente, la ragazza viene riportata al focolare domestico, il film può concludersi: la missione è compiuta, ma Ethan si avvia verso un indefinito orizzonte e la porta della casa si chiude alle sue spalle. L'eroe, come un vendicatore, deve versare sangue per placare la propria inquietudine, ma questo delitto ne produce l'isolamento. In *Hardcore* l'eroe non si macchia di gravi delitti ma è opportuno, in questo senso, considerare le sue origini. Come si è definito in precedenza, egli è un calvinista, integerrimo. La violenza appartiene alla sua vita, ma si tratta soprattutto di una dinamica interiore: una lotta costante per osservare i dettami religiosi. E la realtà esterna è filtrata dall'ottica puritana integralista, e non è d'interesse.

Il viaggio che lo conduce, come in un turbine, a fare una reale – quanto indesiderata¹¹³ – esperienza del mondo, è accompagnato dal progressivo schiudersi dell'auto-violenza interiore e dell'integralismo coltivati da Van Dorn, producendo un'energia che gli consente di adattarsi e infine prevaricare anche su un terreno intriso di brutalità. Eppure quella che – per tutto l'arco del film – è parsa l'unica strada per rintracciare Kristen, risalta in una luce differente nel finale. Van Dorn sopravvive allo scontro con Ratan e insegue la figlia, fuggita ai primi sentori della rissa in uno sgabuzzino del locale. La trova rannicchiata nelle vesti atillate, quasi irriconoscibile e così, rassicurante, le tende la mano. Ma la figlia lo rifiuta. Van Dorn scopre così che lei non è stata vittima di un rapimento, né di violenze: è semplicemente fuggita da lui, dalla sua incapacità di comunicare e da una comunità chiusa e bigotta.¹¹⁴ In quel momento, l'essersi offerto all'oscurità della violenza perde ogni giustificazione. Accettabile nell'ottica di una reazione, la brutalità dei pestaggi – dell'attore prima, di Tod poi – appare ora in netta antitesi rispetto a tutto ciò che il buon calvinista ha sempre professato. Le lacrime versate nell'ultima sequenza indicano che il calvario è finito. Kristen, dopo un primo rifiuto, accetta di tornare a Grand Rapids. Il percorso di Van Dorn ne ha messo in luce i limiti umani: l'ossessione l'ha condotto dove non sarebbe mai voluto andare, ma soprattutto l'ha indotto ad abbracciare la strada della violenza palesando un grado di predisposizione, implicitamente coltivato dall'educazione calvinista – ma che, per una questione di opportunità, era ancora inespresso. Dunque, esattamente come in *Sentieri selvaggi*, ciò che viene

113La realtà esteriore non è di interesse per il calvinista.

114In questo senso il film plasma e consegna allo spettatore una memoria del regista stesso, che ha abbandonato la comunità e la famiglia per la carriera nel cinema – che, come si evince dalle prime battute del film, rappresenta uno degli aspetti maggiormente contestati dai calvinisti.

esplorato in *Hardcore* è il lato oscuro dell'eroismo: emergono gli elementi contraddittori in una misura più sottile rispetto ai modi del contemporaneo cinema poliziesco, ugualmente impegnato a considerare i limiti dell'eroismo e dell'uso della violenza nel perseguimento di una giustizia che può rivelarsi un'abbagliante fraintendimento. Come ne *La donna che visse due volte* (1958) di Alfred Hitchcock, l'ossessione obnubila lo sguardo del protagonista o lo conduce a una vendetta che voleva essere solo liberazione dall'angoscia e finisce per produrre esiti nefasti. Come *Dirty Harry – Harry la carogna*, nella versione italiana – in *Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo*, l'ossessione per un delitto inaccettabile produce un incremento progressivo del ricorso alla violenza. Tuttavia la brutalità di Callaghan – esattamente come quella del *Giustiziere della notte* (1974) – è sollecitata dalla presenza di un *alter ego* crudele e imprevedibile. In *Hardcore* il ribaltamento finale offre invece allo spettatore una nuova chiave interpretativa. Certo, si può comunque comprendere l'ansia di un padre per la sorte della figlia, ma la sua stessa incapacità di comprendere ha trasformato la sua ricerca in un'ossessione priva di riferimenti reali, mettendo così in evidenza gli esiti nefasti di un conflitto interiore.

Il colpo di scena – mantenuto a basso regime di tensione rispetto alla frenesia dello scontro che lo precede – rivela una verità che lo spettatore non ha preso in considerazione, completamente assorbito nel punto di vista interno – Van Dorn – del film. Schrader dota – o, per meglio dire, grava – i suoi film di una visione che definisce “monoculare”. Presenta un personaggio che, metaforicamente, osserva il mondo con un occhio solo. L'interpretazione degli eventi è garantita da quello specifico punto di vista, cosicché lo spettatore è indotto a non cogliere questa menomazione. Fino al ribaltamento della situazione, lo spettatore può credere che quel punto di vista sia degno di fiducia. Solo una volta usciti dal mondo ottuso del personaggio ci si rende conto che la sua visione era assolutamente parziale ed equivoca.¹¹⁵ Come rileva il regista stesso, la sua preoccupazione maggiore è mettere in scena personaggi complessi, contraddistinti da un dissidio interiore che viene schermato dalle relazioni con il mondo circostante.

I grandi personaggi interessanti sono dominati da una parte della loro psiche fino a un punto patologico. Il trucco sta nel fare in modo che il pubblico si preoccupi di loro, che partecipi del loro stato. [...] Si può estirpare la normalità dal loro mondo e loro possono sembrare normali semplicemente perché è il mondo che è impazzito.¹¹⁶

Il film ha un ulteriore modello di riferimento, che esula dal contesto cinematografico americano. Si tratta di *Crepuscolo di Tokyo* (1957) di Yasujiro Ozu. Schrader risulta interessato all'opera del regista giapponese sin dagli studi universitari. Ne è prova evidente la trattazione che egli dedica allo

115 Il poliziotto di Los Angeles aveva avvertito Van Dorn delle difficoltà che si riscontrano in casi di sparizione. Lo aveva avvisato che alcuni scompaiono per scelta. Ma il calvinista non vede e non sente, completamente irrigidito dal suo modo di pensare. Certe opzioni, per lui, non esistono nemmeno.

116 CANADÈ A., *Paul Schrader*, Recco-Genova, Le Mani, 2004, p. 205.

stile di Ozu nella tesi di dottorato, dove vengono analizzate le modalità stilistiche attraverso cui il trascendente trova rappresentazione in ambito cinematografico.

Tema comune ai due film è l'incomunicabilità genitori-figli. Le radici sono differenti, perché nel cinema di Ozu questa problematica si enuclea in un contesto – quello giapponese – che verifica, a partire dal secondo dopoguerra, una rapida occidentalizzazione, capace di provocare la disgregazione dell'unità familiare tradizionale. Una frammentazione che non viene mai esplicitata verbalmente nei film del cineasta, e che si esplica nelle azioni dei personaggi. Lo stesso Schrader rileva le caratteristiche essenziali di questa trattazione in Ozu: «L'ultimo ciclo di film di Ozu su famiglia e ufficio (tredici film dal 1949 al 1962) è caratterizzato dal tema del distacco tra genitori e figli. Gli episodi che portano all'allontanamento sono in sé piuttosto banali: matrimoni, traslochi, litigi e soprattutto fughe da casa».¹¹⁷

In *Crepuscolo di Tokyo* la giovane Akiko, scoperta di essere incinta, decide di abortire. Il ragazzo con cui ha avuto la relazione sessuale rifugge alle responsabilità non facendosi trovare. La famiglia di Akiko non può esserle di supporto: la madre ha lasciato il padre da molto tempo, e la stessa ragazza non l'ha mai conosciuta. La sorella di Akiko ha deciso di abbandonare il marito violento, portando con sé la figlia. Il padre di Akiko non è mai riuscito a sostituire o compensare l'assenza di una figura materna. In un quadro familiare così desolante, privata di ogni riferimento positivo o speranza, la protagonista viene investita da un treno e muore. Pur definiti in questo compendio essenziale, risultano evidenti i tratti in comune con il film di Schrader. La disgregazione familiare e l'incapacità di instaurare una comunicazione tra individui – ancorché all'interno di un medesimo nucleo affettivo – produce una solitudine straziante. La madre di Akiko – incapace di assumersi le proprie responsabilità – si segnala per la propria assenza, essendo fuggita con un altro uomo, esattamente come la madre di Kristen. Per *Hardcore*, significativamente, Schrader aveva previsto un finale diverso, dall'esito nefasto: la morte casuale della figlia, in una dinamica indipendente dalla realtà precaria e violenta in cui ha trovato temporaneo riparo.

Nel film di Ozu l'assenza di valori e di riferimenti tradizionali ha prodotto una generazione di giovani incapaci di assumersi le responsabilità. Il loro tempo scorre nelle sale da gioco e nei bar, il loro viaggio non ha meta; inoltre, alla liberazione sessuale verificatasi non si è accostata un'accresciuta cautela, una necessaria consapevolezza degli oneri e dei rischi nella gestione dei rapporti. In *Hardcore* l'opposizione tra la generazione dei figli e quella dei padri si manifesta soprattutto nelle scelte musicali: alla melodia d'organo – richiamo della partitura musicale degli inni sacri – che accompagna i passi di Van Dorn nella comunità di Grand Rapids, si oppone la musica rock nella corriera dei ragazzi in partenza per il raduno calvinista. Il rock è universalmente inteso

¹¹⁷SCHRADER P., *Il trascendente nel cinema*, Roma, Donzelli Editore, 2010, p. 16.

come una forma di liberazione dalle costrizioni poste dalla generazione dei padri. La liberazione sessuale ha prodotto deviazioni che Van Dorn non può comprendere. Egli rifiuta il confronto con una società incentrata sul sesso e connotata dalla mercificazione e dall'irresponsabilità.

Viaggio negli inferi della contemporaneità.

Nicky: Senti, per te il sesso è importante.
Van Dorn: Non molto.
Nicky: E allora siamo uguali! Perché, vedi, per te è così poco importante che non lo fai quasi. E per me è così poco importante che non mi importa con chi lo faccio.
Van Dorn: No, non siamo uguali. Lei non capirebbe mai una persona del mio tipo. Sono un mistero per lei. Sono uno della classe media, del Medio Ovest. Vado in chiesa, credo in Dio. E credo perfino che alla fine della vita sarò redento. Per lei non significa niente. E poi non vedo perché mi dovrei giustificarmi verso di lei. Non mi interessano le cose che interessano a lei. Non me ne importa quello che succede a Los Angeles o a New York. Non mi importa del cinema o della Tv, né di come sta andando in campionato.
Nicky: E allora di che cosa ti importa?
Van Dorn: Mi importa di mia figlia.

In questo dialogo – in vero in una fase avanzata del film – viene esplicitata, in un ritratto che si attesta come autodeterminazione, la descrizione di Jake Van Dorn – ovvero la definizione del modo in cui un calvinista si rapporta con il mondo. Come si verificherà in seguito, il fatto che Schrader ricorra all'auto-rappresentazione per il protagonista si pone in continuità rispetto alla scelta di un punto di vista interno alla storia. Riprendendo una definizione di Sergio Ronchi,

il calvinista diventa alla fine il prototipo dell'uomo serio, attivo, sobrio, lavoratore indefesso e scrupoloso, perché, in quanto eletto (predestinato) da Dio, opera in forza della sua vocazione, attribuendo dignità e responsabilità sacerdotali alla propria fatica nel mondo, poiché ogni professione è un sacerdozio.¹¹⁸

Van Dorn è il prodotto delle proprie radici. Nonostante il nomignolo attribuitogli dal detective privato – di cui ci avvaliamo anche nella presente analisi – Van Dorn non si identifica affatto nell'ideale del missionario – capace di adattarsi, interagire e migliorare le condizioni sociali del luogo in cui interviene – e lascerà la prostituta Niki nel suo mondo squallido non appena ritrovata la figlia.

In *Hardcore* anche la vita morigerata del puritano non è esente da critiche. Infatti l'episodio scatenante non è inquadrato all'interno del mondo perverso della pornografia, ma nell'isolamento della comunità felice: l'incapacità di comunicare e il rigore etico di Van Dorn hanno prodotto il disagio della figlia così come, anni prima, avevano allontanato la moglie. Van Dorn è una figura irretita da principi inculcati che recano, quale danno collaterale, l'inibizione alla vera comunicazione, al confronto di idee, che si manifesta in tutta la sua gravità nel distacco

¹¹⁸ RONCHI S. cit. in CANADÈ A., *Paul Schrader*, cit., p. 82.

generazionale tra genitore e figlio. Van Dorn, resosi involontario emblema dei buoni valori, baluardo moralista – ed estremizzato – di quell'America puritana reazionaria di fronte alle concessioni fatte alla libertà dei costumi, risulta ottuso, spaesato, e riesce a procedere nella sua ricerca solo a patto di vestire temporaneamente gli abiti a lui meno congeniali, che gli consentono di immergersi sempre più a fondo in quella melma da cui era riuscito a tenersi lontano fino ad allora. Per portare a termine questa immersione, Van Dorn si accosta prima a un detective privato e poi a una prostituta.

La coppia improbabile – il “missionario”, così viene chiamato Van Dorn dal detective privato Mast, e la prostituta Niki – è unita da un patto economico. La ragazza, considerando il suo ruolo nella vicenda, subentra, nel ruolo di guida, a Mast. Le due guide figurano come la degradata attualizzazione del Virgilio dantesco, nella personale discesa agli inferi – l'eccentrico e sordido mondo della pornografia – cui è costretto il protagonista. La successione dei due personaggi nell'accompagnamento di Jake evidenzia l'inevitabilità della via da percorrere. È una strada ineluttabile, un percorso che egli deve compiere in prima persona, un'immersione che richiede una compromissione sempre maggiore nelle tenebre della depravazione umana, affinché l'obiettivo venga raggiunto. In gioco non c'è solo la salvezza di Kristen. Il grande tema teologico sottostante, è quello relativo alla Grazia. Analizzandone il ruolo nei film di Bresson, Schrader aveva sviluppato una considerazione che risulta di tutto rilievo per l'interpretazione di *Hardcore*.

Nei film del regista francese, come nella teologia cristiana, la trascendenza rappresenta una fuga dalla prigione del corpo – una «fuga» che rende contemporaneamente «liberi dal peccato» e «prigionieri nel Signore». Per questo, la consapevolezza del trascendente può essere raggiunta solo dopo un cammino di auto-mortificazione, che può voler dire la rinuncia ai «peccati della carne» o la morte stessa.¹¹⁹

In questo senso il film spiega il complesso principio della Grazia. Il personaggio Van Dorn non è un individuo le cui strutture si sgretolano nella perdita della Grazia. Il dato che appare rilevante è la necessaria convinzione, pur nelle difficoltà, della propria illuminazione. La Grazia non si sceglie, né si può ottenere con le azioni terrene. Si nasce con essa, anche se non si può essere certi di esserne illuminati. Il percorso fisico e interiore cui Van Dorn è costretto rientra nella logica del paradosso del binomio cristiano, scisso tra libero arbitrio e Grazia. È una logica di predestinazione che prevede l'esistenza di un libero arbitrio che muoverà necessariamente l'individuo verso le tappe e le scelte che Dio ha previsto per lui. Il concetto viene rapidamente spiegato da Van Dorn a Niki, nella sala d'attesa dell'aeroporto. I due stanno aspettando il volo che li porterà a San Diego, sulle tracce di Tod. Niki, in uno stravagante dialogo teologico, gli chiede in cosa lui creda.

119 SCHRADER P., *Il trascendente nel cinema*, Roma, Donzelli Editore, 2010, p. 83.

Van Dorn: Noi crediamo nel *tulip*.¹²⁰
 Niki: E che cavolo è?
 Van Dorn: Sono le prime cinque lettere di tulipano.
 Van Dorn: È il fiore dell'Olanda, da dove viene la nostra religione, perciò...ma davvero le interessa?
 Niki: Sì, sì! Sì, continua! T'ho già detto che io sono venusiana.
 Van Dorn: Allora: la "T" sta a significare totale depravazione. Tutti gli uomini a causa del peccato originale sono incapaci di compiere il bene. «Tutte le mie opere sono sozzi stracci agli occhi del Signore».
 Niki: Questo noi lo chiamiamo atteggiamento morale negativo, noi venusiani.
 Van Dorn: Chiamatelo come volete. La "U" vuol dire unica elezione incondizionata. Iddio ha scelto un certo numero di individui da salvare: gli eletti. E li ha scelti sin dall'inizio dei tempi. "L" vuol dire limitato perdono: solo un numero limitato di persone sarà perdonato e andrà in Paradiso. La "I" vuol dire irresistibile grazia: alla Grazia di Dio non è possibile resistere. E la "P" rappresenta la perseveranza dei santi. Chi è in Grazia di Dio non può decadere dal numero degli eletti. Cinque lettere: *tulip*.
 Niki: Allora prima ancora di essere salvati, Dio sa già chi si salverà?
 Van Dorn: Ah, sì, naturalmente. È la predestinazione. E poi Iddio è onnisciente. Egli sa tutto e non sarebbe Iddio se così non fosse. Quindi deve aver saputo ancora prima della creazione del mondo i nomi di quelli che si sarebbero salvati
 Niki: Ma allora è tutto combinato! C'è il trucco!
 Van Dorn: In un certo senso.

Jake, colpito duramente nella fede, prima dalla scomparsa della figlia e poi dalla visione del filmino pornografico, non ha semplicemente perso la Grazia: ha paura di non averla mai avuta, o peggio, che essa non esista. Ma in seguito si convince che Kristen vada salvata dall'onta peccaminosa cui – nell'interpretazione di Van Dorn – deve essere stata costretta. È sua figlia. Perciò, dal punto di vista del protagonista, la focalizzazione non è centrata su di sé, ma su Kristen. Il ribaltamento del finale gli paleserà l'essenza caotica e magmatica dell'esperienza; solo all'interno della comunità di Grand Rapids essa può essere costretta nella schematica griglia mentale. Ma fino a quel momento, Van Dorn sarà convinto che Dio, per lui, abbia previsto un percorso. Un viaggio in un mondo popolato da papponi, prostitute, miseri avventori dei *sexy shop*; sesso e violenza quali emblemi di una realtà a lui totalmente estranea, rifiutata a tal punto da negarne l'esistenza. Grand Rapids è il suo rifugio, la rocca della comunità calvinista. Eppure, quando Mast gli fa visionare il filmino è proprio un cinema a luci rosse della sua città immacolata – o presunta tale – a ospitarli. Nella sequenza Mast sembra trarre godimento dalla possibilità di macchiare l'ostentata purezza di Van Dorn, che ai suoi occhi risulta bigotteria. La sequenza nel cinema getta sul protagonista l'ombra del preludio agli inferi. Mast, significativamente, non gli comunica la natura del filmino. Non avvisa Jake che nella pellicola vedrà la figlia. Il suo discorso ruota semplicemente intorno all'*hardcore*; insinua senza

120 I cinque punti del *tulip* vennero resi popolari dal libro del 1963 *The Five Points of Calvinism Defined, Defended, Documented*, di David N. Steele e Curtis C. Thomas, anche se è probabile che l'acronimo sia d'invenzione novecentesca – o, addirittura, ideato dai due autori. Non è questo l'ambito adatto ad indagarne le origini – anche se, da una rapida ricerca, risulta che i punti cardine riflettono il sommario teologico del Sinodo di Dordrecht, avvenuto tra 1618 e il 1619, redatto in risposta alla «Rimostranza» degli arminiani, che rilevava cinque obiezioni alla dottrina calvinista della grazia e della predestinazione.

STEWART K J., *The points of Calvinism: Retrospect and Prospect*, in *Scottish Journal of Evangelical Theology*, 26 (2), 2008, pp. 189-193.

MULLER R. A., *Calvin and the Reformed Tradition*, (E-book ed.), Grand Rapids-Michigan, Baker Academic, 2012.

toccare il cuore della questione. I due uomini si incontrano davanti a un albergo. Si muovono nella città di Jake, eppure è Mast a fare da guida. La meta appartiene a Grand Rapids, ma è totalmente estranea alla topografia mentale di Van Dorn.

Mast: Lei l'ha mai visto qualche film pornografico?
Van Dorn: *(Sorridente, interpretando la domanda come uno scherzo)* No.
Mast: Lo sa cos'è un film *hardcore*?
Van Dorn: Un film nel quale fanno vedere proprio tutto.
Mast: Sì. Ma lei non ne ha mai visti?
Van Dorn: No.
Mast: Sono ammessi ormai. Per legge.
Van Dorn: Sì, ho saputo.
Mast: Perfino qui a Grand Rapids.
Van Dorn: *(sinceramente stupito)* Ah sì?
Mast: E quello là è un cinema specializzato. È ancora chiuso adesso, però ho affittato la sala per un'ora. Per farle vedere un film.

La sala in cui viene condotto è il primo sentore dell'incubo, una prefigurazione del cammino da intraprendere. Il cinema, illuminato dalla luce diurna, non è particolarmente vistoso. Le vetrine oscurate sono cariche di scritte inerenti ai programmi dell'offerta pornografica: le medesime componenti che Van Dorn troverà – con esigue varianti – nei quartieri a luci rosse delle città californiane. Le figure che accompagnano Jake nel suo viaggio consentono di comprendere la natura del percorso cui è destinato, nell'ambito del complesso dualismo libero arbitrio-grazia. Gli accompagnatori, significativamente, non sono amici o parenti. Per questo tipo di viaggio servono guide consone ai bassifondi da esplorare. Il reciso rifiuto di un appoggio della famiglia – assolutamente solidale, peraltro¹²¹ – esprime la graduale consapevolezza del compito. Un fardello che Jake deve portare unicamente sulle proprie spalle.

Il primo contatto, come si è delineato, è Mast: un personaggio ambiguo, decisamente distante – nell'aspetto e nel carisma – dalle rappresentazioni hollywoodiane del detective privato, eppure forse proprio questo tratto ne determina la maggiore credibilità in chiave di approssimazione realistica. Mast si muove, nel dualismo simbolico notte/giorno – cui risponde la visione del tutto manichea della mondanità di Van Dorn – nella zona di confine. Una figura “crepuscolare”: vestito decorosamente, sufficientemente rispettabile per trattare con l'onesto cittadino, appartiene tuttavia al mondo della strada: conosce in prima persona delinquenti, produttori pornografici, papponi e prostitute. Le sue non sono semplici incursioni nei bassifondi malfamati, beceri e laidi: non è una parvenza esterna a quella realtà, ne è parte integrante. Ne conosce bene le dinamiche, sa come trarne vantaggio e riconosce i limiti oltre i quali non può spingersi. In virtù di queste competenze e della sua natura crepuscolare – nell'accezione di cui sopra – la sua esistenza non è seriamente

¹²¹Dopo il primo viaggio in California in compagnia del cognato Wes DeJong, Van Dorn rifiuterà il suo aiuto. L'uomo, preoccupato dalla sua assenza, andrà a cercarlo ma verrà allontanato. Pur di aiutarlo DeJong contatta Mast, che nel frattempo era già stato licenziato da Van Dorn.

minacciata dallo squallore che affligge le prostitute, disposte a tutto pur di sopravvivere. Il rapporto di Mast con quella realtà non è dissimile da quello dell'avventore dei locali a luci rosse. È proprio per questo che verrà scaricato da Van Dorn. Il “missionario” è maggiormente disgustato dall'ambiguità di Mast di quanto non lo sarà dall'esistenza di Niki, per la quale, nonostante le irriducibili diversità, simpatizza. Van Dorn, improvvisato un viaggio a Los Angeles, sorprende Mast – sul divano di casa sua – in compagnia di una pornoattrice nuda. È evidente l'imbarazzo di Mast, colto alla sprovvista. In un primo momento egli prova ad accampare una giustificazione – l'incontro con la ragazza sarebbe parte dell'inchiesta – poi vi rinuncia. Confessa la propria natura fragile di «essere umano», vulnerabile alle tentazioni della carne. Ma le scusanti non vengono accolte, perché non sta offrendo spiegazioni a una persona comune: Jake Van Dorn è rigido, inflessibile e, soprattutto, è calvinista. Jake inorridisce alla vista di quel diffuso e incomprensibile “mercato della carne”. L'elemento comico, in questa sequenza, è garantito dal fatto che, paradossalmente, Mast viene cacciato da casa propria. Così Van Dorn può rimanere da solo, a consultare lo schedario che raccoglie i casi gestiti dal detective. È un momento fondamentale, perché da questo momento Van Dorn capisce di doversi muovere in autonomia. Mast era il suo unico filtro, la barriera che gli consentiva, nonostante tutto, di mantenersi arroccato alle proprie certezze, al sicuro da quello che per lui, simbolicamente e fisicamente, è il dominio delle tenebre. L'etica di Mast non è più squallida di quella di Niki. Ma, al di là della palese difficoltà che Van Dorn riscontra nel trattare con l'intero universo femminile¹²², l'incontro con la prostituta rappresenta un passaggio successivo, un progresso. Dopo una fase in cui Jake, gradualmente, ha mosso i suoi primi passi incerti in cerca di una pista che emerga dai *sexy shop*, dai locali notturni, dai bordelli o dai set di film pornografici, egli necessita di una nuova guida; una guida che sappia portarlo fino in fondo.

Bianco-nero-rosso-blu: tinte di un percorso.

Non basta più una parvenza crepuscolare. Essa deve essere un'ombra notturna, perché solo le creature della notte¹²³ possono condurre all'oscurità più profonda. Oltrepassata la depravazione, si giunge a lambire la morte. La contrapposizione tra giorno e notte, che riflette quella tra bene e male, è evidente anche nella scelta delle dominanti cromatiche relativa alle due sezioni del film, che si

122La figlia è scappata a causa della sua incapacità di comunicare; preferisce pensare che la moglie sia morta, piuttosto che ammettere che lo abbia lasciato; le prostitute lo imbarazzano ma non lo scandalizzano; Niki è portavoce di un'umanità a lui estranea, ma il suo istinto missionario vorrebbe salvarla.

123Con l'espressione ci si riferisce inequivocabilmente alla figura del vampiro, emblema di sensualità, tentazione e depravazione. Il motivo floreale dorato su campo rosso della carta da parati di uno dei vari locali, sembra evocare proprio la figura del pipistrello, forma animalesca del vampiro.

riflette anche nella contrapposizione tra città di provincia e metropoli.¹²⁴ La sequenza iniziale è inquadramento della prima polarità simbolica. Campo lungo sulla strada di Grand Rapids: i marciapiedi, le cimase e i profili delle finestre degli edifici sono ricoperti di candida neve. La musica country ci immerge nella tranquillità della vita provinciale. Si tratta dell'inno *Precious Memories* cantato da Susan Raye, e recita «Precious memories, unseen angels, sent from somewhere to my soul».¹²⁵ Grand Rapids è la città natia di Paul Schrader e il film si fonda sull'estrazione culturale del regista – e sulla figura di suo padre. La prima sequenza è un susseguirsi di campi totali e lunghi, immagini della città, colta nel freddo mattino invernale da diverse angolature. Siamo immersi nelle festività natalizie: scarni festoni ornano trasversalmente le strade, come ramificazioni continue su cui risaltano addobbi di sfere colorate gialle e rosse e simboliche stilizzazioni di alberelli verdi. Poche automobili percorrono a bassa velocità le strade ghiacciate lambite dalla luce cristallina e uniforme. Fuori dal centro, i viottoli e i giardini antistanti alle abitazioni, disposte una di fianco all'altra, sono coperti da una spessa coltre di neve che protende la continuità cromatica del cielo, uniformemente bianco, alla terra. Nevica. La comunità gradualmente si risveglia, bambini e ragazzi giocano nella neve, gli adulti si adoperano a ripristinare la viabilità. I mattoni rossi di una chiesa si stagliano sul paesaggio imbiancato.

Le associazioni proposte pongono in stretta relazione il candore della neve con la salda purezza circoscritta alla devota comunità calvinista, in una rappresentazione distaccata ma fedele di quella realtà. Le festività natalizie sono ricondotte alla loro dimensione strettamente religiosa. Questo è il rassicurante quadro iniziale. Il bianco è dunque il colore della teofania, dell'illuminazione divina e della purezza. Al contempo esso indica anche la ricerca mistica di Dio, la trascendenza, l'astrazione. Eppure, come indica Riedel nel suo saggio dedicato ai *Colori*, «nessun bianco puro è sulla terra».¹²⁶ Il bianco dell'esperienza mondana è più propriamente simbolo di un percorso, e mette in connessione il simbolismo cristiano con il mito pagano della bianca via Lattea, un tempo destinata alla comunicazione tra dei e uomini. Un tempo in cui dei e uomini potevano camminare assieme: l'età aurea.

Improvvisamente, a lacerare l'unitaria solidità della comunità, giunge la notizia della scomparsa di Kristen Van Dorn. L'investigatore Mast, come un ambasciatore dell'altro mondo – la metropoli corrotta – giunge a Grand Rapids con un filmino porno e insinua le prime gocce di nero. È il nero che avvolge la proiezione del film, nella saletta del cinema a luci rosse. Il tempo è scandito dal brusio ciclico che segnala l'incedere della pellicola. Il bianco è la luce trasversale del proiettore e il

124Nel film troviamo anche alcuni riferimenti a *Guerre Stellari* (1977) di George Lucas. In *Star Wars* il nero è il lato oscuro della forza ed è la riproposizione manichea della lotta tra il bene e il male.

125«Preziose memorie, invisibili angeli, inviati da un altrove alla mia anima». Mia traduzione.

126RIEDEL I. cit. in WIDMANN C., *Il simbolismo dei colori*, Roma, Ed. Ma.Gi., 2003, p. 255

riflesso dello schermo sul volto di Jake Van Dorn. Non è più il bianco della purezza, fin qui inequivocabile. Il bianco della rivelazione, espresso nei termini della scelta divina – la destinazione del fedele a una missione – illumina antitetivamente la condizione desolatamente umana dell'esistenza. La pellicola è ferma e la luce dello schermo si irradia su Van Dorn, illuminando il suo volto stretto tra le mani che straziano, febbrili, i capelli. Il viso si contrae in una smorfia di dolore che prelude al pianto nervoso e culmina nell'urlo di rabbia. Lo schermo è ora bianco. In questo stretto dualismo, il bianco, come la luce divina, è sinonimo di verità. Il cinematografo è lo strumento umano che più si avvicina alla possibilità di una riproduzione mimetica della realtà, intesa come verità. Ma il cinema non è verità assoluta; nel migliore dei casi, ne è una approssimazione che si qualifica nella componente mistificatoria e soggettiva. La luminosa chiarezza dello schermo è cristallina come la luce divina ma consegna la verità dell'incomprensibile.

Il campo medio della sala, finalmente visibile al termine della proiezione, rivela una stanza spoglia, squallida, grigia. Le poltrone blu elettrico e le cortine rosse, drappeggiate, conferiscono colorazione a una stanza altrimenti beccera e squallida. Van Dorn è ancora seduto, accasciato sullo schienale. Si tortura la fronte con la mano, mantenendo gli occhi chiusi. Il fascio di luce del proiettore si diffonde in un cono verso la parete antistante. Il nero è il colore della notte, delle tenebre primordiali squarciate dal «Fiat lux» biblico – e in questo senso il dualismo bianco-nero si pone a fondamento di ogni esperienza corporea. Il nero è il mistero dell'ombra in cui si cela il pericolo, il pigmento del peccato, l'oscurità dell'incomprensibile. Sfuggendo alla chiarezza della luce divina, il nero¹²⁷ è ancora il colore pagano che permea la dimora infernale, ma è al contempo la minaccia della perdizione, il vuoto in cui vagano senza scopo le anime perse. Espone alla contaminazione e insinua le difficoltà della fede. Preannunciando la missione di Van Dorn, l'oscurità è soprattutto paura del suo significato ulteriore: la paura dell'esclusione dalla Grazia di Dio.

Il cognato, cercando di fornirgli un sostegno, gli aveva detto: «Lo sai che è difficile per noi comprendere le vie del Signore. Ti ha messo alla prova. E devi aver fede». Ma Van Dorn è solo un uomo e la sua risposta cinica era intrisa di paura, non di fede.

Prima di definire i tratti, i simboli e i colori delle indagini di Jake nel notturno metropolitano, si possono evidenziare alcuni segnali di discordanza nell'uniformità cromatica impressa alla prima sezione del film – a Grand Rapids – che rendono merito all'interpretazione in chiave interiore del percorso filmico.¹²⁸

127Ci rinsaldiamo, evidentemente, a una tradizione coloristica che non associa ancora il nero al colore della fedeltà dei ministri di Dio.

128Beninteso, ciò non significa che *Hardcore* sia un dramma consumato esclusivamente a livello psicologico. L'immagine della realtà e il valore che le viene attribuito dalla società contemporanea pare contrastare con la concezione puritana dello spazio – e quindi della mondanità. Riportiamo le considerazioni di Francesca Bisutti sulla

Kristen è appena partita per il raduno calvinista. La sequenza successiva informa delle mansioni lavorative di Van Dorn, introducendo al mobilificio di cui è proprietario.

Il locale è ampio ma le dimensioni complessive sfuggono, frammentate dalla – pur organizzata – densità di macchinari e tavoli da lavoro. Assordanti rumori di seghe elettriche, circolari e trapani, saturano l'aria. Gli operai sono al lavoro, le tavole affastellate ai margini delle corsie, casse e macchinari vari riempiono la segheria. Van Dorn attraversa il capannone ed esce dalla porta per avviarsi lungo la stradina che conduce a un padiglione secondario. Il colore dominante all'esterno è ancora il bianco della neve. La macchina da presa segue Van Dorn nel secondo edificio. Anche qui sono presenti macchinari di rifinitura, ma c'è un maggior ordine e le varie componenti non sono assemblate, tanto che lo sguardo può cogliere, in profondità, un grande pannello blu fare da sfondo a una scrivania. Una ragazza è seduta al tavolo.

Il pannello servirà da sfondo per lo spazio espositivo riservato alla ditta durante la ricorrenza di una fiera. Il blu si raccorda anche all'imbottitura delle sedie. Il dialogo è rilevante.

Van Dorn: Che gliene pare di quel tono di blu, Marts?
Mary: Oh, mi piace, signor Van Dorn.
Van Dorn: Non le pare che sia un po' violento?
Mary: No, affatto. Ma se lo vuole un po' più smorzato, io...
Van Dorn: No no no no. Non l'avrei assunta se non avessi fiducia nel suo gusto. Forse si potrebbe ingrandire un po' quella zona d'ombra, magari con un pannello.
Mary: No, sarebbe troppo preponderante.
Van Dorn: Preponderante, ecco la parola!
Mary: Signor Van Dorn, io ho pensato al dosaggio di questi colori per delle settimane e così mi sembra giusto.
Van Dorn: Come si chiama quel colore?
Mary: Blu elettrico. Ed è della stessa sfumatura della stoffa.
Van Dorn: Lei va ancora con quel tale che insegna a Grand Valley?
Mary: Sam?
Van Dorn: Sì! Bravo ragazzo, non lo molli!
Forse potremmo smorzarlo un tantino, mi pare che sia un po'...
Mary: ...preponderante?

base della dissertazione di Richard Sennet contenuta in *The Conscience of the Eye*: «[N]ella prima frontiera puritana, era bastevole la Fede: “*Sola fides*” gridavano i ministri dal pulpito. Dunque la frontiera *fiat* – la presa di possesso dell'intero continente – non sarebbe altro che la “genuina” conseguenza della “fede” iniziale. Secondo Richard Sennett, la griglia a rettangoli regolari (*grid*) imposta sul terreno per farlo diventare suolo americano è stata il frutto dell’etica protestante dello spazio”, impegnata a neutralizzare il senso di incommensurabilità fisica e il senso di minaccia morale di cui era portatrice la bellezza stessa di una natura sconfinata (sfrenata). La griglia è stata dunque “un'arma da usare contro il carattere ambientale, a cominciare dal carattere geografico. In centri come Chicago, dove la griglia fu imposta su un terreno variegato, i moduli rettangolari annullarono l'ambiente naturale e si estesero implacabilmente, incuranti del fraporsi di fiumi, colline e alture boschive. Gli ostacoli insormontabili che la natura erigeva contro la griglia, quali il corso irregolare di laghi o di fiumi, furono ignorati dai pianificatori di quelle città di frontiera come se tutto ciò che non poteva essere assoggettato a quella geometria meccanica e tirannica non esistesse”. E aggiunge “[Per il puritano] nulla conta quanto la lotta interiore. Di conseguenza l'esterno può essere trattato in termini puramente manipolatori, strumentali, poiché all'esterno non vi è nulla che sia “realmente” importante. In questa forma attenuata, la neutralità diventa una forma di potere”. BISUTTI F., *Il sogno senza limiti. Piccola storia della frontiera*, in BISUTTI F., RIGOBON P., VINCENT B., (a cura di), *Il sogno delle Americhe. Promesse e tradimenti*, cit., p. 251. La realtà esterna è plasmabile, al servizio delle esigenze dell'uomo, perché non esiste un dialogo esistenziale con la natura, che è anzi una forma tentatrice, in quanto esibizione di bellezza. L'esibizione della bellezza, volgarmente intesa, propria anche della sessualità. E questo è l'esito di un'interiorizzazione di ogni dilemma esistenziale.

Van Dorn: Già.
 Mary: Va bene signor Van Dorn, in fondo possiamo attenuarlo quel blu elettrico.
 Van Dorn: Ma lei ne è convinta?
 Mary: Certo! Mi pare anche meglio!
 Van Dorn: Se lo dice lei!

Dunque, al di là dell'implicazione con dinamiche che regolano il rapporto tra il proprietario e la sua segretaria, si tratta di un dialogo incentrato sul rifiuto della tinta accesa da parte di Van Dorn. Fino a questo momento potremmo pensare che questa soluzione afferisca a un gusto personale. Ma il blu elettrico riappare proprio nella sequenza relativa alla proiezione del film. È il colore delle poltrone della saletta a luci rosse. Sequenze successive accorderanno un assoluto rilievo a soluzioni cromatiche – in particolare luministiche – connesse al blu elettrico, nei bordelli della metropoli. Questo perché il blu è il colore dei *blue-movies* – dei film pornografici – e il termine “blu” è una formulazione *slang* che definisce un'istanza oscena, indecente. Questa sequenza, dunque, assume i contorni del presagio funesto. Il colore blu – ben lontano dai significati di trascendenza di differenti lezioni interpretative – si associa così a una tavolozza vivida che individua richiami luminosi nel notturno della metropoli. I neon sono allora i magneti di sordide e lussuose promesse, proiezioni dell'immagine mitologica delle sirene o dei minacciosi e orribili pesci lanterna degli abissi. Le luci sono componente perturbante ma non altrettanto conturbante. Schrader illustra un sottobosco popolato da creature peccatrici senza che esso rappresenti per lo spettatore una reale tentazione. Il rosso acceso dei bordelli si alterna così alle fluorescenze di neon gialli¹²⁹, verde acido e viola¹³⁰, illuminando le grandi pareti frontali dei postriboli, gli stretti corridoi da cui si articolano le stanze del piacere, la nudità delle ragazze.

Il rosso è il colore pagano della passione, dell'eccitazione dei sensi e degli appetiti carnali; il fuoco e lo zolfo sono emblemi di vitalità e potenza fecondatrice maschile. Già nell'antica Grecia pre-ellenistica il rosso era il colore di Eros, divinità che celebrava il dominio dell'istinto e l'oblio della ragione – senza tuttavia ridursi esclusivamente al mero atto sessuale.¹³¹ Presso i Romani il rosso si legava all'immagine di Priapo, divinità itifallica, celebrazione massima della virilità maschile.¹³²

129Colore della putrescenza e del marciume, richiama lo zolfo luciferino, l'impronta demoniaca della realtà come tentazione.

130Interessante, seppur solo vagamente pertinente, l'origine della concezione seduttiva associata al colore viola, rilevata da Claudio Widmann ne *Il simbolismo dei colori*: «Nelle sue tonalità più inclini al rosso, il viola è colore della seduzione anche in ambito erotico. [...] Il viola non desta la violenza della pulsionalità istintuale e non evoca la potenza brutale dell'istinto, ma costella piuttosto l'elaborazione raffinata e delicata dell'istintualità; in esso l'immediatezza dell'impulso evolve verso ricercate raffinatezze di piacere. La mitologia greca narra che Efesto per sedurre Afrodite si incoronò di viole mammole. Le implicazioni cromatiche di questa narrazione sono simbolicamente profonde; difatti Afrodite Urania, cui è proprio il colore azzurro, incontra il vulcanico dio Efesto, cui è proprio il colore rosso, in “nozze mistiche” fra maschile e femminile colorate di viola e profumate di viole mammole. Il viola riappare qui nella sua valenza di sintesi fra blu e rosso e come colore delicato di fascino e seduzione». WIDMANN C., *Il simbolismo dei colori*, cit., pp. 200-201.

131Ivi, p. 91.

132Ivi, p. 94.

Nell'iconografia cristiana le vesti rosse non sono solo emblema di Cristo – la tunica – o del sangue sacrificale, ma coprono anche il corpo impuro di Maria Maddalena, la prostituta cui si contrappone, sotto alla croce, l'azzurro virginale della Madonna.¹³³ Avvicinandoci all'immagine contemporanea, verificiamo come le prostitute, nell'Inghilterra protestante, fossero marchiate a fuoco con la lettera scarlatta, e “scarlatte” – *scarlets* – fosse il nomignolo che le designava.¹³⁴

L'esplorazione della metropoli notturna ha, in *Hardcore*, un obiettivo quanto mai distante dall'eccitazione sessuale dello spettatore. Il filtro garantito dallo sguardo di Schrader impedisce un travisamento della materia filmica. Lo rileva efficacemente John Milius: il particolare punto di vista – calvinista –, come una sordina, attenua la vivacità e le pulsioni della materia trattata e ne plasma le componenti.

Non avevamo prestato molta attenzione a quello che succedeva su Hollywood Boulevard fino a che non ci capitò quella sceneggiatura. Dopo di che me ne andavo in giro e pensavo: «È grandioso!». Parlando con Buzz Feitshans ci chiedevamo come avrebbe fatto Paul a mettere tutto ciò sulla pellicola, ed effettivamente non lo ha mai fatto. *Hardcore* avrebbe dovuto essere più astratto, felliniano. Fellini avrebbe potuto catturare quel mondo in un film. Ma credo che anche Paul sapesse bene come fare. Non ha mai avuto un forte stile visivo – e quel progetto ne richiedeva molto. Inoltre c'era tutta quella sessualità esibita... guardarlo avrebbe dovuto metterti in imbarazzo, ma invece è un film piuttosto noioso, piatto. La sola cosa che riesce veramente è generare un reale senso di disgusto. È un film impregnato di malsano, ti fa sentire sporco; quando esci hai voglia di farti una doccia. Al contrario, anche se non approvavi, avresti dovuto aver voglia di andare a casa a fare l'amore. Ma non è quella, l'energia che sprigiona.¹³⁵

Quella che in Fellini – basti pensare a *Le notti di Cabiria* (1957) – viene ritratta come una realtà vivida, attraverso un'enfaticizzazione degli aspetti vitalistici dell'esistenza legata alla strada, in Schrader perde ogni vigore. La prostituzione è condizione misera dell'essere umano e non è interesse dell'autore rilevarne la pittoresca vitalità. La pulsione alla vita, l'assoluta volontà di essere che trasuda dalla capacità degli sbandati di scegliere la vita, giorno dopo giorno, nonostante tutto, non lascia traccia nel film. Il punto di vista è, e resta, esterno. Van Dorn è costretto a mimetizzarsi, a mescolarsi alla folla delle anime perse, è umiliato dalla frequentazione dei bassifondi in cui deve indagare, ma in questione non è la sua esistenza; si tratta di quella della figlia. Passando in rassegna i diversi locali, *sexy shop*, bordelli, notiamo una descrizione che accentua la ricorsività di elementi per nulla attinenti alla carnalità.

Basti, a titolo esemplificativo, analizzare la prima notte di goffe indagini di Van Dorn. Egli ha appena licenziato l'investigatore privato. Dallo schedario del suo appartamento ha estratto qualche informazione utile per un primo approccio alle indagini. Sale in macchina e, senza evidenti punti di riferimento, inizia a girare nei quartieri a luci rosse. Una musica elettronica – extradiegetica – copre

133 *Ibidem*.

134 CRESTI A., *Nell'immaginario cromatico*, Palermo, Medical Books, 1997, p. 64.

135 D'AGNOLO VALLAN G., (a cura di), *Conversazione con John Milius*, cit., pp. 80-81.

i rumori delle strade. Il suono di una chitarra elettrica¹³⁶ lacera un'atmosfera di torbida inquietudine. Ai margini della carreggiata sfilano prostitute, cinema a luci rosse, *strip club*. Infine, parcheggiata la macchina, Van Dorn entra nella «Love boutique». Disegni di ragazze sulle vetrine oscurate, le scritte espongono i servizi offerti. È un *sexy shop*. Si paga mezzo dollaro all'ingresso, scalato sugli acquisti. In sottofondo emerge la voce lamentosa di Neil Young a intonare significativamente *Helpless*. Van Dorn si aggira incerto e imbarazzato tra gli scaffali espositivi, dove trovano collocazione una discreta varietà di oggettistica sessuale e un ampio campionario di riviste. Van Dorn tossicchia e si avvicina di nuovo al commesso. Chiede se abbiano il film *Schiava d'amore*. Poi estrae la foto della figlia, ma l'uomo non può essergli utile. È un individuo trasandato, dai capelli untati, veste una camicia verde a quadrettoni. Il commesso gli torna il mezzo dollaro, infastidito dal perbenismo del missionario. Van Dorn torna all'aperto. Scorre, lungo la banchina – in soggettiva –, i distributori automatici di riviste pornografiche che lo guidano all'ingresso di un bordello. Un'ampia campitura blu elettrico fa da sfondo alla grande raffigurazione di una ragazza nuda, rappresentata in tinte rosse e gialle; un “pitone” in tessuto copre le pudicizie. Tra le sue gambe si apre una porta. Un uomo lo invita ad entrare nel locale – il «Wild Mary's». Luci intermittenti circondano la facciata. Una scritta informa sulla disponibilità di stanze appartate. All'interno, un corridoio illuminato da una luce rossa dà adito al vestibolo; una carta da parati dorata e rossa copre le pareti; il motivo è una forma astratta che ricorda una foglia d'acero, ma la parte sottostante evoca suggestivamente la figura di un pipistrello. Nel vestibolo una donna lo accoglie. Alle pareti sono appesi quadri che rappresentano donne nude. Sulla scrivania è appoggiata una statuetta che riproduce il *Ratto delle Sabine* del Giambologna.¹³⁷ Le parole che pronuncia la donna all'ingresso, una ragazza vestita della sola biancheria intima, ricorrono per tutto l'arco delle indagini, emesse da voci diverse nelle medesime tipologie contestuali. «Quello che offriamo qui è nudo corpo a corpo sopra a un bel letto in una stanza privata Venti dollari mezz'ora, trenta dollari un'ora. Qualsiasi altra cosa desideri potrà discuterla nella sua stanza privata. Sono ammesse mance. Accettiamo Bank Americard, Master Charge, American Express». Non solo le parole escludono ogni riferimento all'aspetto sentimentale della sessualità, ma la modalità contrattuale delle informazioni che la ragazza fornisce evidenzia il

136Nel film la musica rock si contrappone alle melodie d'organo che accompagnano nella prima sezione i movimenti di Van Dorn. È il sottofondo per la partenza della corriera alla volta del raduno calvinista; è la musica della gioventù, ma nel corso del film le chitarre distorte segnalano una minaccia incombente: solitario su un sottofondo elettronico stilizzato, il suono della chitarra enfatizza la solitudine di Van Dorn nella notte.

137Esposta nella Loggia dell'Orcagna in piazza della Signoria a Firenze, l'opera originale richiama l'episodio mitico-storico dell'età romana – raccontato anche da Tito Livio nel primo libro dell'*Ab Urbe Condita libri* – in cui le donne Sabine vengono rapite con l'inganno durante una festa a cui erano stati invitati i popoli confinanti. Nel film questo piccolo riferimento ha un duplice significato. Il ratto delle Sabine, celebrando un episodio di lussuria collettiva, trova giustamente collocazione in un bordello. Ma al contempo, rovesciando il punto di vista, non si può non proporre l'associazione tra quanto è successo a Kristen – dal punto di vista del padre – e il latrocinio delle donne subito dai Sabini.

lato prettamente commerciale della trattativa. Jake cerca di declinare, ma la ragazza lo incoraggia a parlarne con la signorina che sceglierà. Un'altra ragazza entra nella stanza oltrepassando le tendine. Van Dorn estrae la foto della figlia e in breve, sconfitto, esce. Nel frattempo sono entrati due portoricani. Non parlano inglese ma si intendono molto bene, a gesti, con la seconda ragazza. Van Dorn è di nuovo in strada. Un pappone nero in completo rosso discute animatamente con la sua affiliata minacciando di darle uno schiaffo. Due ragazze sono appostate al termine di una scalinata: una delle due sta trattando con un ragazzo che appare indeciso sul da farsi, l'altra cerca di adescare Van Dorn. Sopra alle scale, sulla parete, la scritta al neon rosso «Stairway to love».¹³⁸ Il vestibolo cui si accede dalle scale è dipinto di giallo, la luce è piuttosto opaca, due ragazze sono sedute, apparentemente annoiate. Un vigoroso ragazzo presiede l'ingresso. Sulla parete il solito quadro raffigurante una donna nuda, sdraiata in una posa degna della *Maja desnuda* di Goya. Una ragazza gli offre – senza esser granché seducente – un'«ora di lotta libera femminile». Ascoltiamo nuovamente la stessa modalità contrattuale introdotta dalla ragazza del bordello precedente. Van Dorn ripropone la propria richiesta di informazioni e lei lo invita a una consultazione nella stanza privata. Questa volta lui accetta. Accedono a un corridoio stretto, illuminato nel primo tratto da una luce rossa, nel secondo verde. La stanza, arredata poveramente, reca un poster raffigurante diverse posizioni sessuali; una lampada viola è appoggiata sul comodino mentre un semplice giaciglio aderisce direttamente al pavimento; lo spazio è ben illuminato e sulla carta da parati ricorre il motivo di una donna nuda. Il passaggio dalla luce torbida dell'angusto corridoio all'illuminazione chiara della stanza disadorna rende maggiormente lo squallore della situazione. Il rapporto sessuale non è consegnato agli indistinguibili confini della penombra o alla trasfigurazione di una luce conturbante, ma a una luminosità sterile e limpida, a rimarcare la distanza tra due sconosciuti. Per di più la prostituta copre il giaciglio con un lenzuolo azzurro che – paradossalmente – reca disegni di personaggi Disney.

Le prostitute di *Hardcore* sono automi impersonali. Pronunciano le stesse parole imparate a memoria e si muovono tutte allo stesso modo. Eredi di una prostituzione aggiornata dal fordismo, come in una produzione in serie, esse sono solo repliche di un'entità femminile generica, corporea, espressione dello “sterile” appetito sessuale maschile.

Ogni luogo di questi bassifondi è uguale all'altro; tanto più le stanze e le insegne colorano gli spazi, quanto più rivelano la necessità di tinte vivide a coprire l'impersonalità di un luogo di rapporti sociali deviati. Le ragazze disinibite ripetono, di volta in volta, la stessa offerta di piacere, in un eloquio che si raccorda maggiormente al lessico giuridico che a quello della seduzione. Le stanze della lussuria sono squallidi loculi che rivelano la loro essenza in una luce chiara che si contrappone

¹³⁸Riferimento antitetico evidente all'altra scala, quella per il Paradiso, celebrata anche dalla canzone dei Led Zeppelin.

al risveglio passionale dei sensi. Allora emerge, cristallina, la meccanicità della dinamica sessuale proposta, e la sottostante natura commerciale.

L'ultima sequenza rivela l'istanza strettamente simbolica del viaggio di Van Dorn. Questi, ottenuto da Niki l'indirizzo di Tod, arriva nottetempo nell'ennesimo bordello. Tod può metterlo sulle tracce di Ratan, maschera della morte e della depravazione. Van Dorn ha appena visto uno *snuff movie* a cui Ratan ha partecipato: un film che fa della registrazione della morte violenta, in presa diretta, una fonte di eccitazione. Siamo giunti dunque all'ultima stazione. Inquadratura fissa sulla strada in salita – tipica dell'ondeggiante andamento stradale di San Francisco – che taglia trasversalmente l'immagine. La componente musicale manifesta la tensione della situazione: le radici del male non sono distanti. Tastiere soffuse strisciano sotto all'eco di un battito – il richiamo alla pulsazione vitale è, antitetivamente, presagio di morte. Una chitarra elettrica squarcia il tappeto acustico. La luce è azzurrina – evoca una sorta di sospensione temporale – e taglia in tre spicchi l'inquadratura – quasi espressionista; la fascia bassa è totalmente assorbita nell'oscurità. Van Dorn accede all'antro scuro dell'edificio. Una donna apre la porta. Un'intensa luce rossa permea l'atmosfera del locale, andando a definire un dualismo cromatico polarizzato attorno al rosso e al nero. Il “missionario” è accolto da tre ragazze vestite in corpetti e indumenti intimi neri che richiamano la versione più trasgressiva fra le prassi sessuali: il sadismo. Il colore nero delle vesti evidenzia l'innesto di violenza, sopraffazione e insensatezza nell'atto sessuale e, nel complesso, qualifica il livello più profondo del percorso nella depravazione e nella pornografia. Le borchie, le cinghie e gli abiti scuri delle ragazze rievocano le vesti dei protagonisti dello *snuff movie*, attraverso la cui visione Van Dorn ha percepito la pericolosità di Ratan. L'uomo è un sadico, una parvenza quasi anonima, una semplice manifestazione del male. Rappresenta il livello più pericoloso delle deviazioni sessuali perché vi insinua la minaccia della morte. Kristen è al suo seguito. Le tre ragazze – in una simbologia trasgressiva e rovesciata – si presentano con i nomi di Speranza, Fede e Carità. Van Dorn chiede di Tod. Non trovando risposte accede direttamente a un corridoio, oltrepassando una grata. Dalle stanzine che si dipanano, baluginano luci blu e rosse. Oltre a un'ulteriore grata c'è Tod, in vesti da motociclista. Van Dorn rivuole sua figlia e lo minaccia, dicendo che la polizia è a conoscenza di tutti gli eventi. Tod allora impugna una catena, ma non può difendersi dall'ira del “missionario”, che gli schianta addosso la moto. Tod precipita sulla parete squarciandola ed entrambi i duellanti accedono alla stanza adiacente. Nella rissa, una dopo l'altra, crollano le esili pareti interne dell'edificio, rivelando nuovamente un rapido e distruttivo percorso tra i colori – rosso e blu. L'inseguimento muove quindi all'esterno. Van Dorn bracca Tod, lo colpisce duramente e lo fa cadere in strada. Crollano entrambi sui bidoni dell'immondizia e Van Dorn picchia selvaggiamente

l'avversario finché questi non gli rivela dove trovare Ratan.

Realismo psicologico o stile trascendentale.

Hardcore, pur appartenendo al filone che Schrader stesso definisce come realismo psicologico¹³⁹, verifica alcuni elementi di quello stile trascendente che il regista aveva studiato nella propria tesi di dottorato. Per un approfondimento della tematica si rinvia al testo in questione, ma può essere utile verificare la presenza di alcuni elementi nello stile asciutto del film. Secondo Schrader lo stile trascendentale si attesta attraverso tre fasi consequenziali, capaci di suggerire – inevitabilmente – allo spettatore l'esistenza del trascendente oltre alle immagini stilizzate della realtà mondana. Dapprima gli viene presentata in chiave semi-documentaristica una realtà ordinaria, banale, in cui il protagonista è immerso, in una fase che Schrader chiama “quotidianità”. Lo stadio successivo è la “scissione”: «introduce una “intensità umana” in una quotidianità che non lascia spazio ai sentimenti – una intensità innaturale che cresce sempre più finché, al momento decisivo, rivela la sua origine spirituale». Quindi determina una provenienza ultraterrena per il male che affligge il protagonista. Per protrarre la durata della scissione lo stile trascendentale fa uso della componente ironica; come dice Schrader nell'analisi di *Diario di un curato di campagna* (1951) di Bresson, «se lo spettatore non vuole accettare integralmente il dilemma della scissione (e pochi lo fanno), non è costretto infatti a respingerlo del tutto, ma può assumere un atteggiamento ironico, che consiste essenzialmente nel dirsi “aspetta e vedi cosa succede”». ¹⁴⁰ La scissione prepara all'evento decisivo, un vero e proprio miracolo che costringe, per la prima volta lo spettatore a confrontarsi con una realtà ulteriore ed esporre la propria opinione: il miracolo può essere accettato o respinto. Infine sopraggiunge la “stasi”, «quella scena inerte, immobilizzata o ieratica che segue l'evento decisivo e che chiude il film. È una re-visione del mondo esterno, destinata a suggerire l'unità di tutte le cose». ¹⁴¹

Proiettando la considerazione del regista sull'analisi di *Hardcore*, si verifica come il film non si inserisca nel quadro dello stile trascendentale. Gabriele Pedullà, nell'introduzione alla tardiva pubblicazione de *Il trascendente nel cinema* in Italia, annota che

i]l vero paradosso, però, è che Schrader non ha *mai* messo in pratica il proprio «manifesto»: il suo cinema deve

139CANADÈ A., *Paul Schrader*, cit., p. 218.

140SCHRADER. P., *Il trascendente nel cinema*, cit., p.68.

141Ivi, p. 72.

pochissimo *stilisticamente* alla lezione di Ozu e Bresson. I grandi temi di *Transcendental Style in Film* sono tutti presenti nei suoi film (*Hard Core* si interroga sul problema dell'immagine [...]), ma non l'aspetto al quale lui dà più importanza – appunto lo stile –, che, anche nei momenti di maggiore esuberanza, non ha niente di incompatibile con la tradizione propriamente hollywoodiana.¹⁴²

Gli elementi propri dello stile trascendentale in verità appaiono in *Hardcore*, ma in funzione assolutamente antitetica rispetto all'emergere del trascendente. La sequenza iniziale, ambientata a Grand Rapids, illustra il ricorrere annuale dei festeggiamenti natalizi nella comunità calvinista, innestandosi nella logica dell'inquadramento del personaggio e delle tematiche che verranno messe in discussione. La componente scatenante della vicenda è sì incursione dell'incomprensibile nella quotidianità, ma questa deflagrazione della normalità ha valenze del tutto mondane, non si qualifica come una schopenhaueriana rottura della concatenazione dell'esperienza. Invece di aprire lo spiraglio verso una verità – o volontà – ulteriore, essa genera la crisi del trascendente, anziché rivelarlo. La componente comica è rilevante, soprattutto nelle raffigurazioni della realtà produttiva della pornografia: la definizione del produttore è caricaturale¹⁴³, la sequenza relativa alle riprese della scena erotica¹⁴⁴ rende meno scabrosa la materia trattata, e la finta selezione dei pornoattori è una sostanziale parodia del casting cinematografico. La comicità è però funzionale al godimento della fase centrale del film; smorza i toni e prepara alla violenta progressione finale. La “stasi” è del tutto assente: la riconciliazione tra padre e figlia è ritorno alla situazione iniziale. La promessa di aiuto che Van Dorn ha, da buon missionario, rivolto a Niki, viene infranta senza suscitare grandi conflitti – né interiori né relazionali. Al termine della storia, tutto torna alla normalità. Van Dorn e la figlia rientrano a Grand Rapids, Niki resta nei bassifondi: ogni uomo è l'esito della realtà che lo genera e lo nutre. Al di fuori di quel mondo, è privo di riferimenti, non ha radici, e per quanto quel mondo possa risultare sporco o deviato, insipido o artefatto, è l'unico in cui possa vivere.

142PEDULLA G., *Introduzione*, p. 27, in SCHRADER P., *Il trascendente nel cinema*, cit.

143Quando Van Dorn incontra il produttore Bill Ramada, lo trova impegnato in una discussione con il suo assistente – lacchè in merito agli incassi dei suoi film. Il suo turpiloquio e i titoli dei film non possono non strappare un sorriso (*Sbattila piano piano*, *Gli orali di Annie*, *Scuola di sesso medio*).

144Rimanda al dialogo tra il fotografo e la modella in *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni.

6.3 Vincoli d'onore e legami affettivi: i condizionamenti esistenziali di *Little Italy* – Analisi di *Mean Streets* di Martin Scorsese.

L'analisi di *Mean Streets* (1973) di Martin Scorsese, inserita nell'ambito di questa dissertazione, più che affondare sulla ricerca delle peculiarità stilistiche di uno dei maggiori autori offerti dalla Nuova Hollywood, propone un ragionamento sulla matrice realistica – o illusionistica – su cui alligna un disorganico – per tematiche e genere – campione di produzioni del periodo preso in considerazione.¹⁴⁵

Charlie Cappa (Harvey Keitel) vive in un modesto appartamento di Little Italy, a New York. Trascorre le sue giornate con gli amici Tony (David Proval), Johnny Boy (Robert De Niro) e Michael (Richard Romanus), a bighellonare per le strade, chiacchierare, bere nei bar, e frequentare il cinema. Michael è un contrabbandiere di basso rango, Tony è il proprietario del bar Volpe e Johnny Boy è un perdigiorno inaffidabile. Charlie ha una relazione segreta con la cugina di Johnny, Teresa (Amy Robinson), una ragazza epilettica che sta cercando di allontanarsi dalle costrizioni del quartiere. I rapporti del protagonista con Johnny e Teresa sono un ostacolo per il suo tentativo di far carriera nella gestione di un ristorante che Giovanni (Cesare Danova), uomo d'onore e suo zio, è in procinto di affidargli. Sia Teresa che Johnny sono invisibili alla comunità del quartiere: l'uno a causa della propria inaffidabilità, delle bravate e dell'incapacità di osservare le regole; l'altra perché costituisce una forza centrifuga rispetto alla coesione della comunità italo-americana. Johnny Boy ha contratto un debito con Michael e non riesce a trovare i soldi per pagarlo. Charlie si interpone tra i due amici per cercare di mediare e dirimere la questione, ma al contempo la sua indulgenza per gli errori di Johnny – dettata dall'affetto che prova nei suoi confronti, ma anche dall'estrazione cattolica – compromette il suo stesso nome. Infatti il problema di Johnny non risiede nell'incapacità di trovare denaro per pagare i debiti, ma nell'assoluta inaffidabilità. Egli, sprezzante e beffardo, non si cura delle regole implicite che vincolano i rapporti economici, i favori e le stesse relazioni sociali che si fondano sulla fiducia, sull'onore e sul rispetto per le gerarchie del quartiere. Così Charlie, gradualmente, avendo messo in gioco il proprio nome per garantire l'estinzione del debito, viene trascinato alla deriva dall'amico. Dopo l'ultimo tentativo di riconciliare Johnny e Michael con un incontro al bar, Charlie assiste impotente alla rottura dei patti. Johnny insulta platealmente Michael e lo minaccia con una pistola. Terminata la bufera, Charlie chiede in prestito la macchina a Tony per

¹⁴⁵Per iperrealismo non si intende necessariamente un'imitazione naturalistica della vita ma una trasposizione dell'immagine reale dell'ambiente e delle problematiche che, implicitamente, periodizzano un film. Altri esempi di questo filone disorganico sono: *Chi sta bussando alla mia porta?* (1968) e *Taxi driver* (1976) di Martin Scorsese, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) di Melvin Von Peebles, *Il braccio violento della legge* (1971) di William Friedkin, *Rocky* (1976) e *Taverna Paradiso* (1978) di Sylvester Stallone, *Cinque pezzi facili* (1970) di Bob Rafelson

portare via l'amico, in attesa che le acque si calmino. Consapevole della gravità della situazione, sa che Michael cercherà la vendetta. Infatti, lungo la strada, la macchina viene accostata da quella di Michael e un killer appostato sul sedile posteriore spara. Johnny viene ferito al collo. Charlie perde il controllo della vettura, che si schianta su un muro. Johnny, sanguinante e frastornato, scappa con andatura incerta in un vicolo, mentre la polizia e un'autoambulanza sopraggiungono sul luogo della disgrazia. I tre amici, pur feriti, sono salvi, ma l'incidente è il simbolico schianto delle rispettive aspettative contro il muro dei propri limiti – affettivi e sociali.

Nel primo capitolo ci siamo soffermati a considerare i caratteri generali delle storie prodotte in questa fase storica, nel loro dipanarsi attraverso il rapporto tra l'indole dei personaggi e l'ambiente che li ha generati. Conducendo la breve dissertazione sulle considerazioni estrapolate dal saggio di Sklar, abbiamo infine scartato la definizione realistica per alcune tendenze della cinematografia americana. È rimasta tuttavia in sospeso l'analisi di uno spunto inerente all'immagine della città: la sua essenza vitale – non necessariamente glorificata – risiede nell'offerta del suo spazio non già a simboliche ascese o irrimediabili affossamenti, quanto alla valorizzazione di un indistinto, autonomo e sfuggente brulicare di esistenze, che non si riduce a corollario funzionale dell'essenziale intreccio intessuto dal narrare filmico. Abbiamo parlato, in questo senso, di tre istanze che connotano un cinema della metropoli negli anni Settanta: ambiguità, complessità morale e condizionamento ambientale dei personaggi. È interessante, nel caso di Scorsese, verificare come le prime opere, in linea con la frammentazione e la natura aperta della narrativa novecentesca, abbiano una tendenza alla fluida dispersione delle energie, che non sono incanalate verso una conclusione, ma verso un nuovo stadio dell'esistenza.¹⁴⁶ Si può dire che, in conseguenza dell'incidente, la carriera di Charlie sia compromessa. Ma nessuno dei tre ragazzi – Charlie, Teresa, Johnny Boy – muore, così lo spettatore è lasciato in sospeso, imbrigliato da una situazione che è esplosa senza tuttavia decidere le sorti: non abbiamo una contrapposizione tra il successo e l'insuccesso o tra la vita e la morte, e questa conclusione è semplicemente umiliazione e frustrazione di ogni speranza. Nella scelta tra gli affetti e la carriera, Charlie non è in grado di decidersi e compromette così sia gli uni che l'altra.

¹⁴⁶Nello studio di Claudio Longhi dedicato alle peculiarità e alle reciproche influenze di drammaturgia, romanzo e cinematografia, queste sono le conclusioni del ragionamento sulla natura aperta del romanzo novecentesco, che si può estendere anche alla diegesi cinematografica americana refrattaria all'innesto nella tradizione hollywoodiana classica: «Venendo allora a considerare il romanzo novecentesco in senso stretto dobbiamo constatare come in esso il delicato equilibrio strutturale tra le opposte spinte alla dilatazione infinita della forma e alla chiusura rigorosa dell'intreccio, tipico del romanzo "classico", sia sempre più artatamente compromesso dal prevalere di forze centripete che travolgono i confini istituzionali della narrazione. Costruito attraverso un consapevole montaggio di frammenti e dettagli, spessissimo il romanzo del Novecento, incompleta porzione di un intero perpetuamente assente, o non conclude o conclude dichiarando la propria incapacità di terminare». LONGHI C., *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pisa, Pacini Editore, 1999, p.181

Alla fine sono entrambi [Charlie e Johnny] condannati. Non muore nessuno dei due, ma questo è ancora peggio, perché non è la cosa peggiore che gli potrebbe capitare. La cosa peggiore, che capita a tutti i personaggi alla fine di *Mean Streets*, è essere umiliati. Era tutto molto reale. La sparatoria in macchina alla fine si basava su qualcosa che avevo vissuto.¹⁴⁷

Le immagini della vitalità: iperrealismo e dispersione.

Le scene di strada – quelle che esulano dalla “dispersiva trama principale” – e l'approfondimento condotto sulle sequenze – o su parti di esse – narrativamente poco rilevanti, sono in realtà le componenti principali del sostegno realistico offerto dalla multiforme e vitale realtà dei bassifondi. Esse definiscono i frammenti delle figure di quartiere, colte in un'esperienza quotidiana indifferente alla necessità primaria della trama: scorrono come gocce in un fiume, e in virtù della loro moltitudine corroborano la fluidità dell'ambiente. In questo contesto verificiamo l'idea delle radici come creazione dei personaggi: non è in virtù di ciò che fanno, che si orienta il loro cammino, ma nella casualità e nel loro radicamento in una realtà cui possono aderire o meno. Johnny non è un idiota, è un disadattato. Il suo percorso è febbrile ed egli appare destinato a bruciare velocemente come una meteora vivida.

L'unità dell'intreccio, privato della salda definizione di eventi topici, deflagra in una consequenzialità caotica e ordinaria di eventi, in cui la ricchezza compositiva viene assicurata dallo stile visivo, dal montaggio creativo – basti pensare alla sostituzione dello sparo di pistola con lo schiocco delle dita – su cui ha un grande rilievo l'utilizzo delle musiche, e dalla narrazione di eventi che, pur risultando irrilevanti a livello macroscopico – cioè non produttivi nel progresso di una vicenda principale – sono capaci di combinarsi restituendo una composizione organica, fluida ed emozionale del contesto. In questo modo le esistenze dei protagonisti risultano completamente condizionate dal loro rapportarsi con il piccolo cosmo del quartiere. L'accento non è posto dunque sul dipanarsi drammatico dell'intreccio, ma sulla duplice valenza del significato di strada¹⁴⁸: da un lato l'accezione fisica, a designare un luogo generico che non è mai meta di per sé ma semplicemente tramite, apertura agli incontri, intervallo temporale tra le tappe della giornata, deambulare risolto in sé stesso o accesso a un altrove; dall'altro lato informa del referente metaforico per quella che è la complessa, condizionata e irrevocabile scansione della vita individuale: il confluire in essa di eventi minimi, delle casualità e delle scelte che continuamente riverberano nell'esistenza e, intrecciandosi, si condizionano, avvicinando il futuro a un presente

147SCHICKEL R., SCORSESE M., *Conversazioni su di me e tutto il resto*, Milano, Bompiani, 2011, p. 139.

148Le “cattive strade” del titolo richiamano un passaggio di Raymond Chandler in *La semplice arte del delitto* (1944).
Ivi, p. 134.

inalterabile.

Il presente dei personaggi di *Mean Streets* non è l'esito di iniziazioni definite o svolte esistenziali. È utile in questo senso produrre un breve confronto a titolo esemplificativo. Ne *Gli angeli con la faccia sporca* la strada della delinquenza è esito di una concezione determinista. La via di Rocky Sullivan, cresciuto nelle strade del quartiere, è segnata da una sorta di iniziazione alla delinquenza. I passi che lo conducono ai ranghi più alti della malavita sono connessi con una bravata commessa assieme all'amico Connelly nella prima gioventù. Ma la sorte ha previsto per i due ragazzi un destino radicalmente diverso, proprio a partire da quella situazione: l'uno diventa un pericoloso malvivente, l'altro un prete. Di certo le loro strade sono l'esito della realtà in cui sono cresciuti, e delle rispettive reazioni. Ma la questione non viene presentata così: il loro futuro è legato alla casualità di un evento e alle potenzialità caratteriali, oltre che a una scelta di vita. L'esperienza reale è invece una concatenazione molto più complicata di eventi, e non necessariamente le ragioni di una esistenza possono esser ricondotte a un dato ben definito o a un evento scatenante, perché l'esistenza è magmatica ed enigmatica, e in sede finale si riescono ad evidenziare solo le linee di tendenza che la definiscono.

L'esistenza di ogni personaggio di *Mean Streets* è molto più complessa rispetto al corrispettivo quadro fornito da *Gli angeli con la faccia sporca*: è un intricato groviglio di componenti caratteriali, casualità, condizionamenti sociali e culturali. E questo non ci viene spiegato attraverso un resoconto dei fatti antecedenti, ma tramite i loro comportamenti. Johnny Boy è un disadattato, vive nel quartiere ma non rispetta le regole. Quando ci si domanda se la sparatoria che lo vede ferito gravemente sia l'esito diretto della sua insolvenza dei debiti, si pone una questione ulteriore: perché non ha pagato i debiti? Così si assemblano gli elementi forniti dalla trama, e si capisce che è un disadattato, che non ha appoggi forti nel quartiere, che la sua famiglia è disunita, e che solo in conseguenza di ciò ha sviluppato un carattere scontroso, anarcoide e ribelle e si è rassegnato all'insensatezza della vita. L'intreccio non ci ha presentato i trascorsi del personaggio, né li ha evocati con particolare insistenza. Eppure si comprende che la complessità di condizioni che lo portano ad essere vittima dell'agguato risiede in un sedimentarsi lento ma incessante di micro-eventi e non in momenti di svolta macroscopici.

Così, la prospettiva analitica, che dispone innumerevoli eventi e fattori nell'interpretazione di un'esistenza, si riversa nel film lasciando spazio a un corposo e apparentemente disorganico assemblaggio di sequenze narrativamente irrilevanti e futili ma cariche della vitalità del quotidiano.

Durante lo scorrimento dei titoli di testa si succedono immagini amatoriali che, come in un album di famiglia, ci raccontano essenzialmente la vita del protagonista, in una dinamica che si colloca al crocevia tra l'aspirazione documentaristica, la presentazione degli attori e l'inserzione di piccoli

scarti di riprese potenziali.

La sequenza che presenta il luogo d'incontro del gruppo di amici, il bar di Tony, viene introdotta dalle riprese notturne delle strade gremite durante la festa di San Gennaro: le luminarie vistose e cariche dei festoni scandiscono gli spazi. Nel bar l'atmosfera è saturata da una soffusa luminosità rossa e il proprietario sorprende un ragazzo a drogarsi nel bagno. Lo aggredisce e lo sbatte brutalmente fuori. Riconosciuto lo spacciatore seduto al bancone, lo maltratta e lo caccia. L'avversione degli ambienti italo-americani per il consumo e lo spaccio della droga è evidente soprattutto se messa in relazione con la trattazione della tematica ne *Il padrino* di Coppola.¹⁴⁹

Nella sequenza che presenta Michael, incentrata sulla sua attività di contrabbandiere, siamo proiettati tra le immagini crepuscolari di un sottoponte e i rumori del traffico. Dopo aver presieduto allo scarico di una partita di merci rubate, Michael raggiunge nottetempo la macchina di un cliente e cerca di rivendergli il carico.

Michael:	Ecco qui Lou. Guarda.
Lou:	È un altro bidone?
Michael:	Ma no, non è un bidone, è una lente tedesca. Ne ho due carichi, è roba buona questa.
Lou:	Non serve a niente.
Michael:	Come sarebbe a dire non serve, sono lenti da telescopio. Le migliori che esistono al mondo.
Lou:	Non è tedesca, è giapponese. Ed è un adattatore, non è una lente. Hai comprato due carichi di adattatori giapponesi, non di lenti.

La trattativa è breve ed evidenzia due aspetti. Da un lato l'incapacità di Michael di riconoscere il valore di ciò che cerca di smerciare – sottolineata dalla prima battuta del compratore – che in chiave narrativa giustifica la sua presunzione. Michael ritiene di essere una figura altolocata nel quartiere, tanto che non avrà remore nell'interrompere una discussione tra Charlie e il potente zio Giovanni in una fase avanzata del film. Ma il suo scarso fiuto per gli affari lo rende vittima della truffa-sberleffo di Johnny Boy, di cui nessun altro ha fiducia. L'altro aspetto che si evince dalla sequenza è che ogni tipo di merce – anche la più improbabile – si può fornire attraverso un mercato parallelo rispetto a quello legale. Per il contrabbandiere non ha importanza la natura o la validità del prodotto, ciò che conta è poter guadagnare.

In una fase successiva osserviamo nuovamente Michael nella gestione delle sue attività. È in trattative con un paio di ragazzi di Riverdale che vogliono procurarsi dei mortaretti. I due hanno cercato di ottenerli a Chinatown, e Michael consiglia loro di diffidare dei cinesi. Li fa entrare nella macchina di Tony per andare a concludere l'affare. Michael fa scendere i ragazzi dopo poco, al margine della strada, con la scusa di andare a prelevare la merce in magazzino, ma pretende i soldi anticipatamente. Ottenuti i venti dollari Tony e Michael si defilano: l'affare si rivela una truffa, così

¹⁴⁹Nel *Padrino*, la crisi degli equilibri tra le cosche è dettata dalle differenti posizioni assunte dalle famiglie in merito allo smercio delle sostanze stupefacenti. Il vecchio don Vito si rifiuta di spartire il crescente mercato – che considera immorale – della droga nelle trattative con Sollozzo.

Tony può guidare verso il cinema e Michael può offrire il biglietto d'ingresso con il magro guadagno. Lungo la strada incontrano Charlie e tutti assieme vanno a vedere *Sentieri selvaggi*.¹⁵⁰

La sequenza della rissa nella sala da biliardo¹⁵¹ offre uno squarcio sulle relazioni intrattenute dai diversi gruppi di ragazzi a Little Italy.

Di ritorno dall'incursione nella sala, Tony invita i tre amici – Johnny, Charlie e Jimmy – nel retrobottega del bar. Mandato via il suo dipendente George, sorpreso mentre amoreggiava con una ragazza in orario lavorativo, mostra ai ragazzi i suoi stravaganti acquisti: una coppia di giovani leoni, chiusi in due gabbie coperte da teli bianchi. Tony apre la cella e inizia ad accarezzarne uno, mentre gli amici saltano impauriti sul tavolo. Non sussistendo pericoli i tre si riavvicinano all'amico e lo osservano perplessi abbracciare affettuosamente il felino.

Nella sequenza successiva un ubriaco si stende sul bancone del bar. Tony, Charlie e Johnny stanno giocando nella saletta da biliardo. Mentre i tre amici chiacchierano, l'ubriaco si alza e dirige i passi insicuri verso il bagno. Un ragazzo lo segue, estrae una pistola e gli spara. Ma l'ubriaco ha una gran tempra e con le residue energie aggredisce l'attentatore trascinandolo di forza nella sala principale. Al rumore degli spari e al suono di sirene che riferiscono dell'avvicinamento della polizia, il locale si svuota, e tutti fuggono in strada. Michael, Charlie e Johnny fanno salire in macchina anche un omosessuale particolarmente effeminato. Michael accosta per farlo scendere, ma anche Charlie e Johnny approfittano per dileguarsi. I due iniziano il loro vagabondaggio notturno e, tra lazzi e chiacchiere, finiscono per simulare una lotta, utilizzando i coperchi dei bidoni della spazzatura.

La sequenza in cui Charlie abborda Diane, la spogliarellista nera, apre alla concezione discriminatoria dei neri, che permea la mentalità degli italo-americani. Attratto fisicamente dalla ragazza, Charlie le dà un appuntamento con la scusa di offrirle un posto di lavoro nel ristorante che andrà a gestire. Più tardi, mentre il taxi lo conduce al luogo prefissato, cambia idea, intuendo che non ci sarebbe spazio nel quartiere per una relazione con una donna nera. Questo esile – in senso narrativo – ma evidente pregiudizio, si coglie anche nello sprezzante dialogo tra Teresa e una inserviente dell'hotel in cui lei e Charlie si sono incontrati, e in maggior misura nel dialogo tra Michael e Tony alla festa di bentornato in onore di Jerry, il ragazzo del quartiere congedato dall'esercito. Michael esibisce a un amico la foto di una ragazza che sta frequentando.

Michael: È anche intelligente sai?

Amico: Ah si?

Michael: Sì. È iscritta all'università, farà l'insegnante. Ci sono uscito un paio di volte. Vedessi, ha un paio di cosce...

Amico: Ah si?

¹⁵⁰La connessione palesa l'affezione di Scorsese per il film di John Ford, citato anche in *Chi sta bussando alla mia porta?* Il dialogo relativo all'approccio di J.R. con la ragazza nel film d'esordio del cineasta rileva l'importanza del cinema tra i vari passatempi dei giovani negli anni Cinquanta.

¹⁵¹La scena è analizzata nel successivo paragrafo *Scorsese e l'identità italo-americana*.

Michael: Non è male vero? Che te ne pare?
 Tony: Michael, me la fai vedere?
 Michael: Sì, vuol diventare maestra.
 Tony: Oh, ma io la conosco questa!
 Michael: Ah sì?
 Tony: *(ride)* Sì! Una volta l'ho vista baciare un negro sotto a un ponte.
 Michael: Ma che cosa stai dicendo! Un negro...
 Tony: Un negro, sì, se la faceva con lui. Uno nero, un negro!
 Michael: E si baciavano?
 Tony: Sì, si baciavano.

Il disgusto di Michael deriva dal semplice fatto che la ragazza abbia avuto contatti fisici con un nero. Le poche ma illuminanti osservazioni sulle qualità fisiche e morali – presunte – della ragazza, scemano in pochi istanti – sebbene, con grande probabilità, Tony si stesse solo prendendo gioco di lui.

Riportiamo infine la sequenza della festa, che si raccorda alla successiva discussione tra Michael e Charlie sull'inadempienza di Johnny Boy ai debiti contratti. Tutta la prima sezione ruota integralmente sui festeggiamenti e sull'ubriacatura collettiva. Gli amici celebrano Jerry, regalandogli una bandiera americana, poi può iniziare la festa: Charlie sale sul bancone e colpisce un bicchierino con la stecca da biliardo. George gli lancia scherzosamente manciate di cubetti di ghiaccio e Charlie risponde “aprendo il fuoco” con la spina della birra. Michael intanto si diletta a produrre anelli di fumo, seduto al tavolino, e poi a scegliere le canzoni al juke box. Il rilievo della componente musicale è del tutto evidente nel film perché, oltre ad allacciarsi al gusto del periodo – Eric Clapton, Chantells, Chirelles, Marvelletes, Rolling Stones, Ronettes ne sono un esempio – lascia emergere, attraverso le interpretazioni di Carosone e Di Stefano, i legami con la terra d'origine.

Infine, un primo piano vincolato ai movimenti di Charlie restituisce allo spettatore la sensazione dell'obnubilamento provocato dall'alcol e ci conduce alla fine della prima parte della sequenza: Charlie si accascia a terra e, ubriaco, si assopisce. Dopo le trattative tese tra Charlie e Michael, l'ex soldato, avvistata una ragazza, è colto da un accesso d'ira. La ragazza gli rievoca improvvisamente le brutalità dell'esperienza bellica, cosicché Jerry la aggredisce tentando una violenza sessuale.

Nel quadro di questo ragionamento, bisogna rilevare come una delle componenti che maggiormente garantiscono la sensazione di immediatezza vitale del film, risiede nella natura dei dialoghi. Scorsese organizza delle prove preventive, in cui gli attori possono improvvisare dialoghi o battute da poter utilizzare, all'occorrenza, durante le riprese.

In alternativa, il regista si avvale di mezzi ipoteticamente imprevedibili, come i rapporti tra gli attori, che possono rendere una sequenza emotivamente più carica.

È un esempio di questo secondo atteggiamento la sequenza della lite tra Michael e Johnny Boy; è uno snodo focale, perché il dialogo segna irrevocabilmente le vicende a venire. Charlie è riuscito a

mediare tra Michael e Johnny e ha organizzato un incontro tra i due per risolvere, finalmente, la questione. Charlie e Johnny arrivano in ritardo al bar, e Micheal è già passato un'ora prima. Lo aspettano e, al suo ritorno, possono constatare la palese irritazione. Johnny è dietro al bancone con Tony, sta asciugando un bicchiere. Michael si avvicina, accostandosi a Charlie, dall'altro lato del bancone. Questi lo accoglie, beffardo.

Johnny: Hey Mike!
Michael: *(Sorride)* Che scusa hai, Johnny? Sono venuto qui anche prima. M'hai fatto aspettare un'ora, sai?
Johnny: Eh mi dispiace Mike ma ho avuto molto da fare e allora... però ho qualcosa per te. Non è molto ma è sempre meglio di niente.
Charlie: Ha una trentina di dollari Michael. Non ha proprio altro, credimi.
Michael: E dov'è il resto?
Charlie: Già, dov'è il resto?
Johnny: Beh ho offerto qualche bevuta qui mentre vi aspettavo e... Tony dice che non vuole farmi più credito.
Michael: Sai, trenta dollari erano già una presa per il culo, ma li accettavo per Charlie. Ma dieci dollari... Johnny... dieci dollari. *(accartocciata la banconota, la lancia in faccia a Johnny)*
Johnny: *(con tono di scherno)* Hey Mike, sei un fenomeno! Ma perché fai così? Non ti bastano questi dieci dollari, eh? Come acconto, sono sempre dieci dollari. Mi fai ridere! Lo sai Mike? Tu mi fai ridere, non te l'ho mai detto? Io mi sono fatto prestare soldi dappertutto, da tutti quelli del quartiere e non li ho mai restituiti, mai, capito? Perciò non potevo farmeli prestare da nessuno, chiaro? Right? Quindi a chi potevo chiedere soldi se non a te? E io ho chiesto soldi a te perché eri l'unico stronzo della zona a cui potevo prenderli senza poi doverli restituire, right? Right. Perché tu sei proprio così, e ne sono convinto. Sei uno stronzo! E sorridi anche come uno stronzo! Sei un fottuto stronzo! E ti dico un'altra cosa.
(brucia con l'accendino la banconota) Mike, io brucio quello che ti fa vivere, perché io me ne frego di te e me ne frego di chiunque altro.
(Michael gli salta addosso e Johnny estrae una pistola)
Johnny: Come on! Che fai scappi? Come on! Come on! Come on! Faccia di merda! Vieni avanti! Hai visto che ce l'ho qualcosa per te? Vieni avanti, vieni avanti se hai il coraggio, vieni avanti!

Michael si ritrae, cupo in viso. Gli avventori del bar sono congelati, consapevoli della gravità del gesto. L'intera scena, a detta di Scorsese, deve il proprio impatto emozionale ai rapporti tra De Niro e Romanus. I due attori, al di fuori del set, pare avessero avuto qualche dissapore.¹⁵²

La rappresentazione dell'identità italiana nella Hollywood degli anni Settanta.

Nel periodo preso in considerazione il cinema hollywoodiano, sull'onda degli stravolgimenti sociali e delle modificazioni interne, assiste alla progressiva attestazione di riflessioni – svincolate dallo stereotipo stilizzato – sull'identità italo-americana. Una componente comune, a partire dall'Enrico Rizzo di *Un uomo da marciapiede* (1969) di John Schelesinger, è il confronto diretto tra i trascorsi

152 MURRI S., *Martin Scorsese*, Milano, Il Castoro, 2000, p. 48.

storici della generazione dei padri emigranti e il presente dei giovani italo-americani. Rizzo, il povero sciancato dimenticato dalla società, vive di espedienti, e la sua sopravvivenza poggia sull'indole truffaldina. Il suo sogno è abbandonare la fredda e inospitale New York per la Florida: lasciarsi alle spalle ciò che gli ha lasciato il padre, che non ha saputo garantire al figlio una posizione sociale migliore, non riuscendo ad accedere al Sogno americano. Nel cimitero, all'interno della sezione italiana – contraddistinta dalla presenza di statue e foglie di palme – Enrico condanna duramente l'esistenza del padre, trascorsa a lucidare scarpe – un lavoro che fin dalla postura richiesta evidenzia l'implicita sottomissione –, e la sua scelta di lasciare la terra natia per l'America. La figura dell'italo-americano ricorre negli anni Settanta: basti pensare all'incorruttibile poliziotto Serpico, isolato da un sistema che lui stesso cerca di cambiare dando il buon esempio; all'indisciplinato e stravagante Martini, internato nel manicomio di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* assieme ad altri rappresentanti di modi di vivere distaccati dall'ideale americano; al celebre Rocky Balboa, che impiega – nel solco della tradizione cinematografica del pugile – tutte le energie per inseguire il suo Sogno americano, l'avanzamento sociale e l'affermazione economica.

Prendendo a campione, a partire da questa ipotetica prima impronta dell'identità italiana nel cinema degli anni Settanta, alcuni film del decennio, si rilevano due elementi ricorsivi, connessi l'uno all'altro: da un lato la presenza di registi e sceneggiatori di origini italiane costituisce non solo una riflessione sul tema indicato, ma un'auto-riflessione. Scorsese, Coppola e Stallone muovono i primi passi – e realizzano i maggiori successi – negli anni Settanta. Dall'altro lato, osservando film come i primi due episodi della saga de *Il padrino* – rispettivamente realizzati da Francis Ford Coppola nel 1972 e nel 1974 – *La banda dei fiori di pesco* (1974) di Martin Davidson e Stephen Verona, *Taverna Paradiso* (1978) di Sylvester Stallone e, in misura minore, *Chi sta bussando alla mia porta?* (1969) e *Mean Streets*, si nota una tendenza alla retrospezione.¹⁵³ Il confronto con le connotazioni dell'identità italiana, se stringiamo il campo a un'auto-riflessione così delineata, si fonda su una fase storica antecedente, collocata tra l'immediato dopoguerra e la fine degli anni Sessanta. Questa scelta si deve alla necessità di porre la tematica di reale interesse comune – il confronto con la generazione dei padri o dei migranti – nella fase storica opportuna. Si introduce così, nuovamente, la discussione sull'annosa e irrisolta questione dell'assimilazione, i cui strascichi sopravvivono negli anni Settanta. È una componente rilevante perché si dà, a livello della vita reale, a partire dall'esperienza degli stessi registi, sceneggiatori o attori. L'assimilazione, negli anni Settanta, evidenzia ancora una volta la possibilità di accedere alle opportunità dell'essere americani,

¹⁵³Alla lista si potrebbero aggiungere alcuni esemplari cinematografici “esterni”, alle restrizioni da noi poste, ma ugualmente pertinenti alla tematica. La biografia di Al Capone di *Quella sporca ultima notte* (1975), ad opera di Steve Carver, il ballerino Tony Manero de *La febbre del sabato sera* (1977) di John Badham e l'operaio Stony De Coco di *La strada chiamata domani* (1978) di Robert Mulligan.

ma anche la rinuncia, la perdita delle tradizioni, la delusione della comunità originaria e, in qualche caso, il tradimento. Inserendosi nel quadro dell'atteggiamento retrospettivo dei film, le dinamiche del quartiere d'origine sono proposte da individui che hanno consumato lo strappo definitivamente, e in quanto tali sono dunque ricordi. Eppure, come i ricordi, continuano a vivere anche in chi si è ormai staccato dalla sua Little Italy.

Nella trasposizione del romanzo di Mario Puzo ad opera di Coppola, vediamo contrapporsi ed avvicinarsi due modelli sociali. Da un lato si colloca l'esempio di don Vito Corleone, emblema di una matrice arcaica imperniata sulla protezione della famiglia, sul codice morale e sull'ideale continuità rispetto all'impianto sociale italiano originario. Dall'altro lato figura l'esempio del figlio Michael che, una volta ereditato il potere, porterà ad altezze precedentemente sconosciute il nome dei Corleone. Michael è l'unico figlio del vecchio boss a portare un nome americano. I fratelli si chiamano Santino, Frederico e Constanza, e si fanno portavoce rispettivamente di aspetti caratteriali che li rinsaldano alla radice culturale italiana. Sonny è un classico esempio di virilità mediterranea: impetuoso e donnaiolo, cade ingenuamente in un attentato proprio a causa della propria focosità. Fredo è un pavido ragazzo, messo in disparte dalla famiglia per le caratteristiche inadeguate alla gestione del potere, e risponde alla figura della serpe in seno: il traditore. Connie rappresenta emblematicamente una ragazza cresciuta in una società maschilista. La sua essenza è incompleta se non associata a quella di un compagno per cui vivere. Ma il suo abbandonarsi alla cecità dell'amore la conduce a rapporti con maschi violenti e alla perdita progressiva di decoro personale. Michael, che all'inizio della narrazione si presenta come una forza centrifuga rispetto alla chiusura della comunità, decorato dall'esercito – istanza che per definizione non conosce, almeno a livello ideale, le barriere sociali – e fidanzato con Kay, figlia di un pastore protestante, raccoglie involontariamente l'eredità dei Corleone. Nel farlo egli conduce una ristrutturazione del potere della famiglia, che vede progressivamente trasformare il dominio ristretto ai margini della comunità in un'impresa che, come il capitalismo, non conosce i confini. È attraverso la sua “reggenza” che la famiglia assiste, sottoposta agli strali delle evoluzioni sociali, a una graduale disgregazione dei legami affettivi. L'onore e la rispettabilità della famiglia sono lacerati dall'interno, a partire dal tradimento di Carlo Rizzi – il marito di Connie, che partecipa al complotto per eliminare Sonny – per giungere a quello di Fredo. E lo stesso Michael non esiterà a eliminare il consanguineo nel regolamento dei conti.

Un elemento comune delle rappresentazioni delle differenti Little Italy – si pensi in particolare a *Il Padrino* e a *Mean Streets* – è il ruolo delle celebrazioni nella comunità: il santo patrono, i battesimi, le comunioni e i matrimoni diventano scansione temporale della vita e rinverdiscono di volta in volta la tradizione, cioè il rituale dell'appartenenza a una comunità.

Taverna Paradiso, ambientato nel 1946 a New York, racconta le vicissitudini di tre fratelli italo-americi: Lenny, Cosmo e Victor Carboni. Lenny si è arruolato nell'esercito durante la seconda guerra mondiale, mosso dallo spirito patriottico, ma è tornato cambiato nel carattere e nel fisico – ha perso la gamba – e all'inizio della narrazione lavora come becchino. Cosmo è un ragazzo spaccone, messo in ombra dal fratello maggiore di cui invidia la ragazza e la stima di cui ha sempre goduto nel quartiere. Cosmo vive di espedienti: dalle gare di corsa sui tetti, all'elemosina, allo sfruttamento della forza fisica del fratello minore, Victor, che vorrebbe inserire nel circuito del wrestling. Victor, poco dotato intellettualmente ma possente nel fisico, è molto legato ai fratelli ed è l'unico dei tre che coltiva ancora la speranza di cambiare la propria condizione economica e sociale.

Il quartiere che fa da sfondo alla vicenda – la carriera sportiva come possibilità di guadagno rapido e di redenzione sociale – è avvolto da un deprimente grigiore; le strade disastrose sono sempre bagnate dall'umidità e dalla pioggia; gli edifici diroccati delimitati da marciapiedi costellati di immondizie.

Anche in *Taverna paradiso* viene posto in gioco il ruolo del legame familiare nel quadro del tentativo di uscire dallo squallore cui è condannata l'esistenza degli italo-americi del quartiere; il successo che arride inizialmente alla piccola impresa familiare – fondata sulle prestazioni sportive del giovane Victor – rompe gli equilibri allorché il fratello maggiore, lusingato dai rapidi guadagni, inizia a trascurare gli affetti per assecondare la propria ambizione.

Scorsese e l'identità italo-americana

In *Mean Streets* Scorsese riversa il vitale e caotico portato della propria esperienza giovanile, che aveva trovato rappresentazione pochi anni prima nella tribolata realizzazione di *Chi sta bussando alla mia porta?*. Il regista italo-americano aveva allestito estratti della quotidianità di un ragazzo di Little Italy nei vagabondaggi con il gruppo di amici e nelle sue esperienze sentimentali, in un quadro che esibiva il rilievo delle radici culturali ed educative nella definizione delle possibilità di azione del personaggio. Il quartiere – i tetti dei palazzi, il locale privato del gruppo, l'appartamento stesso – diventa così, oltre che referente simbolico della memoria del vissuto, il costante presentificarsi delle condizioni di appartenenza a una comunità. Lo spazio abitativo non è solo un creato ma è metaforico custode delle tradizioni, di un passato che è vitale perché non è vergato con l'inchiostro della Storia ma è tramandato con l'esempio della vita quotidiana dai membri della

comunità. Nel film, parzialmente debitore dell'iperrealismo di Cassavetes di *Ombre*, il complesso rapporto tra l'ambiente e i protagonisti risulta per molti aspetti ancora in via di definizione; gli equilibri tematici delle sequenze indulgono eccessivamente al pleonastico, ma le componenti essenziali sono evidenti. L'incontro casuale tra J.R., italo-americano, e Katie,¹⁵⁴ anglosassone, appare incerto e goffo, come potrebbe essere un primo incontro reale. L'occasione per rompere il ghiaccio è offerta da un articolo su *Sentieri selvaggi* inserito nella rivista che Katie sta leggendo. Dapprima J.R. imbastisce un discorso sulla qualità della rivista, poi rievoca scene del film nel tentativo di trovare un argomento comune. Il loro rapporto trova un ostacolo che non è melodrammaticamente esterno – materializzato in una o più figure o nelle difficoltà dettate dalle diverse estrazioni sociali – ma è interno. J.R., di estrazione cattolica, non può accettare di stare con una ragazza che non sia ancora vergine. È un retaggio culturale che non s'impone per la difficoltà di visualizzare un futuro comune nella quotidianità, quanto per una condizione di stabilità interiore. Katie, peraltro, sarebbe anche giustificata dal fatto di esser stata deflorata con la violenza da un vecchio fidanzato, ma J.R. non sente ragioni e la lascia. Si inserisce così il tema del dissidio tra la vita reale e i sentimenti, da un lato, e l'educazione cattolica, il maschilismo e i limiti morali, dall'altro. La confessione può purificare dai peccati, ma non dalle scelte. Così J.R. può liberamente frequentare, assieme agli amici, le prostitute, ma non può accettare di essere fidanzato con una ragazza che abbia perso la verginità. Quando J.R., tormentato dall'amore che prova nonostante tutto, tenterà una riconciliazione con Katie, rimarcherà il fatto di averla perdonata. L'amore può indurlo a oltrepassare i veti tradizionali, ma non a reconsiderarne il valore morale. Sebbene l'esordio di *Chi sta bussando alla mia porta?* lasci insoddisfatto lo stesso Scorsese, che preferisce interpretarlo come una sorta di preparazione alla trattazione di *Mean Streets*, è nella visione complementare dei due film che si verifica la ricostruzione organica della vita a Little Italy. Lo riferisce Scorsese stesso, nel libro-intervista curato da Richard Schickel, in una formulazione che rende merito al confluire nella sua formazione dell'esperienza cinematografica neorealista.

[*Chi sta bussando alla mia porta?*] è solo un abbozzo sommario di *Mean Streets*. A vederli insieme, ci si fa un'idea di com'era la mia vita a quell'epoca. Quanto ai film neorealisti, è vero, passavano in televisione fin dal '48 o dal '49. [...] I miei genitori li guardavano in lacrime, ma non si trattava di nostalgia. Per loro era la dura realtà. E la solennità con cui questi film venivano visti e discussi da persone di età diversa mi fece capire che quello era il mondo reale. Ciò che vedevo in quei film era vero. La condizione umana era quella. Ma in quei film c'era qualcos'altro. Non sapevo niente della guerra. Non sapevo distinguere i partigiani dai fascisti. Ma capivo la straordinaria esperienza comunitaria attorno a quel piccolo schermo televisivo, a quelle immagini incerte in bianco e nero.¹⁵⁵

La conflittualità tra l'insegnamento cattolico e la necessità di rapportarsi con la realtà cui si appartiene è un'esperienza problematica, che sottopone i protagonisti di entrambi i film a una

154Così viene accreditato il nome della ragazza nella versione italiana.

155SCHICKEL R., SCORSESE M., *Conversazioni su di me e tutto il resto*, cit., pp. 50-51.

costante introspezione da cui, tuttavia, non emerge mai un punto di stabilità, un riferimento universale. Nel film d'esordio, come si è sottolineato, il dissidio si manifesta nel rapporto sentimentale. La problematica emerge negli sviluppi narrativi e dialogici della trama, ma si appoggia anche su rilevanti istanze visive. L'impatto dei due giovani che amoreggiano nella camera da letto, riflessi dallo specchio, trova un simbolico smorzamento nella corona compositiva di statuette di santi e madonne assiepati sul mobile. Nella sequenza J.R. riferisce alla ragazza di non voler affrettare i tempi con il rapporto sessuale, così la composizione dell'immagine fa confluire due degli aspetti prioritari della trama: le molte statuette votive, inquadrare nella sequenza relativa alla retrospettiva del contesto familiare, si relazionano finalmente con il presente sentimentale di J.R.

In *Mean Streets* la componente religiosa si palesa nella riflessione sul valore della penitenza e della confessione, nella sequenza che vede Charlie impegnato in un dialogo interiore con la silenziosa presenza divina della chiesa. La necessità di espiare fisicamente le colpe diventa tanto più necessaria quanto più il peccatore è consapevole che i propri errori non sono occasionali cedimenti ma costanti scelte. L'espiazione, per Charlie, ha a che fare con le strade e con il fuoco, che è una simbolica incursione della pena infernale. A più riprese vediamo Charlie lambire la fiammella di una candela con le dita. Ma il sostrato cattolico non ha soltanto una valenza limitativa o penitenziale. La vena caritatevole con cui Charlie prova a risolvere i guai dell'amico Johnny Boy, è sì esito di un legame affettivo, ma soprattutto della necessità di assistere il prossimo radicata nei precetti cattolici, di espiare in qualche modo le proprie colpe.

La chiave è Johnny. Ricorda quello che dice Harvey [Keitel] al bar: "Ecco che arriva la mia penitenza." In ultima analisi, penso che Johnny ne sia in qualche misura consapevole. Perché alla fine del film dice a Harvey: "Lo stai facendo per te, non per me. Per sentirti spiritualmente meglio".¹⁵⁶

Indubbiamente questa componente ha un referente biografico nell'adolescenza del regista, che per un periodo – affascinato dalla figura di padre Principe – aveva accarezzato l'idea di dedicarsi alla carriera ecclesiastica, per poi accorgersi che la sua non era propriamente una vocazione. Della religione prendeva solo quello che gli interessava.¹⁵⁷ Analizziamo ora la sequenza in cui Teresa e Charlie passeggiano sulla spiaggia, chiacchierando spensieratamente, al riparo dagli sguardi. I due ragazzi sono innamorati, ma arrivano sempre a parlare del futuro della loro relazione, in un discorso che si arena sempre sugli stessi punti. Charlie deve pensare agli affari, inserirsi nelle dinamiche del quartiere seguendo le orme dello zio. Charlie ha preso come modello per la propria esistenza il percorso intriso di santità di San Francesco. La sua idea è riproporre – o protrarre – i valori di fratellanza e di solidarietà predicati dal santo come modello per la vita di quartiere, ma Teresa lo

¹⁵⁶Ivi, p. 138.

¹⁵⁷Ivi, p. 59.

deride e mette in luce il carattere contraddittorio dell'asserzione facendogli notare che «San Francesco non vendeva i numeri del lotto».¹⁵⁸

L'altra dinamica rilevante in *Mean Streets* è relativa alla contrapposizione tra i sentimenti e il condizionamento sociale del quartiere. Charlie cerca l'appoggio dello zio Giovanni per dare una svolta alla propria vita. Lo zio è un esponente di spicco della mafia locale e potrebbe garantire una via privilegiata verso il successo. La figura dello zio ha un interessante corrispettivo reale, che riferisce del fondamento autobiografico nella delineazione delle figure di malavitosi nel film.

[Con i gangster] avevi l'impressione che ti poteva succedere qualunque cosa. Non potevi dire e fare niente, non potevi mai sapere cosa li avrebbe fatti scattare: magari cose che per te erano del tutto insignificanti. Anche se alcuni con me erano molto gentili. Come uno che morì nel 1968 e che poi seppi essere molto temuto, dato che era un killer, un vero killer. Ma con me si comportava come uno zio. Era una persona molto gentile, con me. Lo zio di *Mean Streets* si basa più o meno su di lui. Ero amico di un suo nipote, con cui si usciva e si giocava. Eravamo sempre lì, e per un ragazzino di nove, dieci anni era affascinante il potere che esercitava in quella zona.¹⁵⁹

Il clima di omertà è radicato nell'usanza e nel rispetto delle regole di una società-nella-società. Esso si palesa nel tentativo di recidere le propaggini pericolose della comunità – ovviamente pericolose per quel solenne ma ufficioso potere costituito – per evitare che lo stato inizi a prodursi in un controllo più sistematico su Little Italy. Così lo zio Giovanni biasima a più riprese Charlie per la sua amicizia con Johnny Boy. I due ragazzi sono legati da un vincolo familiare e dall'affetto. Charlie non comprende le ragioni degli atteggiamenti di Johnny, ma è costantemente disposto a mettersi in gioco pur di porre rimedio alle sue stravaganze. Il gioco penitenziale che Charlie pratica con le fiammelle dei ceri, come si è evidenziato, traspone su un piano simbolico il dolore causato dal fuoco. Per lui si tratta di un espediente per tenere sotto controllo le proprie derive peccaminose. Così il fuoco risulta un simbolico riferimento al fuoco degli inferi: il fuoco del peccato. L'atteggiamento anarcoide di Johnny ha egualmente a che fare con il fuoco. Il suo divertimento consiste in piccoli atti vandalici in cui fa uso di petardi. Non si tratta di veri e propri attentati, ma la sostanziale insensatezza dell'uso del fuoco, degli esplosivi e delle pistole è totalmente fuori controllo, così come lo è la sua presenza nella comunità. È l'insensatezza di chi vive alla giornata: un disadattato sociale che è creato dalla realtà in cui vive e rileva un primo tipo di reazione dell'individuo alla comunità italo-americana.

Le modalità che esplicano la sua essenza stravagante derivano da un mondo che ricorre all'uso della violenza per la preservazione delle regole e della dignità, ma in Johnny acquisiscono una valenza

¹⁵⁸La lotteria, come ricorda Scorsese nel libro-intervista, era un gioco largamente diffuso nel quartiere. Parlando di un film visto in infanzia, *Le forze del male* (1949) di Abraham Polonsky, il regista riconosce come esso rappresentasse «gente che più o meno conoscevano, ma con lo stile di Hollywood. E poi parlava delle lotterie clandestine. Ci giocavano tutti. Anch'io andavo avanti e indietro a portare soldi e biglietti dentro sacchetti di carta. Avevo dieci anni ed era uno stile di vita. Tutti parlavano dei numeri che sognavano, e poi andavano a giocarli». *Ivi*, p. 52.

¹⁵⁹*Ivi*, p. 49.

assolutamente antitetica. Ciò che è stato pensato per garantire l'ordine, in Johnny è fonte di caos.¹⁶⁰ Questa divaricazione esemplifica al meglio la sua renitenza a osservare e accettare le regole di quella realtà, ma al contempo l'appartenenza a Little Italy è una componente inestricabile del personaggio tanto che, nonostante la consapevolezza di ciò che il suo comportamento possa arrecargli, Johnny Boy non riesce a trovare un angolo di mondo in cui possa vivere serenamente. Non riesce e non può, in altri termini, allontanarsi dalla realtà che l'ha generato. E così brucia la propria esistenza in risse, alcolici, donne, ed episodi incendiari. La sua inaffidabilità è un reale sberleffo al concetto di onore totalmente inscindibile dalla vita di Little Italy. Ne riferisce l'importanza lo stesso Scorsese.

Nel mio ambiente, se pigliavi soldi in prestito da qualcuno, dovevi ridarli. Se li pigliavi da una banca, avevi sempre un po' di margine. Ma quando te li dava uno all'angolo che era amico di questo e di questo, e nel quartiere c'era la data famiglia mafiosa, dovevi ridarli, o almeno fare un tentativo. E dovevi avere le conoscenze giuste, così che gente più potente di te potesse farsi avanti al posto tuo. [...] Quello che è in gioco è il rispetto. Trattare questo tipo di affari è un punto d'onore. E anche se non hai niente, hai sempre il tuo nome da portare alto quando cammini per strada.¹⁶¹

Incapace di mantenere la parola data, più per la voglia di fare un affronto che per i guai in cui si trova invischiato, simbolicamente prende a schiaffi i valori di quel mondo, e la soluzione che prospetta a Charlie per la propria salvezza coinvolge l'intervento del rispettato e potente zio Giovanni. Opportunità che Charlie non è disposto a prendere in considerazione.

La rissa nella sala da biliardo di Joey esemplifica ulteriormente il concetto dell'omertà nella sua qualità di protezione dell'unità – e identità – del quartiere. Accompagnato da Johnny Boy e Tony, Charlie raggiunge Jimmy. Joey gli deve dei soldi, ma non vuole tener fede al debito. Con fare teatrale Charlie saluta Joey. I due fingono una cordialità esagerata, che maschera malamente il conflitto. Infatti nel giro di poco ogni affabilità viene vanificata da un rapido scambio di derisioni offensive. Johnny Boy contribuisce notevolmente ad accrescere il clima di astio, con fare sbruffone, dileggi e spaconate che vogliono semplicemente condurre alla rissa. Charlie cerca di mantenere un atteggiamento sereno pur di raggiungere un accordo, ma Johnny Boy e Joey continuano a battibeccare. Joey non ha più intenzione di pagare e, interrotte le trattative, colpisce Jimmy. Inizia la rissa. Joey viene soccorso dagli amici presenti nella sala. Attirata dalla colluttazione, arriva una coppia di poliziotti a sedare gli animi. Nella perquisizione che segue, i due trovano un coltello nella tasca di Charlie. Dimenticato il diverbio e le botte, Joey e Charlie si spalleggiano per uscire dalla

¹⁶⁰La fondatezza di queste osservazioni deriva dalle parole dello stesso regista: «Johnny Boy non è un folle. È uno che prova una rabbia e una frustrazione immense nei confronti del proprio ambiente. Codice d'onore, rituali, segni, tutto ciò che compone questo modo di vivere, lui rifiuta di accettarlo. È il buffone che ha visto il fondo delle cose, ma che non può cambiarne il corso. Dinamita le regole del gioco, ma senza potersi liberare. Non si distrugge nemmeno da sé, è necessario che qualcun altro se ne incarichi». SCORSESE M. cit. in BERTOLINA G. C., *Martin Scorsese*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 50.

¹⁶¹SCHICKEL R., SCORSESE M., *Conversazioni su di me e tutto il resto*, cit., p. 33.

situazione. Per evitare scocciature ulteriori Joey paga una mazzetta ai poliziotti, che si allontanano. Grazie a questo rinsaldarsi della piccola comunità di fronte all'elemento estraneo, i due gruppi si riappacificano e Joey decide di offrire da bere e di saldare il debito.¹⁶² Il terzo elemento – la terza reazione all'appartenenza alla comunità italo-americana – è garantito dalla figura di Teresa. La relazione tra i due ragazzi non è ufficiale e Charlie sa che non sarebbe accettata dalla famiglia. È innamorato di lei ma è ben conscio che, se volesse fare carriera, non solo non potrebbe far trapelare notizia della loro relazione, ma dovrebbe interromperla. Per quanto riguarda Teresa, in più momenti la sua esigenza di liberarsi dai vincoli della comunità cerca un sostegno in Charlie. La proposta di lasciare Little Italy offrirebbe a entrambi la possibilità di vivere liberamente il loro amore e di uscire dalle dinamiche stantie di una comunità italo-americana che, pur essendo nel Nuovo Mondo, continua a fare riferimento alle tradizioni italiane. Quando Scorsese parla della propria famiglia, rileva proprio questa componente – similmente le sue esigenze lo hanno portato lontano da quella Elizabeth Street, nel Lower East Side di Manhattan, in cui era cresciuto.

Mio nonno era tranquillo. Ma a quanto pare, ai suoi tempi, era stato molto rigido con i suoi figli. Per loro la cosa peggiore, quando si viveva con tutti quei bambini in due o tre stanze, era quando qualcuno aveva un carattere indipendente. Arriva un nuovo figlio? Te ne devi prendere cura. Sei il maggiore? Vieni a fare il manovale con me. Scordati di fare il ragioniere. Con questa mentalità così dura, sempre in conflitto con il Nuovo Mondo, con l'America, non erano in grado di sfruttarne le opportunità. Nel mio caso vedevano qualcosa di diverso. Ma non sapevano come rapportarsi. È da allora che ho iniziato a fare i conti con tutti questi problemi.¹⁶³

Lo zio di Charlie, pur essendo all'oscuro della relazione che il nipote intrattiene con Teresa, lo diffida dal frequentarla. Johnny Boy e Teresa sono cugini, la loro famiglia è sfasciata, l'uno è fuori di testa – o così viene ritenuto – l'altra è epilettica. La loro minaccia alla stabilità¹⁶⁴ del quartiere deriva dall'imprevedibile e irresponsabile atteggiamento del primo – una questione d'onore e rispettabilità – e dalla forza centrifuga costituita dal tentativo di lasciare Little Italy di Teresa – una questione di negazione delle radici. Entra in atto il meccanismo di autodifesa della comunità, che rintraccia nella famiglia di Johnny Boy e Teresa l'essenza di un “cattivo sangue”. In quest'ottica associare l'epilessia di Teresa al suo tentativo di andare via – connessione che affonda sul terreno pretestuoso della superstizione – diventa un comodo metodo per svilire le sue necessità. I due ragazzi sono considerate due “mele marce” e valutarne le rispettive ragioni significherebbe mettere in discussione l'intero sistema su cui si fonda Little Italy.

¹⁶²Anche se nel giro di pochi istanti la rissa si accende nuovamente.

¹⁶³SCHICKEL R., SCORSESE M., *Conversazioni su di me e tutto il resto*, cit., pp. 32-33.

¹⁶⁴In questa ottica va interpretato anche l'appuntamento che Charlie dà alla spogliarellista nera.

6.4 *La violenta rivalsa afroamericana: tradimento delle origini e successo personale in Black Caesar, Padrino nero di Larry Cohen.*

Realizzato da Larry Cohen nel 1973, *Black Caesar* narra la storia di Tommy Gibbs (Fred Williamson), un giovane afroamericano che, partendo da una condizione di estrema miseria, riesce ad affermarsi come primo Padrino nero di Harlem.

Siamo nel 1953. Il ragazzo, che riesce a guadagnare qualche soldo svolgendo piccoli compiti per la malavita, un giorno si rende partecipe di un omicidio. Il gangster che lo ha assoldato gli affida alcune buste da recapitare. La prima consegna è per un poliziotto, John McKinney (Art Lund), che lo maltratta con disprezzo. Nella mazzetta mancano cinquanta dollari e McKinney perquisisce il ragazzo, convinto che abbia sottratto il denaro. Nella tasca dei pantaloni trova una pistola e minaccia Tommy di denunciarlo. Questi, infastidito dalle reiterate vessazioni, gli risponde male, e la reazione gli procura brutali percosse. Il ragazzo viene ricoverato in seguito alle lesioni subite e riceve in infermeria la visita dell'amico Joe (Gloria Hendry). Gli comunica che dovrà scontare una pena in carcere e gli dà appuntamento una volta che sarà uscito. Tommy imparerà a fare il gangster durante la prigionia, mentre Joe dovrà mettere a frutto la sua intelligenza nello studio della gestione economica: insieme formeranno una banda. Diversi anni dopo, ormai uomini fatti, i due amici avviano la piccola impresa malavitosa, soppiantando gradualmente il controllo della mafia italo-americana ad Harlem. Il piano prevede, in ultima istanza, l'eliminazione di uno dei padrini di New York. Per farlo i due si impossessano dei registri di contabilità delle cosche. Nei libri sono stilati tutti i rapporti tra la mafia e le istituzioni, cosicché gli italo-americani si ritrovano impossibilitati a reagire. Per quanto concerne l'apparato contabile, Tommy si rivolge al rinomato avvocato – bianco – Coleman (William Wellman).

Il controllo che esercita su Harlem è ben accettato dal quartiere, che vede in Tommy un membro della propria etnia. Inoltre, per riciclare il denaro delle attività, il padrino coinvolge un altro amico d'infanzia, Rufus (D'Urville Martin), che nel frattempo è diventato un reverendo imbrogliatore. La sua opera, oltre a filtrare le transazioni economiche attraverso le casse delle associazioni cattoliche, riesce ad addomesticare e imbonire facilmente la folla, edificando così una solida base di consenso popolare. Fin dai primi passi Tommy utilizza il potere acquisito per umiliare i bianchi con cui intrattiene rapporti: costringe l'avvocato Coleman a vendergli il suo appartamento esclusivo, sapendo che la propria madre è al suo servizio in qualità di domestica. La mattina seguente le offre la proprietà, ma la madre stenta ad accettare. È sempre stata una domestica al servizio dei bianchi e non sa immaginare la propria vita al di fuori di quella dinamica. Il possesso dei registri gli consente

di ammansire i poteri forti della città – che ovviamente sono in mano ai bianchi. Oltre ai capi delle cosche, costringe al proprio servizio il poliziotto che otto anni prima lo aveva malmenato, McKinney, che nel frattempo è diventato un importante capo distretto di Manhattan. Regolati così gli equilibri della città sulla base di una vantaggiosa spartizione delle aree controllate, Tommy può dedicarsi alla propria sfera privata e si sposa con una giovane cantante nera, Helen. Ma la carriera del boss – come nei classici del genere –, giunta ai massimi vertici, non può che verificarne il declino. Helen non è innamorata di lui e lo teme. Tommy, pur amandola, non la rispetta e, impegnato ad estendere i confini del proprio impero economico, non si avvede che i suoi sentimenti sono cambiati. Affidata la sua cura all'amico Joe, scoprirà presto che i due lo tradiscono. La sua reazione è rabbiosa, ma non oltrepassa i confini del pestaggio. Intanto giunge la notizia della morte della madre. Il padre, che aveva abbandonato la famiglia quando Tommy era ancora un bimbo, si nega alla riconciliazione. Il padrino è rimasto da solo. All'isolamento affettivo si aggiunge la non più latente minaccia dei suoi nemici: i capi delle cosche si alleano con il corrotto McKinney e si appoggiano all'avvocato di Tommy per recuperare i registri.

Dopo il sistematico repulisti con cui viene rapidamente sgominata la banda di Tommy, McKinney fa visita a Helen e riesce a ottenere forzatamente il suo aiuto. Fingendo un ritorno al vecchio amore, Helen va a letto con Tommy e la mattina seguente ruba le chiavi della cassetta di sicurezza. Tommy ritorna improvvisamente vulnerabile e subisce un attentato ma, pur braccato e ferito, riesce a sfuggire ai suoi aguzzini. Cerca l'aiuto di Rufus, ma l'unica risposta che ottiene è una verbosa litania di intercessione per i suoi peccati. L'ultima persona che possa ancora contattare è il vecchio amico Joe. Questi, nonostante la rottura del loro rapporto, non esita a prestargli aiuto, ma finirà vittima dell'agguato che McKinney ha teso nello studio di Coleman. Tommy, che si era accordato per le trattative, giunge tardi e, nonostante venga disarmato dal poliziotto, riesce infine ad avere la meglio. Pur avendo eliminato i nemici, Tommy ha perso il potere faticosamente consolidato, e resta inguaribilmente solo.

La riscoperta dell'etnia

A partire dagli anni Sessanta l'immagine dell'*homo americanus*, difensore della libertà, portabandiera della democrazia e di una società votata al progresso, si incrina gravemente sotto la presidenza Johnson. Il conflitto tra gli obiettivi della *Grande società* e gli esiti militaristi della politica estera nella penisola indocinese pongono in risalto le contraddizioni del metro di

valutazione usato all'interno e all'esterno degli Stati Uniti. Le televisioni restituiscono alla madrepatria una quotidianità fatta di violenza e soprusi nei confronti dei Viet Cong: villaggi bruciati, maltrattamenti, uccisioni senza apparente necessità. I gruppi pacifisti iniziano a manifestare contro la guerra, molti giovani richiamati alle armi fuggono in Canada piuttosto che servire sotto la bandiera a stelle e strisce. Nella realtà degli immigrati questo assume un peso determinante. La percezione dell'inferiorità dettata dalle proprie origini aveva indotto molti a rinunciare alla lingua natale, addirittura a cambiare nome, pur di americanizzarsi. Ora la contestazione all'imperialismo americano, che muove in prima battuta dalle contestazioni dei democratici totalmente inseriti nella società, rende l'americanizzazione un elemento meno rilevante e anzi, per certi versi, un modello da contrastare, attraverso la riscoperta e la valorizzazione delle proprie origini.

A questa componente, legata appunto alla svalutazione dell'immagine americana, se ne aggiunge un'altra, di portata maggiore: la rivolta nera degli anni Sessanta. Per quanto la presidenza Johnson si fosse mobilitata per ribadire a livello legislativo l'uguaglianza dei diritti per tutti gli americani – il Civil Right Acts e il successivo Voting Right Act, entrambi del 1965 – tali successi, maturati sull'onda della protesta pacifica inaugurata da Martin Luther King, avevano trovato un immane ostruzionismo sul piano esecutivo. I neri subivano discriminazioni soprattutto nel Nord, nel Middle-West e dell'Ovest, aree in cui essi migravano alla ricerca di lavoro, *in primis* nelle città. Nel 1965 il Segretario aggiunto al lavoro Daniel P. Maynihan rendeva pubblico un rapporto redatto sulla realtà nera: *La famiglia nera. Un problema nazionale*. Nel suo studio, ripercorse le ragioni storiche della fase schiavista, della segregazione e delle difficoltà occupazionali che avevano prodotto ingenti flussi migratori internamente alla nazione, Maynihan evidenziava nella disgregazione dell'unità della famiglia nera – spesso privata della figura paterna – la conseguenza più grave a livello sociologico.

Il problema razziale, non trovando adeguate risposte nelle politiche sociali della presidenza, deflagrò tuttavia nell'estate dello stesso anno, a Los Angeles. Già nel 1963 – e, a seguire, nel 1964 – si erano verificati disordini a Birmingham (Alabama), Savannah (Georgia), Cambridge (Maryland), Chicago e Philadelphia: manifestazioni per i diritti civili, cui avevano aderito sia neri che bianchi, di natura pacifica – gli episodi violenti sono quasi sempre provocati dall'intervento improprio della polizia.

L'episodio di rottura rispetto alle proteste non-violente si verificò a Watts, quartiere di Los Angeles; a originarlo fu un banale incidente, che costituirà tuttavia un elemento costante di tutte le rivolte a seguire. Infatti le fonti ufficiali annoverano altre 43 sommosse razziali nel 1966 e 164 nel 1967, mentre un altro centinaio esplose dopo l'assassinio di Martin Luther King nel 1968. A Watts un

giovane afroamericano venne fermato da un poliziotto e accusato di eccesso di velocità. Il ragazzo, divincolatosi, iniziò a urlare la sua rabbia e le sue grida attirarono gli abitanti del ghetto che accorsero a dargli man forte. Nella situazione caotica il poliziotto perse il controllo e scoppiò una rissa. I rinforzi della polizia e la guardia nazionale usarono le armi per sedare la sempre più cospicua entità della sommossa, che reagì a sua volta con lanci di pietre e bottiglie, bruciando i negozi e gli edifici, e allargando l'area della rivolta alla parte sudorientale di Los Angeles. In cinque giorni le forze dell'ordine riuscirono a sedare i disordini, ma gli esiti della rivolta furono inevitabilmente drammatici: 34 morti, 1072 feriti, 977 edifici danneggiati o distrutti, 4000 persone fermate. La polizia non poté occultare le dimensioni di una rivolta che aveva visto circa 35000 afroamericani partecipare attivamente e altri 60000 seguire l'evolversi degli eventi; non si trattava di comune delinquenza.

Nel 1966 Stokely Carmichael, tra i militanti più radicali del movimento nero, proclamò la dottrina del *black power*¹⁶⁵: la rinuncia del sostegno dei liberali bianchi in favore di una radicalizzazione della lotta per i diritti; il rifiuto del modello di integrazione proposto dalla società americana e il rifiuto dell'approccio non-violento. La realtà dei ghetti divenne esplosiva: la discriminazione, nonostante le politiche sociali, continuava; la segregazione persisteva in diverse realtà; i problemi razziali non erano sentiti seriamente dalla rappresentanza politica: la legislazione e gli interventi in materia sociale, in particolare nei confronti degli afroamericani, erano visti come concessioni dall'alto anziché come riconoscimento di diritti inalienabili. La diffusione del messaggio di lotta filtrò – più o meno consapevolmente – soprattutto attraverso i mass-media. Come nel caso della guerra in Vietnam, i giornalisti a caccia di notizie testimoniarono quanto stava accadendo e contribuirono a rinsaldare la comunità nera negli intenti e nelle modalità utili a perseguire il proprio riscatto. Il *black power* risvegliò l'orgoglio dell'esser neri, in tutti i suoi aspetti.

Tematiche della Blaxploitation.

Mentre i grandi schermi del cinema hollywoodiano ospitano l'ascesa di nuove figure mitizzate di investigatori e vendicatori bianchi, si attesta un cinema d'ambientazione afroamericana capace di generare nuovi eroi in cui si possa identificare la minoranza nera. Si tratta del filone cinematografico denominato *blaxploitation*, termine che designa, letteralmente, un cinema capace

¹⁶⁵Stokely Carmichael, pur con le dovute distinzioni, eredita nei punti di massima la linea che già era stata propria di Malcolm X, leader del movimento per i diritti degli afroamericani ucciso nel 1965.

di valorizzare, esacerbandone i tratti, le caratteristiche della vita nel ghetto afroamericano: lo sfruttamento delle tematiche legate al sesso, alla droga, alla delinquenza e alle componenti dell'identità nera, che generalmente non trova l'appoggio dei nuclei di militanti – in particolare dell'NAACP – perché lascia emergere gli aspetti negativi della comunità, non nel quadro di una critica sociale che soppesi le responsabilità della maggioranza bianca per le condizioni di vita della gente di colore, ma nel convinto supporto a una nuova mitologia popolata da anteroi. L'attestazione del genere, anticipato da *La calda notte dell'ispettore Tibbs* (1967) di Norman Jewison e da *Pupe calde e mafia nera* (1970) di Ossie Davis, si dà nel 1971 ad opera di Melvin Von Peebles, che scrive, dirige e recita in *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, seguito pochi mesi dopo dall'uscita nelle sale cinematografiche di *Shaft il detective* di Gordon Parks. Fatta eccezione per il film di Jewison che, come si è evidenziato in precedenza, si avvale dell'interpretazione di Sidney Poitier, un modello di integrazione privo di sinceri riferimenti alle radici afroamericane che non siano declinati sul mero colore di pelle, gli altri film consentono di definire i tratti principali del genere. *Pupe calde e mafia nera*, ambientato ad Harlem, narra le peripezie di una coppia di poliziotti afroamericani – Ed Johnson e Digger Jones – per rintracciare gli autori di una rapina alla raccolta di fondi del reverendo Deke O'Malley. I due detective, pur inseriti in una istituzione controllata dai bianchi, sono pedine indispensabili per la polizia che, senza il loro supporto, non sarebbe in grado di gestire la situazione nel ghetto nero. Nonostante la loro sincera dedizione alla causa afroamericana praticata nella quotidianità lavorativa, il loro inserimento nell'istituzione controllata dal “potere bianco” li rende invisibili alla propria gente. La situazione si aggrava quando Ed e Digger decidono di smascherare una volta per tutte le montature del truffaldino reverendo O'Malley, emblema della guida spirituale che utilizza le proprie indiscusse capacità dialettiche e il carisma per il proprio esclusivo rendiconto. Questo è lo snodo narrativo più rilevante. Durante l'interrogatorio, successivamente all'arresto, Digger esprime un concetto che ritorna a più riprese nel film: «Black folks would have followed you anywhere. You could have been another Marcus Garvey or even another Malcolm X».¹⁶⁶

La situazione è intricata: O'Malley ha l'appoggio delle autorità politiche e istituzionali bianche, di cui è una sorta di pedina. Come molti leader di colore egli è un simulacro con cui viene mantenuta la quiete nel ghetto. Il suo arresto provoca la reazione dei sostenitori che organizzano un'adunata di protesta di fronte alla stazione di polizia, e solo l'intervento di due neri – Ed e Digger – riesce a evitare che la manifestazione sfoci in una sommossa. La compromissione di O'Malley con i deprecabili malvezzetti della società profittatrice bianca, ha referente massimo nella figura del

¹⁶⁶«I neri ti avrebbero seguito ovunque. Avresti potuto essere un nuovo Marcus Garvey o addirittura un nuovo Malcolm X». Mia traduzione.

complice, socio di malefatte, vestito come una sorta di guerrigliero cittadino. In questo senso il reverendo esemplifica – esacerbando – la frattura tra le élites di colore e le masse che trova una definizione, in senso lato, nelle parole di uno dei massimi esponenti delle Pantere Nere, Stokely Carmichael.

Qui in America, nelle comunità negre, si è sviluppata tutta una classe di «*leaders addomesticati*», di negri dotati di certe qualifiche tecniche ed amministrative i quali potrebbero svolgere funzioni di *leadership* ma non le svolgono perché sono completamente asserviti alla struttura di potere bianca. Sono gli insegnanti, gli impiegati delle amministrazioni di contea o delle aziende private, ecc. ¹⁶⁷

La diffidenza che la popolazione prova nei confronti dei due detective risiede in questa consapevolezza, ma si fonda sull'incapacità di distinguere gli approfittatori da coloro che cercano di cambiare la situazione giorno per giorno, attraverso la testimonianza del loro lavoro.

La figura del predicatore-predatore che fa leva sulle debolezze della sua gente per trarne profitto, è periodicamente visitata dal cinema d'ambientazione afroamericana. Modellato cinematograficamente sui tratti impostati da Oscar Micheaux nel già citato *Body and Soul*, l'opera del reverendo O'Malley inserisce un'interessante – seppur esile – riferimento alla contemporaneità storica. La raccolta di fondi con cui spremere i risparmi della comunità si innesta nel quadro delle rivendicazioni legate all'affermazione del *black power*. I soldi dovrebbero contribuire all'improbabile acquisto di una nave – di cui viene esibito trionfalmente un modellino – per riportare il popolo nero alla sua vera terra natia: l'Africa. Carmichael nella trattazione delle *Strategie del potere negro* aveva rimarcato l'importanza della riscoperta delle radici, affinché la gente di colore potesse strutturarsi intorno a un'identità solida, che le avrebbe consentito di confrontarsi alla pari con le istituzioni e ottenere una partecipazione diretta al potere politico nazionale.

Esistono una terminologia e un ethos propri della comunità negra di cui cominciamo a non vergognarci più. Le comunità negre sono gli unici grandi settori della società americana in cui le persone si rivolgono le une alle altre con gli appellativi di *soul-brother* e *soul-sister*. Ci sarà certamente chi pensa che tutto ciò sia un surrogato, un darla a intendere, ma non è così. Si tratta di qualcosa di autentico, di un crescente senso della comunità, di una sempre maggiore consapevolezza che i negri americani hanno un legame comune non solo fra loro, ma anche con i propri fratelli africani. [...] La storia afro-americana è molto lunga: è cominciata sul continente africano e non viene insegnata nelle scuole degli Stati Uniti. assolutamente necessario che i negri la conoscano per sapere quali sono le loro radici e sviluppare la consapevolezza della loro tradizione culturale. ¹⁶⁸

Dunque il ritorno alla terra d'origine appare come una trasposizione collettiva, del tutto fisica, di quello che per il *black power* doveva costituire una estesa rete invisibile e intellettuale capace di fondare la consapevolezza di ciò che significava essere afroamericani. Chiamando in causa una componente dell'attualità – sostenuta anche dal risalto visivo dei barraccani tipicamente africani,

167CARMICHAEL S., HAMILTON C. V., *Strategia del potere nero*, Bari, Laterza, 1968., p. 49.

168Ivi., pp. 76-77.

che dagli anni Sessanta iniziano a diffondersi nelle comunità nere d'America – il reverendo incarna il massimo esempio del tradimento. Non solo si arricchisce con il raggio di persone povere e ignoranti, ma le delude proprio nella comune appartenenza all'etnia. L'umiliazione cui è sottoposto nel finale, quando, sul palco del teatro Apollo, ormai smascherato, assiste impotente alla totale perdita del consenso, non comporta semplicemente la fine della sua libertà. Cercando un ultimo, estremo appiglio per la propria salvezza, O'Malley implora il proprio gregge per ottenere un improbabile atto di fiducia. Rispolvera la sua rodada arte retorica, ma nel farlo interrompe lo spettacolo di canti gospel dei ragazzini che si stavano esibendo, e strappa di mano il microfono a uno di essi. Gli spettatori sono allibiti. Lentamente, nel brusio di movimenti composti e rassegnati, gli astanti lasciano la sala. Finalmente O'Malley può guardare la propria vera immagine riflessa negli occhi della sua gente; persone che hanno creduto in lui, che hanno seguito con devozione e gioia le sue prediche e i suoi appelli dal pulpito. Tutto ciò che vede è delusione, svuotamento della speranza in un futuro: un danno ben maggiore rispetto alla mera truffa economica. La platea è deserta. O'Malley piagnucola in ginocchio, al centro del palcoscenico. Digger cala il sipario su di lui e sulla triste vicenda.

In *Pupe calde e mafia nera* la questione critica si risolve all'interno della comunità. Il contrasto con i bianchi è una componente collaterale che si manifesta soprattutto nella lotta che i due detective devono condurre all'interno delle istituzioni controllate dalla maggioranza bianca – non diversamente, in verità, da quella che in altra sede coinvolgerà Harry Callahan. L'umiliazione del bianco come forma di rivalsa o rivolta contro i soprusi, è incanalata nel trattamento che il film riserva al personaggio di un poliziotto bianco. Provocato sessualmente e deriso da Iris, l'amante di O'Malley che egli deve tenere in custodia nel suo appartamento, l'uomo se la farà sfuggire. Completamente nudo, un sacchetto di carta a coprirgli il volto, proverà a inseguire la ragazza attraverso corridoi del palazzo, dimenticando di essere ad Harlem. Dalle porte degli appartamenti si affacciano i condòmini neri, cosicché alla manifesta inettitudine si aggiunge il dileggio della stupidità. Un anno dopo Melvin Von Peebles realizza con un budget minimo *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, un film il cui protagonista è uno gigolò afroamericano che, accusato ingiustamente di aver ucciso un uomo, sfugge con furbizia e abilità alle grinfie della polizia. Nel film il contrasto tra afroamericani e società bianca è totale, ma la lotta senza quartiere di cui si fa portavoce Sweetback – questo il nome del protagonista – è in primo luogo una reazione ai soprusi dei bianchi. I titoli di testa manifestano esplicitamente l'obiettivo del film. In luogo della presentazione degli attori troviamo la scritta «The Black Community»; la didascalia iniziale recita: «Questo film è dedicato a tutti i fratelli e le sorelle che ne hanno abbastanza dell'uomo bianco». Il film ottiene un ottimo riscontro al botteghino, e una valutazione entusiastica dei militanti delle

Pantere Nere. Per la prima volta, riassunte nelle concitate fasi della fuga di Sweetback, figurano le diversificate componenti della discriminazione ai danni dei neri. E per la prima volta in sede cinematografica l'afroamericano riesce a fuggire e – forse temporaneamente – vincere la sua sfida contro il razzismo istituzionalizzato. In occasione del primo arresto viene presentato il compagno di fuga di Sweetback, il membro delle Pantere Nere Mu-Mu. I poliziotti picchiano selvaggiamente Mu-Mu, ma Sweetback riesce a reagire e a scappare assieme allo sfortunato militante. Catturato nuovamente in casa di un amico, Beetle, Sweetback viene pestato e ammanettato. I poliziotti ricevono l'ordine di eliminarlo definitivamente e di simulare un incidente, ma il loro prigioniero riesce nuovamente a fuggire. Siamo in strada aperta e la colluttazione provoca la reazione del ghetto, che dà inizio a una sommossa. Sweetback cerca aiuto in alcuni conoscenti: prima si reca da uno spacciatore che, nelle vesti di predicatore, sta celebrando una messa in onore di un tossicodipendente morto di overdose; poi da un amico proprietario di una bisca clandestina. Entrambi si rifiutano tuttavia di offrire il proprio aiuto. La fuga di Sweetback ha come meta il passaggio del confine con il Messico, così l'ambientazione offre lo spunto per rievocare le sofferenze dei neri negli stati segregazionisti. Il deserto, inospitale e infertile, fa da sfondo agli ultimi passaggi della caccia all'uomo. I poliziotti si servono di segugi, ma la scelta si rivela impropria perché imprevedibilmente comporta la salvezza del fuggitivo. Sweetback riesce ad avere la meglio sui cani e se ne ciba a sazietà in riva al Rio Grande, prima di decidersi a procedere con la propria fuga.

Anche in questo film viene presentato il sottobosco di delinquenza, in maniera più sordida e cruda rispetto all'esempio di *Pupe calde e mafia nera*. Anche in questo caso verificiamo la presenza di un predicatore quantomeno contraddittorio, e si innesta l'ombra delle Pantere Nere nel quadro dei soprusi ingiustificabili che la polizia bianca compie contro le persone di colore. L'orgoglio nero trova così una definizione che sarà presa a modello dai film successivi del filone: la sfacciata ostentazione delle qualità dell'afroamericano – tra cui vengono sfoggiate con dovizia la sensualità femminile e la vigorosa virilità maschile – la sfida aperta e il ripudio del linguaggio della non-violenza che aveva fondato buona parte delle proteste per i diritti civili fino ai primi anni Sessanta.

I sostenitori del Potere Negro rigettano i vecchi slogan e la retorica senza significato della lotta per i diritti civili che si è svolta negli anni passati. La terminologia di ieri è davvero senza più significato: progresso, non-violenza, integrazione, timore del «contraccolpo bianco», alleanze. [...] Adoperavamo soltanto il vecchio linguaggio dell'amore e della sofferenza e, in gran parte dei casi, i liberali e la classe media bianca ci ricompensavano col vecchio linguaggio della pazienza e del progresso. [...] Per le masse negre questo linguaggio era del tutto privo di risultati. [...] Questo linguaggio, insieme con l'esortazione alla non-violenza e al timore del «contraccolpo bianco», convinse alcuni che quella linea d'azione era l'unica possibile, facendo credere ad altri che si potesse far assurgere a una certa posizione di potere la comunità negra se questa accettava in silenzio le persecuzioni. L'idea stessa è del tutto assurda. [...] Una vera e propria parola d'ordine nei giorni in cui il movimento faceva da cuscinetto tra la classe media bianca e i giovani negri era la non-violenza. Per anni fu insegnato che i negri non dovevano combattere neppure per difendere la propria vita. Sembra che questo

principio sia derivato dagli anni di marce, dimostrazioni e *sit-in* quando i negri non reagivano e la violenza era praticata invariabilmente dalle masse bianche. Ci sono molti che ancora credono sinceramente in questa impostazione. Per quel che ci riguarda, noi crediamo che i razzisti bianchi, siano essi gli uomini del Ku Klux Klan o le folle scatenate delle città del Nord, debbono capire che i giorni dell'impunità sono finiti.¹⁶⁹

Un ulteriore esempio della prolifica ma breve parentesi della *blaxploitation* – prima di affrontare l'analisi di quello che risulta l'episodio che più idoneamente si colloca a cavallo tra la continuità con le definizioni hollywoodiane e l'apertura e la simbolica appropriazione di un genere da parte del gruppo afroamericano – è *Superfly* (1972) di Gordon Parks. Il protagonista, uno spacciatore noto come Priest¹⁷⁰, cerca di chiudere la propria carriera e tagliare i rapporti con la malavita di New York. Nella sua figura, pittorescamente delineata dai vestiti sgargianti e dal dissacrante utilizzo di un crocifisso per le dosi di droga, si verifica la celebrazione di un modello socialmente e moralmente negativo. Non esiste nel film alcuno spunto per una critica sociale né un approccio alla questione etica. Duramente avversato dai movimenti per i diritti dei neri per la glorificazione di un esempio negativo, può esser tuttavia colto come istruttivo per la sua semplice esposizione. Il personaggio diventa in breve tempo un modello per molti giovani di colore, l'ostentazione della realtà violenta dei bassifondi che riflette aspetti della loro vita. Esattamente come avverrà nella musica rap un paio di decenni dopo, la tematica del gangster è denuncia della realtà dei bassifondi ma al contempo è ostentazione delle aspre condizioni in cui i ragazzi del ghetto crescono: una sorta di palestra che attesta le capacità di sopravvivere dell'individuo e temprava il carattere e il fisico. In questo modo, pur rispondendo alla categoria etica mitizzata dell'anti-eroe, chiunque riesca a imporsi e a sopravvivere al disagio del ghetto risulta degno di rispetto.

Alla celebrazione dello spacciatore – che avrà larga fortuna non solo in ambito cinematografico – si associa nei medesimi termini interpretativi quella dei papponi e dei criminali più implacabili. Una risposta a questa visione è offerta da *Coffy* (1973) di Jack Hill. Il film va ricordato in questa sede per due componenti di rilievo. La prima consiste nell'imposizione di una protagonista femminile, sensuale e abile nel combattimento, capace di fornire un contraltare alle posizioni machiste dei primi film della corrente cinematografica. Negli esempi presi in considerazione la donna afroamericana è letteralmente un oggetto nelle mani dei protagonisti. La sua utilità consiste generalmente nel dare piacere al maschio, ribadendone la potenza sessuale.

La seconda è la lotta senza quartiere che viene condotta contro il mondo della droga. Coffy, un'infermiera in servizio all'ospedale di Los Angeles, si infila nell'organizzazione di spacciatori dopo aver scoperto che la sorellina è irrimediabilmente dipendente dalla droga. In seguito a questa scoperta il suo obiettivo primario diventa smantellare quella fitta rete che strangola il ghetto

169Ivi., pp. 91-93.

170«Predicatore» o, letteralmente, «Il prete».

dall'interno.

Riassumere le interpretazioni sulle tematiche imperniate sulla delinquenza che percorrono la *blaxploitation* consente di definire alcuni aspetti sociologicamente rilevanti. La critica che viene mossa al genere cinematografico dai movimenti politicizzati afroamericani – NAACP¹⁷¹, NUL¹⁷², CORE¹⁷³ - è lo sfruttamento di tematiche attinenti al mondo della malvivente, ma paradossalmente gli autori e gli attori coinvolti nelle produzioni generalmente ne fanno solo una questione di business o di caratterizzazione dei personaggi. In un'intervista rilasciata da Jim Brown – riportata in *Reflection on Blaxploitation – Actors and Directors Speak*¹⁷⁴ – l'attore espone la propria posizione in merito alle critiche.

L'NAACP è ovviamente un'organizzazione che vive della lotta contro il razzismo, e la stessa cosa vale per gran parte delle organizzazioni nere e dei leader neri. Quando inizi a parlare di affari, tutto ciò che la comunità nera dovrebbe fare consiste nel raccogliere fondi, fare film, distribuirli, esibirli nelle sale pubbliche ed essere sicuri che gli spettatori neri vadano a vederli. E quelli vorrebbero eliminare tutto questo. Non voglio essere quel tipo di persona che si lamenta sempre. Ho avuto molto successo in America, a vari livelli. E l'unica ragione del mio successo è che mi sono dato da fare; ho lavorato duramente; ho dovuto constatare che alcune porte erano chiuse. Ne ho buttata giù qualcuna. Altre non le ho potute aprire, ma non mi sono messo a lamentarmi di come le altre persone preferissero spendere i loro soldi. Stiamo parlando di un sistema di libera impresa. Stiamo parlando di capitale privato. Stiamo parlando di finanziamenti attraverso capitale a rischio. Stiamo parlando di correre rischi. Perciò vediamo di portare la discussione a un livello più appropriato e riconosciamo che noi, in America, in quanto gente di colore, abbiamo le risorse per produrre, distribuire e andare a vedere ciò che vogliamo vedere.¹⁷⁵

Un passaggio successivo della medesima intervista illumina ulteriormente la questione, e consente di riassumere il punto di vista di coloro che hanno dato vita al filone.

Considera questo: il razzismo è presente in America. Ora, detto questo, cosa puoi fare a riguardo? Non di certo sedersi a discutere di queste tendenze e delle cose che altre persone stanno facendo con i loro soldi, ma realizzare qualcosa per noi. [...] Non dico sia abbastanza, ma dannazione, ho avuto ogni opportunità sul grande schermo che avrei meritato. Non sono stato frenato dal fatto che fossi nero. Ho avuto molte opportunità. E se le platee continuassero ad acclamarmi, sono sicuro che sarei ancora lì adesso. Sono convinto che questo sia l'unico Paese in cui questo possa succedere.¹⁷⁶

171National Association for the Advancement of Colored People.

172National Urban League.

173Congress for Racial Equality.

174La lettura del testo integrale, che riporta ventitré interviste ad altrettanti registi e attori, fornisce un quadro completo delle posizioni assunte dal mondo del cinema in merito alla questione che in questa sede viene rapidamente discussa.

175La traduzione è mia. Riporto il testo originale: «The NAACP is obviously an organization that has thrived off of fighting against racism, and so have most of the black organizations and most of the black leaders. When you start talking about business, what the black community should have done is raise the money, make the films, distribute the films, put them in the exhibit halls, and make sure that the black audience went to see them. And that would have eliminated all of that. I don't want to be a person that's always looking to complain. I've been very successful in America, on many levels. And the only reason I was successful is because I got up off my butt; I worked hard; I recognized where the doors were closed. I broke some of them down. Some of them I didn't break down, but I didn't wallow in complaining about where other people put their money. You're talking about a free enterprise system. You're talking about private capital. You're talking about venture capital. You're talking about a risk. So let's uplift this to an intelligent level and say that we, in America, as black folks, have the resources to produce, distribute, and go see what we want to see». BROWN J. cit. in WALKER D., RAUSCH A. J., WATSON C., (a cura di), *Reflections on Blaxploitation. Actors and Directors speak*, Plymouth – U.K., The Scarecrow Press, 2009, p.13.

176Traduzione mia. Testo originale: «Consider this: racism is in America. Now, once I say that, what can you do about it? Not sit around and discuss all these trends and all these things that other people are doing with their money, but produce something, once again, for ourselves. [...] I'm not saying that's enough, but hell, I think I've had every

Questo ragionamento si fonda sull'innegabile successo economico che la *blaxploitation* ha garantito ad Hollywood. Le sale cinematografiche dei centri urbani, dopo lo spostamento massivo dei bianchi verso i sobborghi degli anelli esterni, erano incorse in una fase critica. Le sale non riuscivano più ad attrarre spettatori a sufficienza e di conseguenza ne risentiva l'intero circuito economico. La *blaxploitation* giunse nel momento opportuno: fondata su investimenti molto bassi, riusciva comunque ad attrarre una fetta di popolazione che in precedenza non aveva trovato rappresentazione adeguata sul grande schermo.

Rispetto alla visione individualistica esemplificata dall'intervista di Brown – strettamente connessa con l'ideale dell'*American dream* – le organizzazioni che combattevano per i diritti degli afroamericani tendevano a inquadrare sociologicamente le condizioni del disagio dei quartieri popolati dagli afroamericani, e credevano fermamente nella necessità, per la comunità nera, di rinsaldarsi attorno alla propria identità. Il problema che si può rilevare nella posizione di Brown, è che, assecondando il suo ragionamento, colui che fosse in grado di dimostrare di avere qualità, anche grazie al duro lavoro e sposata l'etica capitalistica del successo, potrebbe uscire dalle condizioni di disagio, ma chi dovesse essere meno dotato, fortunato, o più debole caratterialmente, sarebbe condannato a rimanere nel ghetto. E indubbiamente nel ghetto, al di là delle condizioni di vita, l'individuo ristagnerebbe, perché quello resterebbe l'unico ambiente in cui egli sappia muoversi. Parlando delle condizioni della gente di colore – dal punto di vista dei militanti politici – il cinema non fa che sfruttare la sofferenza e il disagio in cui versano gli altri membri, traendone profitto e ricambiando il proprio gruppo d'appartenenza con un po' di intrattenimento, invece di valorizzare il momento favorevole per condurre una battaglia sociale. Quindi l'individualismo, ancora una volta, avrebbe il sopravvento sul benessere del gruppo. E in questo senso, pur con la dovuta moderazione, il microcosmo di maestranze che ruotano attorno alla *blaxploitation* si attesterebbe sullo stesso piano delle figure di truffatori-predicatori che presenta – pur permanendo un differente grado di gravità, chiaramente. Seguendo questo ragionamento, se in *Sweetback's Baadasssss Song* il protagonista è una sorta di incarnazione del vendicatore di un'etnia – si può considerare come vendetta il semplice fatto che egli riesca a fuggire, considerate le sfavorevoli condizioni di partenza – negli altri film la realtà ripresa, pur immersa in una congerie instabile di violenza e sensualità, è statica perché non offre prospettive, e ciò che mostra non si connette a una critica sociale.

Esistono tuttavia dei casi a parte, che pur restando nell'ambito delle tendenze espressive e tematiche del genere, se ne distaccano per la qualità del ragionamento sottostante.

chance on the screen that I should have. I haven't been held back from the screen because I'm black. I've had a lot of chances. And if those audiences were breaking records to see me, I'm sure I'd be out there now. I think this is the only country this can ever happen in». *Ivi*, p. 14.

Coffy è una di queste eccezioni. Attraverso la figura di Howard Brunswick, personaggio che esemplifica l'immagine del politico afroamericano corrotto, il regista mette in risalto la connessione tra il traffico di droga, il denaro che esso mobilita e il potere che ne deriva, evidenziando così come il sistema capitalistico sia la matrice che genera queste dinamiche. Lo spaccio di droga è un commercio – illegale – che restituisce lauti profitti, ma che necessita di persone povere e disperate per prosperare. In linea di massima, esso riproduce con mezzi illegali – e irreparabili – la stessa dinamica che regola il capitalismo: i ricchi e i potenti necessitano dei poveri e degli ignoranti per poter mantenere il proprio *status*. La soluzione prospettata dai film della *blaxploitation* per tamponare o estirpare questa piaga è l'uso della violenza. Se le istituzioni sono corrotte, l'individuo non può che riappropriarsi delle prerogative pre-civili, tra cui figura la vendetta come forma di giustizia. In *Foxy Brown* (1974), dello stesso Jack Hill, il modello di vita americano – generato da consumismo e conformismo – coincide con l'ambizione dell'uomo comune. Ma coloro che, per condizioni economiche o possibilità lavorative, non possano accedere alla scala sociale, vengono spinti verso la strada dell'illegalità. La creazione capitalistica del bisogno, in altre parole, attecchisce anche nella mente di chi non potrebbe soddisfare tale esigenza. Così il dialogo in cui Foxy Brown cerca di riportare sulla retta via il fratello Link, delinquente di bassa lega, si risolve in una sorta di assoluzione per le sue malefatte passate e future.

Foxy: Finché vivrai sotto questo tetto devi promettermi di stare alla larga da quella gentaglia e di vivere come si deve!

Link: Oh, Foxy! Cerca di capire! Sono un uomo di colore però non so cantare, non so nemmeno ballare, non faccio parte di nessun fottutissimo comitato, sono troppo magro per giocare a football e... e non posso neanche esser eletto Mister Muscolo. Ma quando guardo la Tv... e vedo tutte quelle persone contente di vivere nelle loro casette, contente di scorrazzare con le loro belle auto... eh allora divento tremendamente ambizioso.

Questo aspetto diventa rilevante se messo in connessione con la breve dissertazione che Carmichael dedica alle condizioni lavorative nel ghetto.

La lotta per assicurarsi un posto di lavoro ha avuto effetti drastici nella società negra perché perpetua la frattura nel tessuto della famiglia. Molti uomini, incapaci di trovarsi un impiego, abbandonano le loro case per far sì che le mogli possano ottenere l'assistenza per sé e per i figli. I bambini che crescono in questa situazione abbandonano spesso la frequenza scolastica per mancanza di incentivi o perché non hanno abbastanza da mangiare o da vestirsi. Vanno a cercare lavoro ma si trovano di fronte alle stesse situazioni negative che i loro padri hanno già sperimentato. Perciò si danno alla criminalità, vendono gli stupefacenti, fanno i protettori di prostitute, se gli riesce si arruolano nell'esercito e così il ciclo continua.¹⁷⁷

177CARMICHAEL S., HAMILTON C. V., *Strategia del potere nero*, cit., p. 215.

Black Caesar: l'appropriazione di un genere.

McKinney: Lo sai che qui l'ingresso ai negri è proibito?
Tommy: Sì. Siamo appestati. Ma devo darle questa.

Le battute riportate introducono gli aspetti principali trattati da *Black Caesar*: razzismo e vendetta. Il film si innesta nel tradizionale filone del *gangster movie*, apportando tuttavia una significativa innovazione: il criminale è nero. Nella New York dei primi anni Cinquanta Tommy Gibbs, vive di espedienti.¹⁷⁸ Il suo impiego principale consiste nel lustrare le scarpe per i bianchi sui marciapiedi delle strade principali, ma compie anche piccole mansioni per la mafia italo-americana. Un killer l'ha assoldato perché trattenga la sua vittima lucidandone le scarpe. Il delitto si consuma rapidamente e il ragazzo può scappare attraverso la fitta rete di vicoli del quartiere e raggiungere il killer. Questi gli infila una banconota nella tasca e acconsente a esibire la propria pistola. L'invadenza della curiosità che spinge Tommy ad aprire la sua giacca per vedere la pistola coinvolge immediatamente lo spettatore nella tematica – già inaugurata dalla celebrazione di Dirty Harry della sua imponente e potentissima pistola, la 44 Magnum – del fascino della violenza e delle armi da fuoco.

La celebrazione della violenza secondo modalità espressive esasperate è una componente frequentemente visitata dalla *blaxploitation*; spesso fine a sé stessa, si manifesta nei pestaggi e nella mitologia delle armi. Esse sono il simbolo della potenzialità di affermarsi, di ottenere il predominio e il rispetto. La rapida carriera di Tommy nella mafia italo-americana viene sintetizzata dal susseguirsi di immagini di violenza, esplosioni e armi da fuoco che appaiono come fonti di piacere e di potere, visualizzate non per lo scopo per cui vengono adoperate ma per l'esibizione fine a se stessa. Le armi sono in questo senso una sorta di estensione della virilità maschile: basti pensare alle locandine dei film, in cui quasi tutti i protagonisti brandiscono armi da fuoco smisurate – la più caratteristica è quella di *Dolemite* (1975) di D'Urville Martin, in cui il protagonista tiene la pistola davanti al bacino e una delle due ragazze accasciate al suo fianco ne stringe la canna.¹⁷⁹

L'inclinazione all'uso della violenza di Tommy si fonda sulla sua vita adolescenziale e sulla permanenza in carcere giovanile. Successivamente scopriamo che il ragazzo è cresciuto senza il padre, letteralmente scappato dal nucleo familiare quando aveva vent'anni per arruolarsi. L'esercito in questo contesto non rappresenta l'unità nazionale e la rottura delle barriere interne, ma la possibilità di fuggire dalla miseria e dalla disperazione. La madre ha dovuto lavorare per tutta la

¹⁷⁸I tratti essenziali della presentazione del personaggio rinviano inevitabilmente alle fasi introduttive di *Angeli con la faccia sporca*.

¹⁷⁹KRASZEWSKI J., *Recontextualizing the Historical Reception of Blaxploitation: Articulations of Class, Black Nationalism, and Anxiety in the Genre's Advertisements*, «The Velvet Light Trap» 50, Austin-Texas, University of Texas Press, 2002, pp. 48-61.

vita come domestica tanto che, quando Tommy le offre l'appartamento dei suoi vecchi datori di lavoro, lei si sente svuotata. Non riesce a immaginarsi padrona di qualcosa, è sottomessa per natura. Così la disgregazione del nucleo familiare aumenta la possibilità che i figli siano maggiormente esposti al disagio delle strade. Questi aspetti esemplificano quanto osserva Kenneth Clark in *Dark Ghetto*.

Degli esseri umani che sono costretti a vivere in un ghetto e cui l'esperienza quotidiana dice che quasi nessun settore della società li rispetta né mostra verso di loro quella considerazione e cortesia che normalmente usa con gli altri, cominciano a dubitare del proprio valore. Poiché ogni essere umano dipende dalla somma delle proprie esperienze con gli altri per trovare la chiave di come debbono considerarsi e valutarsi, è logico che i bambini, vedendosi continuamente respinti, comincino a chiedersi se davvero le loro famiglie, il loro gruppo ed essi stessi non meritino il disprezzo che viene loro tributato dalla società. Questi dubbi sono i germi di un pernicioso odio di sé e del proprio gruppo, di quel complesso e di quel debilitante pregiudizio contro se stesso che affliggono il negro.¹⁸⁰

L'appartenenza di Tommy alla comunità afroamericana si segnala per un atteggiamento contraddittorio. Sebbene, da un lato, l'ascesa del padrino nero possa essere inquadrata nell'ottica della rivalsea rispetto all'oppressore bianco, il suo percorso si inserisce ambigualmente nelle modalità della società bianca. Scandagliando il primo livello delineato, Tommy appare come un plausibile portavoce della comunità, incarnando la figura del vendicatore della propria etnia: umilia i potenti italo-americani costringendoli a cedere ampi territori della loro giurisdizione a un nero; consuma il proprio rancore uccidendo il poliziotto che lo ha immotivatamente picchiato anni prima; costringe il suo avvocato a vendergli l'appartamento dove vive – e, sprezzante, getta i costosi abiti dal terrazzo – rifiuta la moglie dell'avvocato Coleman che si era offerta a lui.

Ogni problema sociale tra bianchi e neri risulta incrementato dalle dinamiche del ghetto, come rileva opportunamente Carmichael.

Il problema di fondo del ghetto è il circolo vizioso creato dalla mancanza di abitazioni decenti, di posti di lavoro adeguati e di un'istruzione accettabile. Il fallimento di queste tre fondamentali istituzioni sociali ha portato all'alienazione del ghetto dal resto del tessuto urbano, come pure a un profondo conflitto politico tra la comunità bianca e la comunità negra.¹⁸¹

Il film presenta in tutta evidenza riferimenti alla mentalità razzista che ha prodotto il disagio sociale in cui versano gli afroamericani. La prima vittima di Tommy è Grossfield, un affiliato di cui la mafia ha già stilato il verdetto di morte. Tommy, elegantemente vestito, si fa carico della sentenza e lo raggiunge presso il barbiere nero. Il futuro boss non si è ancora inserito nell'organizzazione e vuole usare come trampolino di lancio questa esecuzione, in modo da dimostrare la propria abilità. Prima che sopraggiunga il suo killer, osserviamo Grossfield nel dialogo beffardo con il barbiere afroamericano.

180CARMICHAEL S., HAMILTON C. V., *Strategia del potere nero*, cit., pp 63-64.

181Ivi., p. 209.

Grossfield: Mai stato a Las Vegas?
 Barbiere: No.
 Grossfield: Mhm. logico. Mai visto lì un negro attorno ai tavoli da gioco. Bisogna che gli dica che li facciano entrare, sai? Per la miseria! Nessuno sa perdersi la camicia come i negri. (*Ride*) Sono perdenti nati! Sai cosa dovrei fare? Dovrei mettere su un casinò in mezzo al deserto. A esclusivo uso dei negri. In capo a qualche giorno li vedresti migrare in massa per giocarsi anche l'anima.

Il razzismo offre allo spettatore una parziale giustificazione morale all'esecuzione di Grossfield. Ovviamente non è questa caratteristica che lo ha condannato a morte, ma c'è un gusto particolare ad eliminare un delinquente bianco, agli occhi di nero. Pertanto Tommy non si limiterà a entrare nell'esercizio commerciale e sparare, ma si accomoderà e intratterrà un breve dialogo – un gioco da “gatto col topo” – che ripropone e ribalta l'atteggiamento provocatorio utilizzato da Grossfield, poco prima, con il barbiere. Se Grossfield poteva far affidamento – nonostante fosse potenzialmente minacciato dal rasoio – sull'incapacità del barbiere di reagire, in quanto esercente e al contempo nero, dunque implicitamente inferiore, ora Tommy sa di potersi prendere gioco della vittima, sapendo che nessuna reazione avrà esiti nefasti per lui..

L'altra sequenza significativa nei termini delle vendette contro le violenze dei bianchi, è il regolamento dei conti finale con McKinney. L'uomo, visceralmente razzista, rappresenta simbolicamente quel braccio violento della legge portato sui grandi schermi dal poliziesco dei primi anni Settanta. L'analisi della sequenza mette in rilievo un duplice piano su cui si combatte il pregiudizio, nel film. Tommy, colto alla sprovvista nello studio dell'avvocato, viene disarmato dal poliziotto McKinney che tuttavia non si accontenta di eliminare l'odiato nemico una volta per tutte: vuole vederlo umiliato. Lo costringe così a lustrargli le scarpe, perché i suoi ultimi ricordi, prima di morire, siano le sue misere origini. Ma la sua protervia razzista si torce contro: Tommy riesce abilmente a disarmarlo e può portare a compimento una vendetta covata per molti anni. Inferisce a McKinney un'umiliazione equivalente – ma di senso invertito – a quella che stava subendo. Spalmatogli il volto del nero lucido da scarpe, gli ordina di cantare gli *spiritual* del Sud “Mommy” e “Alabama” prima di picchiarlo a morte.

Al termine, McKinney giace al suolo, il volto imbrattato di sangue e di lucido da scarpe. Dopo il picco di violenza, una musica sofisticata emerge in sottofondo, a definire la quiete ristabilita. La canzone strumentale, scritta da James Brown, si chiama *Dirty Harry*. Inevitabilmente la scelta si connette al Dirty Harry interpretato da Clint Eastwood solo due anni prima; un personaggio ambiguo e violento, travolto dalle accuse di fascismo e di razzismo. La critica di *Black Caesar* quindi si sviluppa sia sul piano cinematografico che su quello sociale.

L'affermazione del potere che Tommy giunge ad acquisire, appare come l'appropriazione da parte di un afroamericano delle prerogative della terra dell'*American dream*, allo stesso livello dei bianchi.

La violenza è la risposta al razzismo che impedisce ai neri di accedere al diritto di essere americani con le stesse opportunità garantite alle altre etnie.

C'è tuttavia un lato oscuro nel cammino di Tommy Gibbs al di là, ovviamente, dell'evidenza costituita dalla sua carriera disonesta e violenta. Egli, di fatto, è un traditore della propria comunità. Utilizzando le strade – in questo caso illegali – tracciate dal potere bianco, Tommy ha semplicemente sostituito il precedente boss italo-americano. Quando sorprende Helen e Joe, Tommy si sente tradito dagli affetti più cari. In un certo senso ha ragione, ma ciò che gli sfugge è che lui, per primo, li ha delusi. Alla fine della sequenza, Tommy desiste dal portare a compimento la vendetta, ma ciò che lo sorprende maggiormente è che i due traditori non sentono di dovergli delle scuse. Joe lo accusa di aver tradito la propria comunità: «Tu non sei un negro! Non cercavi altro che il potere! I soldi! Vivi nelle case dei bianchi e coi loro stessi sistemi!». Tommy ha spremuto la comunità. La sua attività si è avvalsa della copertura della congregazione religiosa di Rufus, secondo dinamiche chiarite fin dal principio. Rufus stesso aveva spiegato all'avvocato Coleman come i tre soci sarebbero andati a gestire le attività.

- Rufus: Non temere fratello, sono sempre pronto a salvare anime, curare gli infermi, incassare assegni! (*ride di gusto*) Vedi, le congregazioni religiose sono esenti da tasse. Perciò c'è più gusto a spremere i credenti. I loro contributi per mantenere la mia congregazione andranno in un fondo unico. Non dovremo nemmeno camuffare i proventi che faremo con le lotterie e le scommesse. Li utilizzeremo tranquilli ed esenti da tasse. Per comprare tabaccherie, supermercati, appartamenti, case. Qualunque cosa saprà escogitare Joe, il nostro genio.
- Joe: Non vogliamo organizzarci solo per avere il dominio di Harlem, ma per dare anche uno scossone alla nostra gente. Dare a tutti la speranza di un futuro migliore.

Joe, intelligente ma ingenuo, si lascia manovrare da Tommy, convinto che l'attività, pur essendo a sfondo criminale, sia riqualificata da un obiettivo ulteriore; che essa possa quindi offrire un servizio alla comunità. Quando viene ferito, in occasione del primo agguato, simbolicamente Tommy si trova circondato solamente da passanti bianchi. Pur osservando la sua sofferenza, essi si limitano a circondarlo senza trovare lo slancio emotivo per aiutarlo. La sua carriera individualista e opportunistica l'ha reso ormai estraneo alla sua gente. In principio, mentre ancora serviva il vecchio boss italo-americano, il padrino nero usava scendere in strada, abbracciare i ragazzini, farsi notare come un esponente del quartiere. Gradualmente il potere lo porta dalle trionfali camminate nelle strade di Harlem all'isolamento, sociale e fisico.¹⁸²

Il suo arrivismo gli consente una carriera normalmente preclusa a un afroamericano, ma la sua ambizione si definisce in un sistema di valori “bianco”, e quindi lo porta a cercare di integrarsi di forza in una realtà che non gli appartiene. Infatti la posizione che Tommy acquisisce e mantiene non è garantita dal rispetto di cui gode, dalla sua autorevolezza o dalla violenza che può esercitare, ma

¹⁸²Il richiamo alla parabola di *Piccolo Cesare* è evidente.

dal possesso dei registri. Il nero che cerca di esser bianco rinuncia alla propria identità senza tuttavia esser accettato dalla maggioranza bianca.

In modo analogo a quello seguito dalle potenze coloniali in Africa, la società americana consente di uscire dal ghetto agli individui che si adattano a seguire la corrente. Tale adattamento equivale a distaccarsi completamente dalla razza negra, dalla sua cultura, comunità e tradizione, per immergersi – o meglio sarebbe dire disperdersi – nel mondo dei bianchi. Ciò che in realtà avviene, come rilevava E. Franklin Frazier nel suo libro *Black Bourgeoisie*, è che il negro, mentre non si identifica più con la sua gente, non riesce, naturalmente, ad assimilarsi ai bianchi.¹⁸³

Il finale misura le distanze ormai irriducibili tra Harlem e il padrino decaduto. Tommy ritorna al quartiere d'infanzia, quasi stesso cercando l'estrema protezione nell'ormai diroccato e fatiscente caseggiato in cui era cresciuto. Le condizioni dello stabile – che si connettono indubbiamente al degrado in cui versano molti edifici del ghetto nero – reso un cumulo di macerie dall'incuria dell'amministrazione, hanno una valenza simbolica: anche la propria identità è ormai andata in frantumi. Il tempo presenta così il proprio conto. Mentre il padrino progettava l'ascesa dapprima, ed esercitava il proprio potere poi, le sue radici esistenziali andavano progressivamente a disintegrarsi. Le strade che da giovane percorreva con sicurezza non offrono più un riparo sicuro e ogni traccia del passato si perde tra le rovine. Tommy arriva davanti all'edificio, ferito, barcollante e quasi in preda al delirio, dopo aver assistito alla morte di Joe, il migliore amico. E proprio nell'unico luogo che vorrebbe ricordare come proprio, viene aggredito da una banda di ragazzini neri che non lo riconoscono come un membro del quartiere. Le sue vesti tradiscono il suo *status* sociale. Pur essendo un afroamericano è evidentemente un uomo benestante, e ciò ai loro occhi significa che non ha niente in comune con il ghetto, perché agli afroamericani di Harlem la via della ricchezza rimane preclusa.

Dalla mafia italo-americana alla mafia nera

Innestandosi sul filone del *gangster movie* tradizionale, *Black Caesar* conduce la trasposizione della tematica nell'ambientazione afroamericana evidenziando una transizione di duplice natura: una narrativa, l'altra prettamente cinematografica. Il titolo stesso – lasciando perdere la versione italiana – accosta due parole attinenti a contesti diversi, proponendo così un passaggio di testimone di una tematica tradizionalmente e storicamente appannaggio degli italo-americani.

Dopo aver ucciso Grossfield, Tommy si presenta dal boss del quartiere, Santosa, un italo-americano che, confermando un luogo comune cinematografico, sta mangiando in un ristorante. L'approccio

¹⁸³CARMICHAEL S., HAMILTON C. V., *Strategia del potere nero*, cit., p. 69.

con il boss rivela che Tommy ha imparato qualche frase in siciliano durante la sua permanenza in carcere. Tommy, seduto a tavola con Santosa, ordina al cameriere una porzione di rigatoni e un piatto di spaghetti. Il boss è compiaciuto e gli dice: «Sei il primo negro che sento parlare come uno di famiglia». Oltre a essere un modo ammiccante per entrare nelle grazie di Santosa, il siciliano di Tommy ci preannuncia che l'eroe ha tutti i requisiti per ereditare il potere malavitoso. Il riferimento alla famiglia da parte del boss è una chiara anticipazione del passaggio di testimone – indesiderato – futuro. Proseguendo su questa linea d'analisi, osserviamo come l'utilizzo della musica assuma un grande rilievo nel film. Il filone *blaxploitation* verifica il confluire delle sonorità funk, rhythm'n'blues e soul nel mondo cinematografico, generi musicali che attestano la pertinenza della materia trattata alla comunità afroamericana. Se in *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* la frenetica fuga del protagonista era accompagnata dai ritmi concitati di Earth Wind & Fire, *Shaft il detective* aveva impegnato per la scrittura della colonna sonora Isaac Hayes, *Superfly* si era avvalso di Curtis Mayfield, *Together Brothers* (1974) di William A. Graham aveva impiegato Barry White, mentre Marvin Gaye aveva prestato la propria voce per *Trouble Man* (1972) di Ivan Dixon. James Brown si impegna nella realizzazione della colonna sonora per *Black Caesar*, impreziosendola particolarmente con il brano *Down and out in New York City*. Durante la sequenza del repulisti ordinato da Tommy per eliminare la famiglia Santosa, assistiamo a una interessante intrusione e sovrapposizione musicale. Siamo in California, nella villa dei boss italo-americani. Una velata melodia per mandolino, sostenuta da un malinconico arpeggio di chitarra, richiama le origini siciliane della cosca, appoggiandosi al rilievo delle radici musicali attribuito all'ambiente mafioso e consegnato alla fama dalle composizioni di Nino Rota per *Il padrino* di Francis Ford Coppola solo due anni prima. Tommy ha appena esautorato Santosa dal controllo di Harlem, uccidendo i suoi affiliati. Restano tuttavia da regolare i conti con i fratelli del boss. La macchina da presa inquadra il nuovo boss mentre tiene sotto braccio Santosa, circondato dai suoi sottoposti di colore. La musica per mandolino, extra-diegetica, copre ora i rumori e le risate dei vincitori, e raccorda la sequenza con quella successiva. Inquadrato in primo piano osserviamo il giradischi, che sta suonando il disco. La musica, da componente esterna, diventa diegetica. Osserviamo le immagini del banchetto pomeridiano nella grande villa californiana dei Santosa. Al cancello d'ingresso arriva una vettura. Il mandolino, ancora in sottofondo, è nuovamente extra-diegetica, e a partire da questo momento si sovrappongono, abbozzati, squillanti fiati di sapore funk. La gang di Tommy Gibbs inizia l'assalto e in breve prende il sopravvento sugli uomini preposti alla sicurezza della villa. Ormai lo scontro è deciso, il trionfo del nuovo padrino è totale, e mentre i suoi uomini portano a termine il massacro, un incalzante e coinvolgente basso funky prende definitivamente il sopravvento sulla melodia per mandolino. Al termine dello scontro, restano solo cadaveri italo-americani sparsi nel giardino e

nella piscina, e la melodia siciliana ritorna, solitaria, a dar l'estremo saluto ai vecchi padrini.

6.5 I guerrieri della notte di Walter Hill – dall'immagine del degrado sociale alla mitologia metropolitana notturna.

I guerrieri della notte (1979) di Walter Hill si presenta come un episodio singolare nella cinematografia americana degli anni Settanta, capace di trasporre sul piano della metropoli newyorchese contemporanea una vicenda sostanzialmente fantastica, basata sul libro omonimo di Sol Yurick. Attraverso questo portato letterario, confluisce nel film l'eco di un frammento del patrimonio storiografico classico: l'*Anabasi* di Senofonte. Il lavoro del regista si avvale inoltre dell'apporto alla direzione della fotografia di Andrew Laszlo, che offre allo spettatore la suggestione di una New York notturna avvolta da un'atmosfera fredda e onirica, e di una colonna sonora coinvolgente, in grado di conferire ulteriore ritmo alle vicende – e al montaggio.

La banda dei Guerrieri di Coney Island viene radunata nottetempo dal leader Cleon (Dorsey Wright) in vista dell'incontro organizzato da Cyrus (Roger Hill), capo di un'altra gang – i Riffs. Questi ha imposto una tregua tra le bande giovanili di New York e ha convocato un'adunanza nel Bronx per esporre un progetto collettivo. I Guerrieri, tramite la metropolitana, giungono senza difficoltà al raduno, che si tiene al Van Cortland Park. I numerosi membri delle gang affollano lo spiazzo erboso: uno a fianco all'altro coesistono, grazie alla tregua imposta da Cyrus, esponenti di bande nemiche, che si guardano con diffidenza per sondare i pericoli dettati dal contesto. Ma tutto pare tranquillo e il diffuso vociare stempera la tensione del momento, anche se le diversità risaltano nel manifestarsi delle divise – insegne e tratti distintivi di ogni gruppo. Un palco è allestito al centro del parco. Cyrus, con voce stentorea, si rivolge alla platea radunata. Nel discorso il leader dei Riffs espone la propria proposta: vuole che le bande si uniscano a formare un esercito capace di conquistare la città; al contempo, si candida ad esserne il condottiero. Alla sua apparizione, vestito di una sorta di kimono nero, l'uomo suscita ammirazione negli astanti. Cala il silenzio, l'unico rumore, avvolgente, è il frinire dei grilli. Le braccia alzate come un predicatore nero, Cyrus riesce in breve ad accattivarsi la folla, che lo acclama. Ma nel tripudio generale qualcuno gli spara. Si tratta di Luther (David Patrick Kelly), capo dei Rogues. La detonazione e l'intervento delle forze di polizia, appostatesi precedentemente in modo di accerchiare l'assembramento, gettano nel panico la folla. Nel caos generale ognuno pensa a salvarsi, e il colpevole dell'omicidio riesce a passare inosservato. Cleon si è appena avvicinato al palco per verificare le condizioni di Cyrus, quando gli giunge l'accusa più infamante: di aver ucciso il grande leader con la complicità della sua gang. Lo squilibrato Luther lo aggredisce, e presto la volontà di vendetta dei Riffs ha la meglio sulle pur notevoli capacità di combattimento di Cleon. Intanto i Guerrieri, cercando di restare uniti, si

dileguano. Il parco, illuminato dai fari delle forze dell'ordine, è disseminato di una folla brulicante: le sirene e i manganelli incombono minacciosamente su di essa.

I Guerrieri riescono a rifugiarsi tra le lapidi di un cimitero; le sirene si allontanano e i ragazzi possono finalmente parlarsi. Cleon è stato catturato o linciato, e Swan (Michael Beck) cerca di ereditare la carica e la sua autorità. Dopo aver valutato le difficoltà – la distanza; gli “elmetti” che pattugliano la città per catturare i membri delle gang; la tregua che probabilmente è terminata – Ajax (James Remar) mette in dubbio la legittimità del potere di Swan, ma l'intervento degli altri membri risolve la situazione. Sono tutti favorevoli a Swan, designato come capoguerra dallo stesso Cleon. Decidono di avviarsi verso la stazione metropolitana più vicina.

Intanto, in uno stabile abbandonato, ha luogo la riunione dei Riffs, orfani della loro guida. Vestono con abiti che sembrano evocare le tuniche orientali e appaiono decisamente più numerosi e meglio organizzati rispetto a tutte le altre bande. I Guerrieri, riconosciuti responsabili del delitto, vengono condannati a morte. Un'annunciatrice, alla radio, diffonde il comunicato alle altre gang. Iniziano così le peripezie dei Guerrieri per tornare a Coney Island.

I fuggiaschi giungono in prossimità della stazione metropolitana, ignari del verdetto che pende sulle loro teste. Swan si muove con prudenza, temendo incontri pericolosi. E non ha torto. I Guerrieri celati nella penombra di un tunnel, assistono al passaggio di una gang su un pullman traboccante di uomini armati di mazze e catene. La gang sta pattugliando la zona. Il treno sferraglia a breve distanza e i Guerrieri scattano per arrivare alle scale che li condurranno ai tornelli, mentre gli inseguitori, scesi dal mezzo, li incalzano con urla selvagge. I ragazzi hanno la sorte dalla loro parte, e saltano sul treno giusto un attimo prima della partenza, lasciandosi così alle spalle la prima minaccia. La fuga li galvanizza, i ragazzi sono esaltati, ma Swan li riporta alla realtà. Il treno li riporterà a casa in un'ora, ma potranno dire d'esser salvi solo una volta arrivati.

Infatti alla stazione successiva verificano come un incendio abbia interrotto le linee della metropolitana. I vigili del fuoco sono in azione ma i binari sono inservibili. I Guerrieri li guardano sconsolati dal finestrino e capiscono che non resta altra via se non tornare allo scoperto e muoversi a piedi.

La gang giunge così nel territorio degli Orfani. Swan intavola le trattative per l'attraversamento, ma l'intervento di Mercy, una ragazza affiliata all'altra banda, impedisce una risoluzione pacifica. I Guerrieri sono nuovamente costretti alla fuga e portano con sé Mercy – che decide di seguirli spontaneamente.

Il rapporto di guerra viene consegnato al capo dei Riffs. La radio annuncia di volta in volta gli esiti parziali degli scontri, così anche i Rogues di Luther iniziano a preoccuparsi di scendere in campo per eliminare i ricercati, prima che possano contestare il verdetto di colpevolezza.

I Guerrieri sono nuovamente nella metropolitana, ma il treno è fermo. L'arrivo della polizia costringe i ragazzi a una fuga rocambolesca che li porta a dividere le forze. Fox, isolato da un poliziotto, innesca un corpo a corpo da cui esce perdente: cade dalla banchina proprio mentre sta passando un treno. Cochise, Vermin e Rembrandt prendono un altro metrò. Swan, Snow, Ajax e Cowboy escono dalla stazione e vengono circondati dai membri di una gang avversa, armati di mazze, in divisa completa da baseball e dipinti in viso. I Guerrieri decidono di scappare di nuovo allontanandosi dalla stazione e, attraversato un quartiere popolare, giungono al Riverside Park. I quattro si separano favoriti dall'oscurità, così due di loro si fermano a fronteggiare il nemico mentre Swan e Snow possono cogliere alle spalle gli inseguitori. In breve, grazie all'accorgimento tattico, l'intera gang dei Baseball Furies è sgominata.

Nel mentre Vermin, Cochise e Rembrandt vengono tratti in inganno dalle lusinghe sessuali di un'altra banda – esclusivamente femminile – le Lizzies, ma riescono a mettersi fortunatamente in salvo. Non ha altrettanta fortuna Ajax, che, rimasto isolato, viene adescato da una donna poliziotto in borghese, che lo ammanetta e richiamare l'intervento dei colleghi. Snow e Cowboy lasciano Swan e tornano a cercare Ajax, ma possono solo assistere al suo arresto. Swan, andato avanti da solo, giunge all'ingresso della stazione metropolitana e incontra inaspettatamente Mercy. Lei gli rivela che Fox è stato ucciso. I due battibeccano ma lei vuole aiutarlo e Swan, nonostante le riserve il proprio lato più aspro, apprezza la sua presenza. Sulla banchina incorrono nuovamente nelle forze di polizia e sono costretti alla fuga. Scesi dal marciapiede, si calano nel binario e riescono a infilarsi in un anfratto un attimo prima del passaggio del treno. Dopo un nuovo litigio i due si baciano, ma non è il momento opportuno per indulgere al richiamo sessuale: Swan deve raggiungere i compagni a Union Square. Giunto a una nuova stazione, egli si accorge di esser seguito da un individuo in pattini e salopette. La banda del ragazzo si raduna e aspetta il momento propizio per aggredirlo, ma arrivano opportunamente Cochise, Vermin e Rembrandt – che intanto sono stati raggiunti da Snow e Cowboy. I Guerrieri aspettano gli avversari nel bagno della stazione e riescono a batterli.

Intanto, al quartier generale dei Riffs, un emissario rivela al capo l'identità dell'assassino di Cyrus. È l'alba quando i ragazzi giungono finalmente al loro territorio. Nella Coney Island deserta, si avvicina al loro riparo una vecchia auto sconquassata: è il veicolo dei Rogues, che vogliono risolvere la situazione prima che si scopra che i Guerrieri non sono colpevoli. Ma ora, per i fuggitivi, si tratta di difendere il proprio territorio. Si procurano delle armi improvvisate – sbarre di ferro, bottiglie rotte, tubi. Dalla macchina Luther li istiga a uscire allo scoperto. I Guerrieri accettano battaglia sulla spiaggia, ma sono in notevole inferiorità numerica. Swan propone così un duello tra capi, ma Luther estrae la pistola: non c'è spazio per combattimenti rituali. I Guerrieri devono semplicemente morire. Cogliendo l'attimo propizio, Swan riesce a sconfiggere l'avversario

scagliando lo stiletto contro il polso di Luther. La pistola spara senza colpire il bersaglio. Terminato lo scontro, sopraggiungono in forze i Riffs, a portare finalmente giustizia.

Estetica e valenza della metropolitana

La metropoli notturna semi-deserta del film si offre allo sguardo come spazio ambivalente: è sia un'estensione sconfinata e sconosciuta, che un labirinto disorientante. Lo spazio aperto è limitato nella sua vastità dalle costrizioni di edifici, segnaletiche, muri, recinzioni, automobili ferme e marciapiedi, e infine da una viabilità definita da innumerevoli svolte che frammentano il paesaggio urbano e impediscono un tragitto lineare. In questo senso lo spazio dei *Guerrieri della notte* recupera la dimensione labirintica della città, talmente vasta da garantire punti di riferimento saldi solo nelle zone vissute quotidianamente. L'assenza di questi segni distintivi universali, nella metropoli contemporanea, è sopperita dai mezzi di trasporto pubblico, che consentono di attraversare uno spazio potenzialmente sconosciuto per raggiungere una meta distante. Così, se l'individuo ne fosse privato e dovesse muoversi esclusivamente a piedi, si ripristinerebbe la sua inettitudine: la sua ignoranza dei luoghi e il suo senso dell'orientamento inibito dal disorientante intrico di strade renderebbe il suo tragitto una vera e propria esplorazione di uno spazio labirintico. Inoltre, il suo essere privo di mezzi di locomozione moderni, ripristinerebbe d'un tratto la percezione delle distanze e del tempo, proiettandone la percezione alle medesime condizioni che regolavano la vita di un uomo comune dell'Ottocento – ma anche successivo, considerato che la diffusione capillare dei mezzi di trasporto non è coincisa con la loro invenzione. Dunque l'ambivalenza a cui ci riferiamo coinvolge essenzialmente la percezione dello spazio e del tempo. Ne *I guerrieri della notte* la città che fa da sfondo alla vicenda è New York: per quanto essa sia vasta e intricata, la sua rete metropolitana garantisce anche in orario notturno la possibilità di raggiungere la meta desiderata, nascondendo nello sferragliare del treno e nella frenetica, lineare, condensazione di immagini proiettate nel quadrante del finestrino, le difficoltà di movimento e orientamento dell'individuo contemporaneo.

L'intreccio delle sequenze che Walter Hill opera per fornire un fondale ai titoli di testa è al contempo un preambolo – Cleon spiega ai compagni il motivo per cui si recheranno al Bronx – una presentazione dei personaggi, e una valorizzazione dell'estetica della metropolitana.

I titoli di testa si aprono su un'inquadratura in campo lunghissimo sulla ruota di Coney Island, il riferimento visivo che denota il punto di partenza e la chiusura della vicenda: il territorio dei Guerrieri. Le fredde luci viola che tratteggiano in discontinuità la sagoma della ruota si stagliano su

un paesaggio notturno completamente avvolto dall'oscurità. Un soffuso tappeto musicale elettronico cresce gradualmente in volume, a sostenere le tre note ripetute ossessivamente dalla linea melodica principale, che non definisce un tema composito ma crea un'atmosfera d'inquietata attesa, accompagnando lo spettatore alla transizione delle immagini, che segue l'approssimarsi delle fredde luci azzurrine di un treno alla stazione metropolitana. La musica insinua il pericolo, e rimarca la percezione suggestivamente alterata dalla notte in quello strano luogo d'incontri fuggevoli che è la stazione. Nell'inquadratura che segue, la ruota di Coney Island è nuovamente sullo sfondo, ma ora è fuori fuoco, perché offre il primo piano al capo dei Guerrieri, Cleon.

La sequenza alterna le riprese del gruppo, di partenza dalla stazione e nel treno, a flashback minimali di dialoghi fra i membri dei Guerrieri, inquadrati in primo piano, alle immagini delle gang che, in altre stazioni metropolitane della città, si stanno recando al comune appuntamento. I Guerrieri entrano, l'uno dopo l'altro, nel treno. Le pareti grigie, disseminate di graffiti e illuminate da pallide luci al neon, conferiscono alla scena un'atmosfera di squallore che si accosta alla sensazione d'inquietudine generata dalla musica. I Guerrieri restano in piedi, le mani strette ai pali e alle maniglie del vagone. La porta si chiude e il viaggio ha inizio.

Escludiamo per ora dall'analisi le immagini delle bande in mobilitazione, per concentrarci sulla pura estetica della metropolitana. La contrapposizione tra la fredda luminosità azzurrina delle luci al neon e l'oscurità assoluta circostante genera la sensazione di un mondo quasi irreali, immaginario, un notturno che non appartiene alla vita dei più e che si contrappone alla percezione diurna nell'emergere di un ambiente profondamente alterato dal buio e dalla creazione di nuovi contorni e di forme trasmutate dalle luci artificiali e dalle ombre scavate nella materia. Il treno scorre sul nero sfondo della notte, davanti alla macchina da presa, proiettando intervalli di luminosità, stralci di minimi scenari offerti allo sguardo esterno, attraverso i finestrini: come il dipanarsi a velocità ridotta dei fotogrammi della pellicola segnala l'esistenza di una regolare discontinuità, essi offrono allo sguardo impercettibili diversità tra una cabina e l'altra, tra un vagone e il successivo.

A questo genere di ripresa – utilizzata perlopiù come stacco, in funzione del montaggio – si associa una visione “soggettiva” del treno. La macchina da presa, collocata in testa alla motrice, esalta la velocità del mezzo, segnalandone il passaggio attraverso le stazioni. L'inquadratura fissa offre un'esibizione della rappresentazione prospettica in cui il punto di fuga, inabissato nell'oscurità, è indicato dai colonnati che si stagliano sulla diffusa luminosità che inonda le banchine, alla destra e alla sinistra del binario. Dal punto di fuga emergono, in sovra-impressione, i titoli di testa, nello stile delle scritte a bomboletta dei graffitari, che vengono illusionisticamente raggiunti e oltrepassati dall'inarrestabile moto del treno.

Ne *I guerrieri della notte* dunque, l'importanza della linea metropolitana è assoluta, sia per quanto

concerne l'estetica, che per l'imprescindibile valenza del suo prestarsi a scansione della trama. Punto di riferimento costante per il tragitto dei Guerrieri, essa segnala con le sue stazioni i momenti salienti di un viaggio di ritorno ostacolato dalle bande nemiche e dagli "elmetti": la polizia. Le mappe affisse sulle pareti dei vagoni forniscono una griglia interpretativa dello spazio da percorrere. Lo sferragliare dei treni nella requie notturna richiama lo sguardo verso i binari che attraversano con il loro moto rettilineo – o quasi – l'intrico, risolvendo e semplificando la confusione del dedalo di strade. Ma nel film, la linea metropolitana, date le particolari condizioni del pericoloso viaggio a ostacoli, assume anche una valenza simbolica, un significato salvifico. L'intero percorso del gruppo, come attorno a un corso d'acqua, si dispiega attorno alla via maestra dettata dalla metropolitana. L'accostamento tra la via metropolitana e il fiume non è casuale: oltre a connettersi entrambi, implicitamente, al significato di fonte della vita, essi sono luoghi che, in quanto tali, sono controllati o popolati da altri gruppi. E, in un confronto che evidenzieremo in un paragrafo successivo, l'analogia si fonda anche sulla scansione del territorio – e, ugualmente, sulla natura salvifica – garantito dalla rete idrica nel racconto senofonteo.

Seguendo il riferimento della metropolitana, i Guerrieri sanno che, perlomeno, stanno andando nella direzione giusta. La possibilità di prendere il treno accende di volta in volta – nonostante gli impedimenti – la speranza di velocizzare il proprio viaggio e quindi di arrivare a casa il prima possibile. Attraversare i territori controllati da altre bande potrà testare il valore dei fuggiaschi, ma è altresì un grosso rischio per l'incolumità. Il treno metropolitano, contraendo tempo e spazio, sostanzialmente riduce al minimo i pericoli. Al contempo, la contrapposizione luce-buio offerta dall'ambientazione notturna enfatizza l'ambivalenza del primo dei due capisaldi: se la luce è chiarezza, al contempo è anche esposizione e dunque, – in questo caso – rischio. Ed è questo il motivo per cui gli scontri con le bande o con la polizia avvengono soprattutto nelle stazioni. Avvisate costantemente dalla voce radiofonica di Dolly Bomba, le gang hanno modo di rintracciare i Guerrieri con estrema facilità. Nel primo annuncio, seguito alla sentenza di condanna che pesa su di loro per l'omicidio di Cyrus, Dolly – l'inquadratura riprende solo il dettaglio della sua bocca al microfono, su sfondo rosso – mette un disco, *Nowhere to Run*: è inutile che i Guerrieri scappino. Essi non conoscono il territorio; le stazioni della metropolitana sono pattugliate dalle bande che si tengono in contatto attraverso emissari, intessendo una rete fittissima a cui nessuno può sfuggire. Così la canzonatoria voce della dee-jay introduce all'inseguimento, che risulta una sorta di gioco animalesco – quale il gatto può condurre col topo ormai privato di ogni riparo. La difficoltà della fuga è ulteriormente incrementata dal fatto che i Guerrieri non sanno di essere inseguiti. Non disponendo di una radio e privati del loro capo Cleon, apparentemente linciato durante la retata della polizia che succede all'omicidio di Cyrus, i Guerrieri sono più preoccupati di fuggire dalle

forze dell'ordine piuttosto che dalle altre bande: devono attraversare il territorio di una moltitudine di gang, è vero, ma sperano che la tregua indetta da Cyrus sia ancora in vigore. Il testimone oculare dell'assassinio di Cyrus, Fox, muore dopo lo scontro con gli Orfani, senza aver rivelato ai compagni ciò che ha visto, e i Guerrieri verranno a sapere della condanna che pende sulle loro vite molto tardi.

Le bande giovanili

La sequenza che ospita i titoli di testa, come segnalato, presenta i membri della banda, i tratti stilizzati del loro carattere, il loro aspetto estetico e il concomitante viaggio delle altre gang giovanili verso il raduno. Cleon riferisce che l'incontro organizzato da Cyrus nel Bronx impone una tregua tra le bande, e di aver ricevuto disposizioni in merito da un emissario dei Riffs. Le informazioni, recuperando una dimensione arcaica, si affidano alla comunicazione orale e all'impiego di ambasciatori.

Il capo dei Guerrieri è un afroamericano che veste, come tutti i compagni, un gilet rosso distintivo. Ma ogni esponente si fregia di alcuni accessori personali: sul capo, a segnalare la sua autorità, Cleon porta un fazzoletto leopardato in stile africano. Snow, Cochise e Rembrandt esibiscono delle imponenti acconciature afro e svariate collanine etniche. Anche i nomi rivelano una componente del personaggio: Cochise si appoggia a un look di vaga ascendenza pellerossa, mentre Rembrandt deve il soprannome al ruolo di artista del gruppo; armato di bomboletta spray, ha il compito di segnalare sui muri il passaggio della banda.¹⁸⁴

Qualche immagine dei guerrieri intenti a chiacchierare e scherzare intervalla il discorso del loro capo. Non appena Cleon rivela che al raduno parteciperanno le più importanti bande della città, alla musica elettronica si aggiunge la sezione ritmica, che assume una decisa sonorità rock. Allora le immagini aprono allo spettatore la visione delle altre bande. I giovani escono baldanzosamente allo scoperto, nelle metropolitane. Una gang di afroamericani cammina lungo i corridoi, vestita con vistosi gilet viola fosforescente, pantaloni grigi e cappelli modello borsalino color vinaccia. In un'altra stazione una banda di bianchi in pantaloni e bretelle neri, maglioni rosso vivo, un cappello a cilindro calcato sulle teste e i visi sbiancati dal cerone, esce dai tornelli. Altre bande si muovono

¹⁸⁴L'abbigliamento del gruppo sembra rinsaldare da un lato il recupero del costume africano in vigore presso gli afroamericani negli anni Settanta, e dall'altro uno stile che vorrebbe evocare gli indiani d'America. Questa evidenza, oltre a fondarsi sull'estetica dei gilet aperti, che lasciano scoperto il torace, e delle collanine, è confermata dalla carica onorifica che viene assegnata al leader: il capoguerra. Nel libro di Yurick, invece, i Dominatori vestono «camicie di cachemire blu col colletto abbottonato, pantaloni neri di cotone attillatissimi e cappelli di paglia a tesa stretta con i loro distintivi: il marchio della Mercedes-Benz, la stella a tre punte». YURICK S., *I guerrieri della notte*, Roma, Fanucci, 2007, p. 22.

sicure lungo le banchine della metropolitana: un gruppo in tenuta militare, un altro vestito di jeans e gilet in denim. Sfila poi una gang in jeans e maglietta nera, in un'altra stazione. Riconosciamo gli Electric Eliminators dalla scritta sul bomber in tessuto lucido, giallo, e dal cappello da baseball nero. Infine un'ultima banda in canottiera nera dai bordi rossi. Dopo aver visto sfilare questo variegato campionario, un frammento di dialogo tra Vermin e Cowboy ci informa dell'importanza di vestire l'uniforme distintiva, nonostante i pericoli a cui la sua vista li espone. Tra le scene della metropolitana e le inquadrature dedicate alle gang, comprendiamo dunque in breve, attraverso gli stralci dei dialoghi, l'etica della gang: il ricorso alla violenza per mantenere la supremazia, il senso d'appartenenza a un gruppo garantito dalla comune divisa, l'utilizzo della bomboletta spray per marcare il territorio o il passaggio, la visione della donna come puro mezzo di piacere, il rispetto per il nemico che sa farsi valere e predominare sul campo, ma anche l'esistenza di una disciplina e una gerarchia all'interno della gang.

Le bande de *I Guerrieri della notte*, isolate e in lotta tra loro per il mantenimento del territorio, esercitano un potere autoreferenziale. Sono i signori delle strade ma non controllano di fatto nulla, estromessi dai poteri forti e dalle organizzazioni mafiose; la società li inquadra come teppisti, capaci di violenze isolate e di basso rilievo, che vanno tamponate attraverso l'impiego di assistenti sociali o, nel caso di eccessi, con le retate della polizia. Durante il suo discorso Cyrus conta un centinaio di bande presenti al raduno – ciascuna rappresentata dai suoi delegati – e un ulteriore centinaio di gruppi minori.

Nel film la realtà delle bande giovanili urbane viene traslata su un piano fantastico, esemplificato in primo luogo dalle vesti. Ogni gruppo si distingue dagli altri attraverso eccentriche e vistose divise che hanno il ruolo delle insegne militari. Come nuclei guerrieri tribali, essi non rinunciano a esibirle nemmeno in caso di difficoltà, perché esse rappresentano il loro costituirsi in quanto gruppo e testimoniano le loro virtù. Così, come la divisa e le mostrine esaltano le imprese del militare, le vesti del guerriero ne esternano le qualità interiori, perché la “prova” della sua esistenza e della sua possibilità di influire sulla società si esercita in questa particolare estrinsecazione del valore dell'individuo, che necessita del confronto con l'altro, o meglio del riflesso che questi gli garantisce. Le regole della società-nella-società che vincolano la vita e i rapporti delle bande, servono al contempo a validare l'esistenza di individui che sono isolati dalla macro-società. Pertanto il membro di una banda non può separarsi dalle insegne, perché senza di esse è destinato a scomparire nuovamente nell'anonimato. Il fatto che la scelta di vesti vistose quali corredi bellici non sia solo un fattore estetico ma una componente tribale e vagamente psicologica, è evidenziato dalla distanza tra la natura delle insegne nel film e il corrispettivo testuale da cui sono tratte. Nel libro infatti si parla sostanzialmente di spille. In entrambe le narrazioni le insegne esemplificano l'onore

dell'appartenenza a un gruppo. Ma è evidente che una spilla risulti decisamente meno vistosa di una vera e propria divisa.

Un'ulteriore osservazione può essere rilevata dall'importanza dell'estetica nel film *I guerrieri della notte*. Se operiamo un ulteriore confronto tra le differenti presentazioni dei Guerrieri – i Dominatori – fornite dal libro e dal film, si palesa un nuovo aspetto: nel libro essi sono tutti afroamericani, mentre nel film di Walter Hill le etnie vengono mescolate. Facendo convergere questa osservazione con la diseguale esibizione della violenza tra le due forme espressive, constatiamo come regista e scrittore siano mossi da intenti divergenti.

La violenza espressa nel libro non trova adeguata trasposizione nel film. Il brutale pestaggio che i Dominatori infliggono a un passante nel libro, qui non è minimamente riportato. Tonto (Ajax) attacca briga con un passante, e il branco conclude la rissa con una sorta di rituale con cui questi viene ucciso.

Atterrarono l'uomo a cazzotti e cominciarono a prenderlo a calci. La troietta saltellava, strillava: «Dai, dai, dai, dai!» Erano eccitati dalla sua voce stridula. Avevano circondato la vittima e sferravano calci, gli saltavano sulle braccia e sulle gambe. L'uomo cercava di rimettersi in piedi, e loro infuriati colpivano più forte, allo stomaco, ai fianchi, alle gambe. [...] Poi nella mano di Bimbo comparve il coltello. Tonto e Dewey si piantarono coi piedi sulle mani dell'uomo, inchiodandole contro il marciapiede, e Bimbo colpì. L'uomo gridò. Il corpo ebbe un sussulto violento. I piedi sulle mani lo mantenevano fermo. L'urlo li eccitò ancor più. Bimbo estrasse il coltello e l'uomo mosse la testa da una parte e dall'altra. Aveva il volto sfregiato dal vetro, il naso rotto, la bocca sanguinante. Bimbo gridò: «Presa!» Lanciò il coltello si librò per un attimo. La mano di Tonto scattò in avanti e si serrò sull'impugnatura dell'arma, e assecondandone la caduta lo affondò nel corpo. L'uomo si spostò leggermente e la lama gli penetrò nel fianco, a destra del cuore. La sguadrinella strillò di nuovo. Teneva gli occhi semichiusi e la bocca spalancata. Ansimava tra uno strillo e l'altro, gesticolava e gridava: «Io, io, io, dammelo, anch'io!» Tonto estrasse il coltello e lo lanciò in aria, Hector lo afferrò al volo e lo calò, freddamente, sul viso dell'uomo. La pelle della guancia sfregiata si slabbrò. La puttanelle urlò, Hector estrasse la lama e lanciò il coltello alto nell'aria; questa volta lo prese al volo Junior, e lo calò sull'uomo che cercava di liberare le mani. Lo colpì all'anca, quindi lanciò il coltello; la ragazza ne seguì la salita nel cielo buio, vide la luce debole dei lampioni riflettersi sulla lama e sul sangue, cercò di saltare in alto per prenderlo lei, allungando il braccio tra gli uomini, invano. Questa volta l'afferrò Dewey, che lo trafisse al cuore. L'uomo gemette, un lamento lungo, che rimase sospeso nell'aria, e questo li eccitò ancor più.¹⁸⁵

Segue lo stupro di gruppo della ragazza. Dal passaggio si evince, oltre alla pronunciata apertura alle scene di violenza, la dovizia di dettagli con cui Yurick racconta l'episodio. Walter Hill non è particolarmente interessato a esplorare la dimensione brutale dell'esistenza delle bande. Gli scontri sono rituali con cui si regolano i conti, ma ne sono sostanzialmente esclusi tutti coloro che non appartengono a quella società-nella-società.

Nello scontro finale, a Coney Island, i Guerrieri vengono raggiunti da Luther e i suoi Rogues; provocati dalla beffarda litania «Guerrieri? Giochiamo a fare la guerra?», Swan e i suoi compagni accettano battaglia sulla spiaggia. Swan propone a Luther uno scontro a duello per risolvere la questione, pensando di poter giostrare la situazione sul campo dell'onore, ma Luther estrae una rivoltella e gliela punta contro: «Io contro di te? Che cosa dici? Sei morto. Siete tutti morti! E tu per

185/Ivi, pp. 108-109.

primo! Sei morto». Ma Swan, indomito, è più veloce di lui e con scaltrezza gli scaglia addosso il coltello ferendogli la mano che impugna la pistola e disarmandolo.¹⁸⁶ Il rifiuto che Luther oppone all'onorevole scontro fisico è uno spregio alle regole d'ingaggio, e conferma la scorrettezza dell'individuo. Ma nella sua trasgressione c'è una logica che marca le distanze dall'insensata decisione di uccidere Cyrus: i Guerrieri non devono poter testimoniare la propria innocenza. In questa faccenda contano ormai poco onore e valore. Tuttavia, nella normalità degli scontri tra bande, una sorta di regolamento condiviso sussiste. È proprio in virtù di questo implicito codice che Luther, pur appartenendo a un sottobosco violento e feroce, appare ulteriormente scorretto.

Se considerassimo il tipo di violenza esibita negli scontri che hanno visto precedentemente coinvolti i Guerrieri – sebbene non si prospettasse via di fuga alternativa, e quindi l'efferatezza potesse risultare giustificabile – non ricorderemmo spargimenti di sangue: infatti le armi, impugnate minacciosamente, possono provocare traumi o atterrire i contendenti, ma non uccidere. I visi degli avversari abbattuti sono minimamente contusi o lacerati dalle percosse: i Baseball Furies, vestiti come giocatori di baseball e adeguatamente armati di mazze, non vedono intaccata nell'uniformità la tintura dei loro visi dipinti di ceroni colorati. Le risse più brutali sono coreografate in funzione di una valorizzazione dell'atletismo dei fisici asciutti e scattanti dei giovani Guerrieri, come conferma lo stesso regista.

Io credo che la lotta sia in un certo senso una forma di danza. Le lotte di «The warriors» sono state tutte coreografate con cura, ho voluto che assomigliassero a scene di un *musical*, soprattutto le scene violente hanno un ritmo musicale molto forte. Ma io non volevo che il pubblico, vedendo sangue o roba del genere, provasse fastidio o raccapriccio; volevo anzi che il pubblico si divertisse a quelle scene, che si esaltasse alla vittoria dei Guerrieri.¹⁸⁷

In qualche modo gli scontri tra le gang sembrano rievocare lo stile coreografico adottato da Kubrick in *Arancia meccanica* (1970) – sebbene Hill neghi di averlo mai guardato.

Dunque l'iperrealismo del libro di Yurick confluisce nella partitura filmica solo attraverso il filtro dell'astrazione, che espunta i picchi di brutalità e la desolante condizione di isolamento sociale in cui vivono i giovani membri delle bande. Un ultimo esempio in questo senso è offerto dal ruolo dell'assistente sociale. Assecondando la narrazione di Yurick, la sua figura, di rado presente in forma esplicita, è tuttavia la prima soluzione prospettata dal capogruppo Hector-Swan per tornare a casa, ed è costantemente richiamata in causa per la duplice valenza che assume: da un lato egli incarna la formula adottata dalla società per cercare di controllare e recuperare i giovani dalle strade; dall'altro, dal punto di vista della gang, l'assistente sociale è non solo un potenziale da sfruttare per ottenere

¹⁸⁶La dimensione del duello rievoca l'importanza del medesimo momento rituale e risolutivo che essa assume nel genere *western* e nella mitologia.

¹⁸⁷HILL W. Cit. in ROMANO P., SALIZZATO C., (a cura di), *Il cinema di Walter Hill*, Verona, Nuova Grafica Cielle, 1985, p. 39.

favori, ma soprattutto una sorta di medaglia al valore. Il fatto di essere considerati “degni” di un assistente sociale significa che le proprie gesta sono arrivate alle orecchie delle istituzioni. Delle due componenti, il film di Hill valorizza esclusivamente la seconda. Quando i Guerrieri si vedono costretti a parlamentare con il capo degli Orfani per transitare pacificamente sul loro territorio, questi esibisce il valore della propria banda sulla base di alcuni ritagli di articoli che parlano di loro. I Guerrieri si trovano in difficoltà, tuttavia, quando, per esibire la propria notorietà, si lasciano sfuggire che è stato loro affidato un assistente sociale. Ma gli Orfani non hanno mai avuto un assistente e Fox, temendo che l'altro possa interpretare l'asserzione come un affronto, cerca di uscire dalla situazione abbozzando qualche lusinga.

La lezione di Walter Hill: tra il libro di Yurick, l'Anabasi e la frenesia della contemporaneità.

Sostanzialmente, la riduzione della trama a una essenzialità che valorizzi l'azione frenetica nella mera fuga contro il tempo,¹⁸⁸ appoggiata su un'efficace colonna sonora di energico rock, lascia poco spazio a una vera esplorazione del panorama sociale entro cui si muovono i personaggi. Esistono tuttavia alcuni significativi passaggi – o elementi – che rinsaldano il film al libro e all'originale narrazione senofontea.

Si è verificato come, nel film di Hill, i Guerrieri provengano da etnie differenti: alcuni di essi sono bianchi, alcuni afroamericani, altri latino-americani.

La perdita del riferimento etnico in favore di una stilizzazione fantastica, viene paradossalmente recuperata proprio nell'interpretazione della pittoresca rappresentazione delle divise. Il fatto che le gang arruolino tra i membri elementi della medesima etnia – nel libro – risponde a una istanza di radicalità estrema pertinente alla limitatezza dell'area controllata. L'exasperazione delle divise, oltre che condurre il ragionamento su un piano estetico e fantastico, può essere interpretata come un'esteriorizzazione dell'omologazione etnica. Laddove non è più il colore della pelle – una semplificazione metonimica – a definire le comuni radici della banda, l'esacerbazione dei colori, dei capi d'abbigliamento, dei ceroni apposti sui visi – che risponde in primo luogo a un'esaltazione dei simboli d'appartenenza – rimarca le distanze tra nuclei differenti. L'appartenenza al gruppo si sovrappone e sostituisce in questo modo a quella etnica, delineando egualmente i caratteri di un'identità che si distingue per componenti visivamente inequivocabili dalle altre.

¹⁸⁸La formula della corsa contro il tempo, già proposta da Yurick, prevede una durata complessiva di una notte. Walter Hill, rinunciando ad approfondimenti contestuali e dipanando una struttura narrativa che, nel libro originale, aveva previsto l'utilizzo di anticipazioni e flashback, rende ancora più frenetica la materia narrata.

Sol Yurick racconta di aver ipotizzato la storia sulla base di alcune letture giovanili, fumetti chiamati *Classic Comics* che rappresentavano in nuova forma espressiva grandi opere letterarie come *Illiade* o le avventure degli Argonauti. Il filtro del fumetto permette così di rendere contemporanea una storia di ambientazione affatto differente e distante centinaia di anni da quella entro cui si muovono le gang. La connessione è valorizzata nel libro dal ricorrere di una rivista di quel genere nelle mani di Hinton.

Anche nel film si possono rintracciare riferimenti indiretti al patrimonio letterario greco classico, attraverso una realizzazione espressiva che è peculiare della visione in movimento del cinema.

Temi, modi e figure della mitologia e dei poemi omerici sono continuamente ripresi e ricontestualizzati: la banda dei *Turnbull A.C.'s*, che sporgono dall'autobus le teste rasate, ricorda l'Idra mostruosa; le Lizzies, amazzoni ammaliatrici, evocano le sirene che ti incantano per poi perderti; la poliziotta del parco richiama Circe che seduce e degrada. Come Ulisse, anche i moderni guerrieri devono essere puniti per una colpa, vera o presunta: lui per volontà di una dea, loro per volontà di una banda. Come Ulisse, essi dovranno superare le prove che sono state predisposte per loro.¹⁸⁹

Le modifiche che la sceneggiatura apporta ai nomi dei personaggi producono uno dei rari riferimenti diretti all'*Anabasi*. Il leader dei Guerrieri, Cleon, rievoca probabilmente Cleonte – o Creonte –, il re di Tebe che figura nella tragedia *I sette contro Tebe* di Eschilo, ma nell'*Anabasi* il suo nome sembra accostabile maggiormente al personaggio di Clearco, uno dei capi che, prima di Senofonte, cerca di riportare in patria l'esercito.

Cyrus è illuminato da un disegno di gloria di cui vuole rendere partecipi gli esponenti delle cento bande radunate nel Bronx. Lo sguardo sulla folla – in panoramica – evidenzia l'eterogeneità delle origini degli astanti. Un aspetto, questo, che si rinsalda in definitiva alla composizione dell'esercito di Ciro il Giovane, principe persiano che vorrebbe spodestare il fratello Artaserse dal trono.

L'esercito è una tavolozza di genti e di parlate: si affollano Tessali, Spartani, Peloponnesiaci, Achei, Arcadi, Traci, isolani, un pugno di Ateniesi, gruppi di Greci dell'Asia costiera. Nei ritratti individuali, e nei quadri d'insieme dell'armata, spicca un tratto: l'impasto singolare di professionalità soldatesca e di disprezzo delle gerarchie, d'indisciplina, ora ironica, ora sbrigativa e violenta.¹⁹⁰

Analogamente a Ciro il Giovane¹⁹¹, Cyrus ha intenzione di imporre un nuovo dominio – alla città, nel suo caso – sulla base di una superiorità numerica schiacciante – anche se il suo calcolo annovera tra i nemici solo le forze di polizia. La conquista della città deve procedere in maniera graduale e disciplinata, quartiere dopo quartiere.

Al termine del discorso la folla è in tripudio. Ma, al di fuori del parco, a fari spenti, si avvicinano le

189BISUTTI F., *Quando antichi miti incontrarono New York*. I Guerrieri della notte di Walter Hill, in BISUTTI F., BORIN F., (a cura di), *Solo i giovani hanno di questi momenti*, Venezia, Cafoscarina, 2009, pp. 86-87.

190SAVINIO E., *Introduzione*, in SENOFONTE, *Opere*, Milano, Mondadori, 2008, p. 19.

191«Clearco gli chiese: “Pensi, Ciro, che tuo fratello combatterà?”. “Senza dubbio,” rispose Ciro “se nelle sue vene scorre il sangue di Dario e di Parisatide, e se è mio fratello; io, del resto, non oserei impossessarmi di nulla senza combattere”». *Ivi*, p. 79.

macchine della polizia. In mezzo al trambusto della platea, vediamo passare di mano in mano una pistola, che viene così recapitata allo squilibrato Luther. Mentre la folla gratifica Cyrus con le sue acclamazioni, l'uomo prende la mira e colpisce il visionario in pieno petto. La detonazione sembra fermare il tempo, il suono riverbera innaturalmente. Un silenzio irreale subentra all'atmosfera di gaudio. Nel panico generale i ragazzi iniziano a muoversi freneticamente, come un esercito che, perso il capo, ha perso anche il senno. Uno dei guerrieri ha visto la scena e fissa incredulo lo squilibrato che coglie l'attimo per alzare di nuovo l'arma ed eliminare il testimone. Ma nel mentre si accendono simultaneamente i fari della polizia, così potenti da abbacinare Luther: il parco è circondato. I ragazzi cercano di mettersi in salvo ma la polizia è giunta in forze e procede con la retata, mentre l'area diventa un brulicare caotico di persone in fuga.

Nel libro di Yurick la morte di Cyrus-Ismael non è un evento casuale: non è compiuto immotivatamente da uno squilibrato. Alcuni membri delle bande mormorano che l'adunanza sia stata una trappola e che ci siano dei traditori. Su questo dato non abbiamo modo di indagare ulteriormente. Ma la modalità con cui si giunge al caos incontrollabile, nel libro, è diversa,¹⁹² e si appoggia a un brano di Senofonte in cui si evidenzia il potenziale esplosivo di un esercito eterogeneo a tal punto che i vecchi screzi potrebbero scaturire focolai di violenza.

Qui, per un futile motivo, un soldato delle truppe di Clearco, giudicato colpevole il soldato di Menone, lo fa percuotere. Il soldato rientra nel campo e riferisce l'accaduto ai suoi commilitoni, i quali non sopportano l'affronto e meditano vendetta contro Clearco. Qualche ora dopo Clearco stesso, con una piccola scorta, attraversa a cavallo il campo di Menone. Ciro non è ancora giunto, ma si dà per imminente il suo arrivo. Un soldato di Menone, che sta spaccando legna, s'accorge del passaggio di Clearco e gli s'avventa contro con la scure, senza colpirlo; a lui s'unisce un altro, che lo minaccia con una pietra, poi un terzo, e altri ancora, che inscenano davanti a lui una gazzarra. Clearco sprona il cavallo, raggiunge in fretta il campo e comanda ai suoi di imbracciare le armi. Ordina agli opliti di schierarsi nel campo e di rimanere in attesa con gli scudi alle ginocchia; ed egli, a capo dei Traci e di una quarantina di cavalieri, quasi tutti pure traci, muove contro l'accampamento di Menone. A questa azione Menone e i suoi soldati si spaventano e corrono alle armi: qualcuno non sa cosa fare e resta fermo. Intanto arriva, dopo gli altri, Prosseno: al suo seguito è un battaglione di opliti. Si pone subito nel mezzo e, disarmato, supplica Clearco di non trasmodare. Clearco gli ingiunge, incollerito, di togliersi di mezzo e di non minimizzare l'accaduto, quando per poco ne andava di mezzo la sua vita!

A questo punto arriva Ciro, e viene messo subito al corrente di quanto sta accadendo. Senza frapporre un istante Ciro si arma di giavellotti e, seguito dalla guardia del corpo, si lancia in mezzo ai contendenti gridando: «Clearco, Prosseno, Greci tutti, siete impazziti? Non vi rendete conto che se vi date battaglia, in questo stesso momento ci fanno fuori tutti, io, e voi dopo di me? Se viene compromessa la nostra spedizione, tutti questi barbari che sono qui attorno a noi ci salteranno addosso con una ferocia che neppure i barbari dell'esercito del re conoscono».¹⁹³

Abbiamo fatto riferimento, all'inizio della trattazione, a una relazione instaurata tra le tappe del viaggio – le stazioni della metropolitana – e i fiumi, il mare – l'acqua in genere – nell'*Anabasi*. Nella narrazione senofontea lo sconfinato territorio persiano offre dei punti di riferimento naturali – fiumi e rilievi montuosi – che sono utili per l'orientamento e indispensabili alla sopravvivenza, ma

192«Qualcuno scattò per ammazzare una zanzara; un guerriero sovraeccitato equivocò il gesto e restituì il colpo.

Scoppiò una rissa. [...] La rissa si era propagata; pace e unità universale si erano frantumate in quelle tenebre ribollenti di violenza». YURICK S. *I guerrieri della notte*, cit., pp. 48-49.

193SENOFONTE, *Opere*, cit., p. 71.

possono essere luoghi pericolosi, ospitare insidie, perché necessitano di esser guadati o valicati. La guida autorevole di Senofonte, come quella di Swan, permette di appianare e affrontare queste difficoltà.¹⁹⁴ Le perdite sono inevitabili, ma la fermezza del condottiero minimizza i danni.

Infine, l'ultimo tratto della storia accomuna le tre differenti narrazioni: l'arrivo al mare. Se per i Greci, il mare significa possibilità di rimpatriare, per i Guerrieri-Dominatori esso è di per sé il luogo natale: rappresenta, con la ruota di Coney Island, il loro territorio.

Il sole del mattino era una palla rossa nella foschia, sulla destra. Davanti a loro si allungavano la distesa di sabbia cosparsa di rifiuti e l'acqua chiazzata di rosso, placida malgrado la brezza.

Hinton spianò il braccio e urlò: «L'oceano!».

Gli altri gli fecero eco: «L'oceano, l'oceano!» ridendo istericamente.¹⁹⁵

Walter Hill, introducendo la figura di Luther, scombina le carte in tavola, e più la banda si distanzia dal Bronx, più le vicende dei Guerrieri si discostano da quelle che coinvolgono i Dominatori di Yurick. Ma l'arrivo al mare è ugualmente risolutivo. Una differenza sostanziale però caratterizza lo sguardo dei protagonisti giunti finalmente a Coney Island.

Il film lascia presagire che qualcosa possa essere cambiato. La dura nottata e l'incontro tra Swan e Mercy getta una nuova luce sulla desolazione del quartiere, laddove il principale tra i superstiti nel libro – Hinton-Rembrandt – prova invece un sincero sollievo nella familiarità del suo territorio.

Quando arrivarono all'ultimo isolato, prima di attraversare la strada Hinton si fermò. Con la mano alzata sostò a guardarsi intorno. C'era solo un camion della nettezza urbana che macinava rifiuti, più giallo della luce dell'alba. Il chiarore dei lampioni impallidiva, emanava riflessi azzurrognoli. Hinton fece un gesto con la mano, da autentico condottiero. Attraversarono la strada, all'erta, attenti. In fondo c'era un pestaossa che dava loro le spalle. Ormai erano nel loro territorio, tutto era tremendamente familiare e rassicurante. Lo conoscevano fino agli estremi confini; sei piccoli isolati per quattro più estesi. Ne conoscevano ogni mattone, ogni macchia, ogni cartello stradale, ogni scalfittura di pallottola nel cemento dei marciapiedi, ogni nascondiglio. Era come conoscere a menadito uno spazio infinito di libertà in cui non poteva annidarsi minaccia alcuna. Non c'erano territori così vasti in tutta la città. Se ne riempirono l'anima, dall'asfalto screpolato ai tralicci dell'ottovolante che si innalzavano al di là dei palazzi. Eccolo, il loro territorio, così accogliente dopo la lunga nottata.¹⁹⁶

La sequenza equivalente, nel film, vede Swan porgere a Mercy i fiori caduti di mano ad alcuni ragazzi incrociati nel vagone.

Mercy: Perché me li dai?

Swan: Io mi incazzo a vedere le cose sprecate.

(Panoramica a destra sui caseggiati)

Swan: Guarda che posto di merda. E abbiamo combattuto tutta la notte per ritornarci.

Bisognerebbe andarsene per sempre.

Mercy: Beh, mi piacerebbe viaggiare, sai?

Tra i due c'è attrazione; entrambi scoprono che, in fondo, le diversità che li distinguono sono di gran lunga inferiori alle cose che li accomunano, perché sono entrambi ragazzi di strada, e sono entrambi

194Nel testo di Yurick, tuttavia, anche Hector-Swan finisce vittima di una retata.

195YURICK S., *I guerrieri della notte*, cit., p. 181.

196Ivi, pp. 180-181.

giunti a comprendere l'insensatezza di combattere per il vacuo controllo delle strade. Il territorio perde dunque il connotato di area di libertà assoluta. La sequenza mette inoltre in rilievo un ulteriore elemento: i ragazzi di strada – i membri delle gang – sono cresciuti troppo in fretta per poter affrontare alcune situazioni, ma sono totalmente incapaci di gestire una normale conversazione, uno scambio di opinioni o una relazione con l'altro sesso. È incredibile constatare la facilità con cui i ragazzi di strada possano ricorrere alla fisicità della violenza o, eventualmente, allo stupro, ma siano incapaci di approcciare attraverso i sentimenti le persone. Le loro sensazioni sono coperte da una spessa corazza e faticano a emergere, perché per sopravvivere nei bassifondi non si possono esibire le fragilità. Bisogna essere duri, inflessibili, laddove l'apertura ai sentimenti determinerebbe un'irrecuperabile vulnerabilità. Perciò Swan, per quanto ci provi, non trova né gestualità né parole adeguate al contesto.

Il discorso di Cyrus-Ismael

Il riferimento sociologico che Walter Hill aveva vagamente approcciato tramite la riunione delle gang, sparisce durante la fase centrale del film in favore del ritmo dell'azione, ma riemerge nel momento in cui i Guerrieri raggiungono sostanzialmente la salvezza. I superstiti sono riusciti a prendere la metropolitana che li porterà finalmente a casa, dopo una nottata estenuante. Vermin, Cochise e Snow ripensano alle parole di Cyrus.

Vermin:	Quel pazzo di Cyrus, voleva conquistare tutta la città. Poveraccio, che brutta fine.
Cochise:	Su una cosa però aveva ragione. Su una cosa soltanto. Nella vita devi trovare il modo giusto per rubare, ecco.
Snow:	Ah sì, è vero. Solo è difficile capire cosa ti conviene rubare.

Sicuramente non sono battute dotate di grande profondità, ma si saldano comunque alla concezione della vita dei ragazzi di strada, rilevando i modi con cui ritengono di poter ottenere il successo o il potere: rubare e lottare.

Alla fermata successiva due coppie di ragazzi bianchi, di ritorno da una serata di divertimenti, salgono nel loro vagone, ilari e spensierati. Le chiacchiere divertite e vuote si esauriscono quando i loro occhi incrociano lo sguardo duro dei Guerrieri. Immobili e silenziosi, i due gruppi si scrutano, e nel loro sguardo si misura la distanza tra le realtà d'appartenenza, mentre il treno continua la sua incessante corsa sferragliante. Alla fermata successiva, intimorite, le due coppie scendono dal vagone.

La realtà delle bande giovanili, sempre esistite in ogni società, consente un ragionamento sulla percezione della realtà circostante da parte dei ragazzi – a maggior ragione quelli che provengono

da situazioni disagiate.

Durante il discorso alle gang Cyrus espone il proprio progetto. Le battute sono stringate e poco efficaci, ma sintetizzano il ragionamento più complesso e carismatico che l'omologo Ismael compie nel testo di Yurick. Nell'ultimo tratto dell'analisi, avvalendoci di questa equivalenza, ci appoggeremo alla scrittura di Yurick anziché alla sceneggiatura del film.

Perché li aveva radunati lì? Puntò di nuovo il dito, il braccio teso, roteandolo lentamente in cima alla montagnola, e rivelò loro il motivo: il Nemico.

Evocò il Nemico comune, gli Adulti, il mondo dell'Altro, quelli che li umiliavano. Tribunali, prigioni, scuole e case come galere: li umiliavano in ogni modo. I giornali li umiliavano. Gli uomini delle bande criminali li umiliavano tenendoli fuori dai propri racket. Quelli che esigevano troppo, per qualsiasi cosa, li umiliavano. Gli infidi spacciatori che si aggiravano per agganciare i gonzi li umiliavano. Quelli che si accaparravano le cose belle del mondo, lasciando solo le briciole – una vita meschina, la televisione che fabbricava sogni, automobili di seconda mano vendute a prezzi esorbitanti, i vestiti scadenti da grandi magazzini – li umiliavano: avrebbero dovuto spaccarsi la schiena per il resto dei loro giorni per ottenere quegli scarti! Così li umiliavano! E i peggiori erano quelli che si facevano passare per loro amici: gli assistenti sociali, gli insegnanti, le sedicenti guide morali che blateravano di centri comunitari, feste da ballo, riunioni sportive, gite, letture, mobilitazione della gioventù, carriera e stronzate simili, finocchi che cianciavano di pace e di armonia; per non parlare delle chimere come quelle strombazzate dalla Chiesa... Tutti ricordavano chi era stato suo fratello maggiore. Adesso qualche apostolo dell'ultima ora l'aveva agganciato; la moglie sfornava un figlio all'anno mentre lui batteva le mani e dondolava il culo a quelle menate su Gesù Salvatore, non fumava, si pentiva per ogni cazzata, sfacchinava come un cane con un sorriso ebete stampato sulla faccia. Era ridotto peggio di un drogato. Una guerra tra poveri? No, l'avrebbe indicata lui la guerra giusta.¹⁹⁷

Le parole con cui Cyrus-Ismael tenta di frantumare le barriere interposte tra le diverse bande fanno leva sulla valorizzazione degli elementi comuni, da un lato, e sull'identificazione di un nemico condiviso, dall'altro. Il nemico è chiamato "l'Altro" – a designare ciò che è diverso; che è distante. Questi usa i mezzi brutali di cui dispone per regolamentare e sedare le irrequietezze delle bande di giovani disadattati. Le gang sono una fonte di disagio per la società e per l'ordine costituito, incapaci come sono di subordinarsi alle regole dettate da istituzioni preesistenti. Ma l'origine del disagio giovanile è insito nella società: l'alienazione è rifiuto di quella griglia calata dall'alto che definisce i confini delle libertà individuali secondo criteri che non sono universali. Se la libertà termina laddove inizia quella altrui, la società esercita ulteriori vincoli, posti come dati incontestabili, che dettano le possibilità e le linee entro cui poter cercare soddisfazione nell'esistenza. I giovani, nella turbolenza della fase adolescenziale, si trovano a relazionarsi per la prima volta con una certa autonomia e coscienza con la società in cui devono inserirsi. In questa fase si confrontano con essa e trovano il proprio, personale, compromesso. Ordine, gerarchia e disciplina sono allora le parole che ricorrono per incanalare l'individuo nell'esistenza condivisa. Se, superata la fase adolescenziale, il giovane non sarà riuscito ad accettare il modello istituzionalizzato, si creeranno costantemente sacche di emarginazione che troveranno temporaneo sollievo nelle dipendenze – forme di rifiuto delle costrizioni o improbabili possibilità di riscatto.

¹⁹⁷Ivi, pp. 44-45.

Gioco d'azzardo, droghe e prostituzione diventano pertanto i confini di una sorta di ghetto esistenziale.

Nel libro di Yurick i Dominatori osservano inorriditi nella carrozza della metropolitana quello che si presenta come un futuro plausibile: una massa eterogenea di individui assorti nei loro pensieri, quasi drogati, intenti a fare i calcoli sulle loro possibilità di vincita alle corse di cavalli.

A un tratto, Hinton ebbe un'illuminazione: venivano dall'ippodromo. Norbert, il compagno di sua madre, giocava sempre ai cavalli, non solo i suoi soldi ma anche quelli dell'assegno assistenziale di Minnie, sua madre, tutto quel che riusciva a racimolare, anche rubando. Alonso, fratellastro di Hinton, e tossicomane, aveva un po' quella faccia lì quando si bucava. «Cazzo, questi sono fatti» disse agli altri. «E l'effetto è quasi finito. Giocano ai cavalli» e tutti gli altri capirono. Non avevano mai visto tanti gonzi tutti insieme e mai senza l'allibratore. «Stanno tornando dalla pista, su a Yonkers. Trotto. E cazzo, se sono come Norbert, stanno facendo i conti delle perdite della giornata e pensano a come tirare a campare domani. «Cazzo, ma vanno così lontano per puntare? Perché non vanno alla sala corse del loro quartiere?» chiese Dewey. «Se sono come Norbert vanno *anche* lì» rispose Hinton.¹⁹⁸

La componente irrazionale e la pulsione dionisiaca, presente in ogni individuo, vengono veicolate dalla società verso pratiche ludiche confinate, entro i cui ambiti sfogare la libertà di essere quello che si è o si vorrebbe essere, in contrapposizione con quello che si deve essere in base all'educazione disciplinante. Com'è noto, lo sport sfoga le tendenze aggressive degli individui, mentre la prostituzione manifesta la libertà di gestire la sessualità al di fuori dei vincoli affettivi. *Quarantamila dollari per non morire* (1974) di Karel Reisz, narra le disavventure di Axel Freed, professore di Lettere, di ricche ascendenze, apparentemente realizzato sia dal punto di vista sociale che da quello economico. Eppure Axel lotta ogni giorno per ribadire la propria individualità caratteriale, la necessità di sfogare il proprio versante non-raziocinante esercitato dall'espressione volitiva. La formula che egli usa per spiegare questa esigenza si avvale del linguaggio matematico: “ $2+2=5$ ”. L'equazione, negata dall'aritmetica, spiega il bisogno di credere che esistano dei casi, nella vita, in cui, per quanto sembri totalmente inconcepibile ottenere un risultato, la propria forza di volontà, veicolando l'istinto, renda possibile l'impossibile. Il film in questo modo ribadisce la presenza di una componente di potenziale disadattamento nell'essenza stessa dell'uomo, indipendentemente dalle sue condizioni sociali o dal suo vivere una fase adolescenziale. Il ribelle e l'indisciplinato sono coloro che non accettano l'asservimento a una società robotica.

Nell'*Anabasi* la disciplina è considerata il fondamento per la tenuta di istanze diverse. Il confronto fra le ordinate falangi greche e le più numerose, ma disorganizzate ed eterogenee, truppe persiane, vede, nonostante la morte di Ciro, il successo delle prime. Rapportando il ragionamento al discorso di Cyrus-Ismael, il suo tentativo di rinsaldare le diverse bande è basato sulla necessità di creare un esercito efficiente.

198Ivi, p. 79.

[Ismael]Affermò che erano già pronti ventimila guerrieri fidati, quarantamila contando gli affiliati regolari, sessantamila se si consideravano tutti i sostenitori esterni pronti allo scontro. [...] Con le donne si arrivava a centomila unità. Centomila! Dotati di arsenali. Rivelò loro il suo grande sogno. Una banda che un giorno avrebbe preso il comando della città [...] Perché la forza più potente, costituita da un esercito di centomila uomini, doveva farsi mettere sotto dal nemico, l'Altro?¹⁹⁹

L'elemento da rilevare è che il rifiuto della disciplina e delle gerarchie imposte dalle istituzioni preesistenti non significa necessariamente non dotarsi di regole. Semplicemente si tratta di norme differenti. Le bande violente de *I guerrieri della notte* non sono prive di regole in senso assoluto: esse rispettano codici comportamentali interni e modelli relazionali condivisi con le altre gang. Tali regole le caratterizzano in quanto identità distinte. Il rifiuto di sottostare ad ulteriori vincoli deriva dal fatto che la macro-società tende ad annullare le diversità, impedendo così che ciascun gruppo, che si riconosca in quanto tale, trovi la propria strada aggregando i simili e costituendo una società che rifletta le sue esigenze. Nel libro di Yurick i Dominatori costruiscono un modello di società che assegna ruoli familiari²⁰⁰ ai suoi membri: il capo è il “padre”, il braccio destro è lo “zio”, i minori sono i “figli”, e così via. La proposta di Cyrus-Ismael è una sorta di estensione di questi vincoli interni a tutti i membri delle bande, che devono riconoscersi in ciò che li accomuna anziché lottare per ribadire le differenze.

Già adesso siamo tutti fratelli, non importa quel che pensate. Ci fanno credere di essere tutti diversi, ci spingono ad azzuffarci tra noi, ci dividono in bande di diverso colore, bianche, portoricane, polacche, irlandesi, bande Mau Mau e bande naziste. Ma a tutti noi spaccano i crani con i pugni di ferro, quando ci trascinano nei posti di polizia. E quando il giudice ci guarda e ci condanna al riformatorio, o all'isola di Riker, o al penitenziario, la sua sentenza è uguale per tutti. Ci trattano come se avessimo tutti la stessa madre e ce la fottono: per questo siamo tutti fratelli.²⁰¹

Il modello sociale proposto evoca le alternative esistenziali costituite dalle comuni hippie dalla fine degli anni Sessanta. Con la rilevante differenza che esse restano esclusivamente delle alternative non-violente.

La questione considerata impone all'attenzione un modello di integrazione che non è stato ancora rilevato in questa sede: l'assimilazione delle “giovani leve” da parte della società. Nel caso in questione la problematica è particolarmente sentita, perché il disagio in cui versa la gran parte dei membri delle gang deriva dal fatto di non aver goduto di rapporti familiari stabili e di appartenere a classi sociali particolarmente disagiate. Quel poco che hanno – il loro aleatorio territorio – essi lo stringono e lo difendono come se la sua preservazione fosse una ragione di vita o di morte.

L'inserimento dei giovani nella società filtra attraverso l'acquisizione di consapevolezza che la dimensione della libertà ultima, nel sistema in vigore, è la libertà interiore – la dignità, l'onore, l'opinione. Il riconoscimento della dignità umana, a prescindere dalle condizioni di nascita, diventa

199Ivi, p. 46.

200L'assegnazione di questi ruoli è il chiaro il riflesso dell'assenza di una solidità della famiglia naturale.

201Ivi, p. 47.

così un'autodeterminazione che non necessita dell'avallo altrui – valore che in verità non risulta sempre rispettato.

Ma il discorso di Cyrus-Ismael rivela due aspetti fondamentali sul tema della libertà. Oltre a una libertà innata ne esiste una ulteriore, o per meglio dire un'estensione del suo raggio, che può essere acquisita in due modi: con i soldi – e includiamo in questa categoria l'ascesa sociale, che può garantirli – o con la forza. La possibilità di fare ciò che si vuole è estesa dal possesso di queste due armi. Nel modello offerto dal preambolo del discorso, Cyrus-Ismael si propone come capo assoluto sulla base di alcune qualità che ne determinano il valore: l'autorevolezza della sua voce è garantita non solo dalla sua saggezza, ma soprattutto dal potere che egli ha esercitato sulla sua gang, portandola ad assoggettarne altre e conferendole lustro. Tutto il ragionamento, fondamentalmente, si basa sull'esibizione del valore in combattimento: la forza. Una concezione tribale, che è confermata da molti aspetti già considerati in precedenza. La società capitalista, tuttavia, garantisce l'accesso al potere attraverso i soldi. Inoltre, attraverso il potere, essa offre un ampliamento del raggio di libertà. Per questo – considerando il lato oscuro del modello – le cosche mafiose arrivano a gestire non solo quantità spropositate di soldi, ma anche i limiti dell'esistenza del cittadino. Forza militare e denaro vengono messi in connessione da Cyrus-Ismael. La sua formula, esplicitata, dice: abbiamo la supremazia militare, dunque possiamo imporre i nostri dazi e quindi dettare nuove leggi. Le nostre leggi. In questo senso, la proposta di Cyrus-Ismael – esattamente come per il suo antesignano persiano – è una sovversione. Non si tratta di far accettare un modello alternativo – come propongono le citate comunità hippie. Le bande devono imporre il proprio ordine nello stesso modo in cui le istituzioni in vigore esercitano il loro. Dopotutto i membri delle gang, pur incattiviti dal loro ruolo marginale nella società, ne condividono le radici. Non vogliono creare una società diversa, più libera; vogliono semplicemente soppiantare coloro che godono i privilegi di quella medesima realtà: accaparrarsi il potere da cui sono esclusi.

Nelle fasi iniziali del libro viene presentato il sogno ad occhi aperti²⁰² del Segretario dei Delancey Thrones – i Riffs del film –, che illustra inequivocabilmente questo punto. I ribelli – in particolare il libro si riferisce agli afroamericani – essendo cresciuti in una società che ha imposto un modello di vita, conservano quel punto di riferimento quando progettano la sovversione. Nella loro

²⁰²Allo stesso modo, nella fase conclusiva, Yurick illustra il sogno di Hinton. La scena può quasi esser sovrapposta alla sequenza analoga – precedentemente descritta – del film. I Dominatori-Guerrieri sono sul treno che li porterà a Coney Island e lo sguardo di Hinton indugia su due coppie di ragazzi che salgono in carrozza. Guardando le ragazze Hinton inizia a fantasticare di una vita futura con una bella ragazza bianca, una famiglia vera a sostituire la finta Famiglia, la gang, un buon impiego dirigenziale. Ma «dopo cinque o sei fermate le due coppie lasciarono il treno. Nello scendere si girarono per rivolgere alla Famiglia uno sguardo sdegnato, che Hinton finse di non vedere. Allora capì che non avrebbe mai realizzato il suo sogno, non in quel modo. Ma ci sarebbe arrivato con altre vie». L'analoga sequenza filmica presenta, come evidenziato in precedenza, risvolti differenti. Il motivo è evidente: Swan – che assume in questa scena il ruolo di Hinton – è già in compagnia di Mercy. La sua presenza rende quel sogno qualcosa di più di un miraggio. Nel libro invece, a Hinton non è concessa questa opportunità.

quotidianità, seppure filtrata dalla dimensione del sogno, l'aspirazione all'ascesa sociale si presenta comunque come un miraggio: irraggiungibile.

Il Segretario [...] si vide vestito di freschi indumenti costosi, a vagare pigramente in interni da televisione, in una casa aristocratica dai contorni non ben definiti. Davanti all'ingresso era parcheggiata una fuoriserie scintillante, tutta cromata. Avrebbe avuto una moglie slanciata ma con tette enormi, una bionda che sfoggiava preziosi brillanti a grappoli, e sfilava con luccicanti vestiti da sogno; avrebbe avuto molti figli, tutti maschi, come lui, che aveva machismo da vendere. Comunque lei sarebbe rimasta sempre attraente. E soldi dappertutto, mazzi di banconote e pietre preziose. Era un sogno indistinto, ma estremamente appagante.

«Però devi ammettere, cazzo,» disse il Segretario a Ismael «che quelli sanno vivere».

«E tu non potrai mai far altro che guardare da fuori» replicò il Consigliere in vece del Presidente, che sapeva come fomentare in loro l'odio.²⁰³

203YURICK. S, *I guerrieri della notte*, cit., pp. 34-35.

CONCLUSIONI

Abbiamo verificato la frammentazione dell'integrità del carattere americano occorsa a partire dalla fine degli anni Sessanta attraverso l'espressione cinematografica. Il sogno americano rivela il suo lato oscuro, affollato da personaggi che hanno fallito nell'ascesa sociale: i perdenti. Il *melting pot* come processo di integrazione – nelle differenti teorizzazioni – è riuscito ad abbattere solo parzialmente le diversità etniche, incrinato da una società che non ha, di fatto, riconosciuto uguali diritti a tutte le componenti della popolazione. Il mito della frontiera viene scardinato dalla riconsiderazione dell'epopea *western* in ambito cinematografico.

Riassumiamo ora i punti principali di questa disgregazione sociale attraverso i film analizzati.

L'uomo dalla cravatta di cuoio, in anticipo rispetto alla trattazione della serie dedicate all'ispettore Callaghan e al *Giustiziere della notte*, propone una visione reazionaria rispetto ai valori incarnati dalla metropoli contemporanea e agli influssi della Controcultura sulla società. Inoltre, mettendo in scena la figura del pellerossa che, pur appartenendo alla contemporaneità, risulta una sorta di trasposizione del personaggio definito dal *western*, evidenzia l'assenza nelle produzioni cinematografiche dell'identità indiana in forma attualizzata.

Reazionario è anche il Jake Van Dorn di *Hardcore*. Il suo isolamento rispetto alla società, garantito dalla comunità calvinista di Grand Rapids, estremizza la contrapposizione tra valori tradizionali e derive sociali della contemporaneità, rimarcando l'inattualità del personaggio nel suo parziale rifiuto di confrontarsi con il mondo, ed esacerbando la perdita di riferimenti – ideali – della realtà metropolitana. Il disadattamento è una tematica affrontata in forme diverse sia in *Mean Streets* che ne *I guerrieri della notte*. Johnny Boy e i ragazzi delle gang rappresentano quella parte di popolazione che non riesce a sottostare alle regole delle istituzioni o non possono accedere all'ascesa sociale. La loro esistenza, anarcoide nel primo caso e organizzata nel secondo, è una forma di ribellione. Tommy Gibbs in *Black Caesar* tenta la scalata sociale attraverso la delinquenza, ma andrà a perdere totalmente i riferimenti delle proprie origini.

Il rapporto dell'individuo con la comunità in cui è cresciuto è un denominatore comune a tutte le analisi. La questione delle “radici” a cui si è più volte fatto riferimento, permette di rilevare due aspetti: la persistenza di una molteplicità di fondamenta culturali all'interno del cosiddetto *melting pot*, da un lato, e le difficoltà in cui incorre l'individuo stesso qualora volesse provare a separarsi dalla comunità originaria, dall'altro.

Tommy Gibbs affronta una carriera individualistica che lo porta alla solitudine. *Black Caesar*

condanna Tommy per il suo sfruttamento della comunità afroamericana di cui non ha voluto prendersi cura, piuttosto che per la sua attività di gangster. Jake Van Dorn è portato a dialogare con la contemporaneità e con punti di vista alternativi solo per cause di forza maggiore. La comunità calvinista di Grand Rapids è una barriera protettiva, un nido in cui trovare riparo e coltivare i propri valori. Charlie Cappa, in *Mean Streets*, è irretito dalla difficoltà di conciliare i suoi affetti con i valori tradizionali della Little Italy in cui egli vuole intraprendere una carriera. La sua ragazza vorrebbe liberarsi dalle costrizioni del quartiere, recidendo così le proprie radici, ed è per questo motivo che la comunità – rappresentata dallo zio Giovanni – la condanna. Ne *I guerrieri della notte* lo spunto per il riconoscimento del radicamento esistenziale nel territorio e nei vincoli affettivi è ponderabile nel confronto con il libro di Sol Yurick da cui il film è tratto. La trasposizione in chiave mitica, pur generando un caso unico nella produzione cinematografica del periodo, segnala già l'approssimarsi del nuovo decennio.

Plurime radici, in questo modo, soppiantano la concezione delle fondamenta comuni. La pentola del *melting pot*, apparentemente, è esplosa. Ciò che fino agli anni Sessanta era stato generalmente rappresentato nel cinema hollywoodiano come una convergenza di elementi eterogenei, in questa fase viene presentato come una massa disorganica frammentata da barriere etniche, generazionali, ideologiche, economiche, spaziali e religiose.

BIBLIOGRAFIA

- AIMERI L., FRASCA G. , *Manuale dei generi cinematografici*, Torino, Utet, 2002.
- ARECCO S., *John Cassavetes*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1980.
- ARECCO S., *Le città del cinema: da Metropolis a Hong Kong*, Palermo, L'epos, 2010.
- ARTAUD A., *Al paese dei Tarahumara*, Milano, Adelphi, 2009.
- BENSHOFF H. M., GRIFFIN S., *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, London, Blackwell, 2004.
- BERCOVITCH S., *America puritana*, Roma, Ed. Riuniti, 1992.
- BERTOLINA G. C., *Martin Scorsese*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- BISUTTI F., BORIN F., (a cura di), *Solo i giovani hanno di questi momenti*, Venezia, Cafoscarina, 2009.
- BISUTTI F., RIGOBON P., VINCENT B., (a cura di), *Il sogno delle Americhe. Promesse e tradimenti*, Padova, Studio Editoriale Gordini, 2007.
- BONDANELLA P., *Gli italoamericani e il cinema*, in G. P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. IV., pp. 911-938.
- BORIN F., (a cura di), *Freedonia. Cinema comico ebraico americano*, Comune di Venezia - Comune di Modena, 1982.
- BRUNETTE P., (a cura di), *Martin Scorsese Interviews*, Jackson, University press of Mississippi, 1999.
- BURCH N., *Prassi nel cinema*, Milano, Il castoro, 2000.
- CAMPARI R., *I miti del cinema americano*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. IV., pp. 639-668.
- CAMPARI R., *I modelli narrativi nel cinema americano 1945-1973*, Parma, La Nazionale, 1974.
- CANADÈ A., *Paul Schrader*, Recco-Genova, Le Mani, 2004.
- CARMICHAEL S., HAMILTON C. V., *Strategia del potere nero*, Bari, Laterza, 1968.
- CASETTI F., DI CHIO F., *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990.
- CHRISTIE I., THOMPSON D.,(a cura di), *Scorsese secondo Scorsese*, Milano, Ubulibri, 2003.
- CLARENS C., *Giungle americane*, Venezia, Arsenale Cooperativa Editrice, 1981.
- CONNELLY M. K., *The Films of Martin Scorsese*, [s.l.], University Microfilm International, 1991.
- CRESTI A., *Nell'immaginario cromatico*, Palermo, Medical Books, 1997.
- D'AGNOLO VALLAN G., (a cura di), *Conversazione con John Milius*, Torino, Ed Torino Film Festival, 2002

- DELEUZE G., *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 2010.
- DEL MINISTRO M., *Martin Scorsese*, Roma, Audino Editore, [s.d.].
- DE SANTI G., *Sidney Lumet*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1977.
- DE SANTILLANA G., VON DESCHEND H., *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Milano, Adelphi, 2009.
- DI BIAGI F., *Italoamericani tra Hollywood e Cinecittà*, Recco-Genova, Le Mani, 2010.
- FABRIS A. (a cura di), *L'identità in questione*, «Teoria» XXVI/1, Pisa, ETS, 2006.
- FERRARO T., “My Way' in 'Our America': Art, Ethnicity, Profession”, [s.l.], *American Literary History* 13.3, Autumn 2000, pp. 499-522.
- FINK G., *Forse una foto, forse un samovar: gli ebrei e il cinema americano*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. V., pp. 1239-1280.
- FRIEDMAN L. D., (a cura di), *American Cinema of the 1970's*, New Brunswick – New Jersey, Rutgers University Press, 2007.
- GANDINI L., *Il cinema cantore della metropoli*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. IV., pp. 557-582.
- GANDINI L., *Il film noir americano*, Torino, Lindau, 1992.
- GANDINI L., *L'immagine della città americana nel cinema hollywoodiano (1927-1932)*, Bologna, Clueb, 1994.
- GAUDREAU A., *Dal letterario al filmico*, Lindau, Torino, 2000.
- GAVISON A., (a cura di), *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960*, Los Angeles, University of California Press, 1997.
- GIRLANDA E., TELLA A., *Woody Allen*, Firenze, La Nuova Italia 1990.
- GOMERY D., *La nuova Hollywood. Le strutture produttive si rinnovano*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. V., pp. 1125-1156.
- GRANT B. K. (a cura di), *American Cinema of the 1960's*, New Brunswick – New Jersey, Rutgers University Press, 2009.
- HARGREAVES R., *Super U.S.A.*, Milano, Garzanti, 1974.
- IRVING W., *C'era una volta New York*, Roma, Donzelli, 2011.
- JAMES D., *Blaxploitation! Il cinema e la cultura dei neri americani*, Milano, a-change, 2002.
- JENNINGS F., *La creazione dell'America*, Torino, Einaudi, 2003.
- KASPI A., *Storia degli Stati Uniti d'America*, in 2 voll., Roma, Lucarini, 1986.
- KING G., *Il cinema indipendente americano*, Torino, Einaudi, 2006.

- KING G., *La nuova Hollywood*, Torino, Einaudi, 2004.
- KOLKER R., *A Cinema of Loneliness*, New York, Oxford University Press, 2011.
- KOUVAROS G., *Paul Schrader*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2008.
- KRASZEWSKI J., *Recontextualizing the Historical Reception of Blaxploitation: Articulations of Class, Black Bationalism, and Anxiety in the Genre's Advertisements*, «The Velvet Light Trap» 50, Austin-Texas, University of Texas Press, 2002, pp. 48-61.
- LA POLLA F., *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Bari, Laterza, 1987.
- LASAGNA R., *Martin Scorsese*, Roma, Gremese, 2003.
- LEUTRAT J. L. *Sentieri selvaggi*, Recco-Genova, Le mani, 1995.
- LONGHI C., *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pisa, Pacini Editore, 1999.
- MAFFI M., *La cultura underground*, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- MAGRELLI E., *Robert Altman*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1977.
- MALCOLM X, *Sulla storia degli afro-americani*, Roma, Savelli, 1975.
- MARTELLONE A. M., (a cura di), *La «questione» dell'immigrazione negli Stati Uniti*, Bologna, Il mulino, 1980.
- MENNEL B., *Cities and Cinema*, New York, Routledge, 2008.
- MINGANTI F., *Il cinema afroamericano*, in BRUNETTA G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. V., pp. 1309-1376.
- MORSIANI A., *Scene americane*, Parma, Pratiche, 1994.
- MUMFORD L., *La città nella storia*, in 3 voll., Milano, Bompiani, 1977.
- MURRI S., *Martin Scorsese*, Milano, Il Castoro, 2000.
- MUSCIO G., *Cinema: produzione e modelli sociali e culturali negli anni trenta*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. IV., pp. 583-638.
- MUSCIO G., *L'era di Will Hays. La censura nel cinema americano*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. IV., pp. 525-556.
- NEPOTI R., *Brian De Palma*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1981.
- PAGLIA C., *Sexual Personae*, Torino, Einaudi, 1993
- PARK R. E., BURGESS E. W., MCKENZIE R. D., *La città*, Torino, Ed. di Comunità, 1999.
- PICTET J., *La grande storia degli indiani d'America*, in 2 voll., Milano, Mondadori, 2000.
- PIVANO F., (a cura di), *L'Altra America Negli Anni Sessanta*, in 2 voll., Roma, Officina, 1972.
- PORTELLI A., *Il testo e la voce*, Roma, manifestolibri SET, 1992.
- ROCKETT K., *Gli irlandesi nel cinema americano* in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del*

- cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. IV., pp. 939-958.
- RONDOLINO G., TOMASI D., *Manuale del film*, Torino, Utet, 2004.
- ROMANO P., SALIZZATO C., (a cura di), *Il cinema di Walter Hill*, Verona, Nuova Grafica Cielle, 1985.
- ROSSI A., *Elia Kazan*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1977.
- SALIZZATO C., *Robert Aldrich*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1983.
- SCHICKEL R., SCORSESE M., *Conversazioni su di me e tutto il resto*, Milano, Bompiani, 2011.
- SCHRADER P., *Il trascendente nel cinema*, Roma, Donzelli Editore, 2010.
- SCHOPENHAUER A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Mursia, 1991.
- SENNET R., *The Conscience of the Eye*, New York-London, Norton, 1992 (trad. it. *La coscienza dell'occhio*, Milano, Feltrinelli, 1992).
- SENOFONTE, *Opere*, Milano, Mondadori, 2008.
- SIMON A., *La struttura narrativa del cinema americano, 1960-80*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. VI., pp. 1635-1683.
- SKLAR R., *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema americano*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- SKLAR R., *Il cinema americano, 1945-60*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. V., pp. 1089-1124.
- THOREAU H. D., *Camminare*, Milano, SE, 1999.
- THOREAU H. D., *Walden ovvero la vita dei boschi e il saggio La disobbedienza civile*, Milano, Mondadori, 1970.
- TROTTA R., *Francis Ford Coppola*, Recco, Le Mani, 1996.
- TZIOUMAKIS Y., *American Independent Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006.
- VACCINO R., *Donald Siegel*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1984.
- VENTURELLI R., *Gangster e detective. Il cinema criminale*, in BRUNETTA G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. V., pp. 1185-1212.
- VENTURELLI R., *L'età del noir: ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Torino, Einaudi, 2007.
- VENTURELLI R., *Storia del cinema gangster in cento film*, Recco-Genova, Le Mani, 2000.
- VENTURELLI R., *Storia del cinema poliziesco americano in cento film*, Genova, Le Mani, 1995.
- VERNAGLIONE P. *Francis Ford Coppola*, Roma, Gremese, 1997.
- WADDELL C., *Jack Hill: the Exploitation and Blaxploitation Master, Film by Film*, Jefferson – North Carolina, McFarland Company, 2009.
- WALKER D., RAUSCH A. J., WATSON C., (a cura di), *Reflections on Blaxploitation. Actors and Directors speak*, Plymouth – U.K., The Scarecrow Press, 2009.

WHITMAN W., *Foglie d'erba*, Roma, Newton Compton, 2007.

WIDMANN C., *Il simbolismo dei colori*, Roma, Ed. Ma.Gi., 2003.

YURICK S., *I guerrieri della notte*, Roma, Fanucci, 2007.

ZAGARRIO V., *Francis Ford Coppola*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

ZAGARRIO V., (a cura di), *Studi americani. Modi di produzione a Hollywood dalle origini all'era televisiva*, Venezia, Marsilio, 1994.

FILMOGRAFIA

- 40000 dollari per non morire* (*The Gambler*, K. Reisz, 1974)
- L'amante indiana* (*Broken Arrow*, D. Daves, 1950)
- Gli angeli con la faccia sporca* (*Angels with Dirty Faces*, M. Curtiz, 1938)
- Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, F. F. Coppola, 1979)
- Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, S. Kubrick, 1970)
- Aurora* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927)
- Baby Doll* (*Baby Doll*, E. Kazan, 1956)
- Un bacio e una pistola* (*Kiss Me Deadly*, R. Aldrich, 1955)
- La banda dei fiori di pesco* (*The Lords of Flatbush*, M. Davidson, S. Verona, 1974)
- Barriera invisibile* (*Gentleman's Agreement*, E. Kazan, 1947)
- Big Tim Sullivan* (*Big Tim Sullivan*, L. J. Rubinstein, 1914)
- The Birth of Race* (*The Birth of Race*, J. W. Noble, 1918)
- Black Caesar – Padrino nero* (*Black Caesar*, L. Cohen, 1973)
- The Black Hand* (*The Black Hand*, W. McCutcheon, 1906)
- Body and Soul* (*Body and Soul*, O. Micheaux, 1924)
- Il braccio violento della legge* (*The French Connection*, W. Friedkin, 1971)
- The Brute* (*The Brute*, O. Micheaux, 1920)
- Il buono, il brutto e il cattivo* (*Il buono il brutto e il cattivo*, S. Leone, 1966)
- Bwana Devil* (*Bwana Devil*, A. Oboler, 1952)
- Bye-Bye Braverman* (*Bye-Bye Braverman*, S. Lumet, 1968)
- Il cacciatore* (*The Deer Hunter*, M. Cimino, 1978)
- La calda notte dell'ispettore Tibbs* (*In the Heat of the Night*, N. Jewison, 1967)
- Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, S. Donen, G. Kelly, 1952)
- Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*, A. Crosland, 1927)
- Casey's Twins* (*Casey's Twins*, Edison, 1903)
- Il cavallo d'acciaio* (*The Iron Horse*, J. Ford, 1924)
- Il cavaliere della valle solitaria* (*Shane*, G. Stevens, 1953)
- Chi sta bussando alla mia porta* (*Who's That Knocking at my Door?*, M. Scorsese, 1969)
- Ciao America* (*Greetings*, B. De Palma, 1968)
- Cinque pezzi facili* (*Five Easy Pieces*, B. Rafelson, 1970)
- Le cinque schiave* (*Marked Woman*, L. Bacon, 1937)

Città amara (Fat City, J. Huston, 1972)
Cobra (Cobra, J. Henabery, 1925)
Coffy (Id., J. Hill, 1973)
Cohen, Kelly e Comp. (Cohen, Kelly e Comp., H. Pollard, 1926)
I compari (McCabe and Mrs. Miller, R. Altman, 1971)
La conquista del West (How the West Was Won, J. Ford, J. H. Hathaway, G. Marshall, R. Thorpe, 1962)
Contratto per uccidere (The Killers, D. Siegel, 1964)
La conversazione (The Conversation, F. F. Coppola, 1974)
Crepuscolo di Tokyo (Tokyo boshoku, Yasujiro Ozu, 1957)
Crimine silenzioso (The Lineup, D. Siegel, 1958)
Cristo fra i muratori (Give us This Day, E. Dmytryk, 1949)
Detective's Story (Harper, J. Smight, 1966)
Diario di un curato di campagna (Le journal d'un curé de campagne, R. Bresson, 1950)
Il dittatore dello stato libero di Bananas (Bananas, W. Allen, 1971)
Dolemite (Id., D. Martin, 1975)
La donna che visse due volte (Vertigo, A. Hitchcock, 1958)
Due cuori in cielo (Cabin in the Sky, V. Minnelli, 1943)
Easy Rider (Easy Rider, D. Hopper, 1969)
Facce per l'inferno (P.J., J. Guillermin, 1968)
Faccia d'angelo (Baby Face Nelson, D. Siegel, 1957)
Nel fango della periferia (Edge of the City, M. Ritt, 1957)
Far from Erin's Isle (Far from Erin's Isle, S. Olcott, 1912)
La febbre del sabato sera (Saturday Night Fever, J. Badham, 1977)
La finestra sul cortile (Rear Window, A. Hitchcock, 1954)
Il fiume rosso (Red River, H. Hawks, 1948)
La folla (The Crowd, K. Vidor, 1928)
Le forze del male (Force of Evil, A. Polonsky, 1949)
Foxy Brown (Id., J. Hill, 1974)
Funny Girl (Funny Girl, W. Wyler, 1968)
La furia umana (White Heat, R. Walsh, 1949)
Gangster story (Bonnie and Clyde, A. Penn, 1967)
Il giustiziere della notte (Death Wish, 1974)
Il grande cielo (The Big Sky, H. Hawks, 1952)

Un grappolo di sole (A Raisin in the Sun, D. Petrie, 1961)
Guerre Stellari (Star Wars: Episode IV - A New Hope, G. Lucas, 1977)
I guerrieri della notte (The Warriors, W. Hill, 1979)
Hardcore (Hardcore, P. Schrader, 1979)
Hearts in Dixie (Hearts in Dixie, P. Sloane, 1929)
Hi Mom! (Hi, Mom!, B. De Palma, 1970)
The Homesteader (The Homesteader, O. Micheaux, 1919)
L'immorale Mr. Teas (The Immoral Mr. Teas, R. Meyer, 1959)
Indovina chi viene a cena (Guess Who's Coming to Dinner, S. Kramer, 1967)
L'investigatore (Tony Rome, G. Douglas, 1967)
Interrupted Crap Game (Interrupted Crap Game, W. Selig, 1905)
Irene non ti spogliare (Irene, A. E. Green, 1926)
The Irish Boy (The Irish boy, Lubin Manufacturing Corporation, 1910)
Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo (Dirty Harry, D. Siegel, 1971)
The Italian (The Italian, R. Barker, 1915)
A Lad from Old Ireland (A Lad from Old Ireland, S. Olcott, 1910)
Ladri di biciclette (Ladri di biciclette, V. De Sica, 1948)
Levinski's holiday (Levinski's holiday, J. G. Adolphi, 1913)
Manhattan (Id., W. Allen, 1979)
Il maratoneta (Marathon Man, J. Schlesinger, 1976)
Mean Streets - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno (Mean Streets, M. Scorsese, 1973)
Melodie della vita (Symphony of Six Million, G. La Cava, 1932)
Miss Jones (The Devil in Miss Jones, Damiano G., 1973)
Murder in Harlem (Murder in Harlem, O. Micheaux, 1935)
Nascita di una nazione (Birth of a Nation, D. W. Griffith)
Nella polvere del profondo Sud (Intruder in the Dust, C. Brown, 1949)
Nemico pubblico (The Public Enemy, W. A. Wellman, 1931)
A Nigger in the Woodpile (A Nigger in the Woodpile, Biograph, 1904)
Norma Rae (Norma Rae, M. Ritt, 1979)
Le notti di Cabiria (Id., F. Fellini, 1957)
Odio (Home of the Brave, M. Robson, 1949)
Ombre (Shadows, J. Cassavetes, 1958)
Il Padrino (The Godfather, F. F. Coppola, 1972)
Il Padrino – Parte seconda (The Godfather, Part II, F. F. Coppola, 1974)

Una pallottola per Roy (*High Sierra*, R. Walsh, 1941)
Una pallottola spuntata 2 ½ (*The Naked Gun 2½: The Smell of Fear*, D. Zucker, 1991)
La parete di fango (*The Defiant Ones*, S. Kramer, 1958)
Passione (*Golden Boy*, R. Mamoulian, 1939)
Patton, generale d'acciaio (*Patton*, F. J. Schaffner, 1970)
Perché un assassinio (*The Parallax View*, A. J. Pakula, 1974)
Per un pugno di dollari (*Per un pugno di dollari*, S. Leone, 1962)
Peter Gunn: 24 ore per l'assassino (*Gunn*, B. Edwards, 1967)
Piccolo Cesare (*Little Caesar*, M. LeRoy, 1930)
Il piccolo fuggitivo (*The Little Fugitive*, M. Engel, R. Orkin, R. Ashley, 1953)
Piccolo grande uomo (*Little Big Man*, A. Penn, 1970)
Pinky, la negra bianca (*Pinky*, E. Kazan, 1949)
Prendi i soldi e scappa (*Take the Money and Run*, W. Allen, 1969)
Pupe calde e mafia nera (*Cotton Comes to Harlem*, O. Davis, 1970)
Qualcuno volò sul nido del cuculo (*One Flew over the Cuckoo's Nest*, M. Forman, 1975)
Quarto potere (*Citizen Kane*, O. Welles, 1941)
Quella sporca ultima notte (*Capone*, S. Carver, 1975)
Quelle due (*The Children's Hour*, W. Wyler, 1962)
Quinto potere (*Network*, S. Lumet, 1976)
I ragazzi venuti dal Brasile (*The Boys from Brazil*, F. J. Schaffner, 1978)
The Railroad Porter (*The Railroad Porter*, W. Foster, 1912)
Ritorno alla vita (*Counsellor-at-Law*, W. Wyler, 1933)
Rocky (*Id.*, J. G. Avildsen, 1976)
Rosa d'Irlanda (*Abie's Irish Rose of Ireland*, V. Fleming, 1928)
Rose of the Tenements (*Rose of the Tenements*, P. Rosen, 1926)
Scarface (*Scarface*, H. Hawks, 1932)
The Scar of Shame (*The Scar of Shame*, F. Perugini, 1929)
Sentieri selvaggi (*The Searchers*, J. Ford, 1956).
Uno sguardo dal ponte (*Vu du pont*, S. Lumet, 1962)
Shaft il detective (*Shaft*, G. Parks, 1971)
La signora amava le rose (*The Subject Was Roses*, U. Grosbard, 1968)
Smiling Irish Eyes (*Smiling Irish Eyes*, W. A. Seiter, 1929)
Soldato blu (*Soldier Blue*, R. Nelson, 1970)
Souls of Sin (*Souls of Sin*, P. Lindsay, 1949)

Spettacolo di varietà (The Band Wagon, V. Minnelli, 1953)
Squadra omicidi, sparate a vista! (Madigan, D. Siegel, 1968)
Lo squalo (Jaws, S. Spielberg, 1975)
La strada chiamata domani (Bloodbrothers, R. Mulligan, 1978)
Superfly (Id., G. Parks, 1972)
Sweeney and the Million (Sweeney and the Million, C. H. France, 1913)
Sweet Sweetback's Baadasssss Song (Id., M. Von Peebles, 1971)
The Symbol of the Unconquered (The Symbol of the Unconquered, O. Micheaux, 1920)
Taverna Paradiso (Paradise Alley, S. Stallone, 1978)
Taxi Driver (Taxi Driver, M. Scorsese, 1976)
Tempesta su Washington (Advise and Consent, O. Preminger, 1962)
Il tesoro della Sierra Madre (The Treasure of the Sierra Madre, J. Huston, 1948)
Together Brothers (Id., W. A. Graham, 1974)
La tragedia di Harlem (Lost Boundaries, A. L. Werker, 1949)
Trouble man (Id., I. Dixon, 1972)
Tutti gli uomini del presidente (All the President's Men, A. J. Pakula, 1976)
Tutti insieme appassionatamente (The Sound of Music, R. Wise, 1965)
L'ultima caccia (The Last Hunt, R. Brooks, 1956)
L'uomo che uccise Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance, J. Ford, 1962)
Un uomo chiamato cavallo (A Man Called Horse, E. Silverstein, 1970)
L'uomo dal braccio d'oro (The Man with the Golden Arm, O. Preminger, 1955)
L'uomo dalla cravatta di cuoio (Coogan's Bluff, D. Siegel, 1969)
Un uomo da marciapiede (Midnight Cowboy, J. Schlesinger, 1969)
L'uomo del banco dei pegni (The Pawnbroker, S. Lumet, 1965)
La vera gola profonda (Deep Throat, G. Damiano, 1972)
La vergine sotto il tetto (The Moon is Blue, O. Preminger, 1953)
Vincitori e vinti (Judgment at Nuremberg, S. Kramer, 1961)
What Casey Won at the Raffle (What Casey Won at the Raffle, Edison, 1903)