



Patrizia Pistagnesi

Claver Salizzato

FRAGOLE & SANGUE

C'ERA UNA VOLTA... LA NUOVA HOLLYWOOD 1969-1979



FALSOPIANO

FALSOPIANO

CINEMA

*Questo libro è dedicato ad Adriano Aprà
che ci ha lasciati poco prima della stampa*



EDIZIONI

FALSOPIANO

Patrizia Pistagnesi

Claver Salizzato

FRAGOLE & SANGUE

C'ERA UNA VOLTA... LA NUOVA HOLLYWOOD 1969-1979

Prefazione di Adriano Aprà

Dal New American Cinema alla New Hollywood (e ritorno)

di Adriano Aprà p. 9

C'ERA UNA VOLTA... A PESARO

di Claver Salizzato p. 19

I film (della mia vita) primo atto 1969-1973 p. 41

Gli autori della mia vita (della mia vita) p. 63

I giovani leoni p. 76

I film (della mia vita) secondo atto 1973-1979 p. 81

*Le fragole e il sangue. Nostalgia della violenza,
violenza della nostalgia* p. 101

Seconda Parte

DIARIO AMERICANO

di Patrizia Pistagnesi p. 111

I prodromi p. 114

The end p. 154

Cimino e la Retorica p. 156

La guerra come viaggio al termine della notte p. 162

Ringraziamenti p. 171



Patrizia Pistagnesi e Adriano Aprà (Los Angeles, 1978, foto di Elisa Leonelli)

Dal New American Cinema alla New Hollywood (e ritorno)

Adriano Aprà

Da Hollywood al New American Cinema

Dalla fine degli anni '50 ho scoperto, un po' per mio conto e dopo con buone guide, il cinema statunitense ormai non più tanto classico; a contrasto mi sono poi innamorato della nouvelle vague francese e quindi di quelle di tutto il mondo; e ancora a contrasto ho subito lo choc del cinema sperimentale newyorkese alla Mostra di Pesaro del 1967 (davvero una “stella polare” del mio percorso).

Mi sentivo all'avanguardia, e penso di esserlo stato.

Ad agosto 1974 ho partecipato a una splendida retrospettiva a Montreux, in Svizzera, organizzata dalla mia amica Annette Michelson, “papessa” dell'underground statunitense ma assai più teorica e seria del gioviale e ironico Jonas Mekas: “New Forms in Film”.

A dicembre 1974 ho partecipato al quinto, e ultimo, Exprmntl di Knokke-le-Zoute, in Belgio, promosso da Jacques Ledoux.

Di tutti questi miei viaggi da esploratore a New York, San Francisco, Los Angeles e altrove (riversati nei programmi del “Filmstudio 70”) ho reso conto in un saggio, *Girando underground*, in *Il grande occhio della notte*, a cura di Paolo Bertetto, Lindau-Museo Nazionale del Cinema, Torino 1992.

Sono state immersioni appassionate dove non solo vedevo i film ovunque fosse possibile ma volevo anche incontrare gli autori, cercando di vivere dall'interno quelle esperienze: girando underground, appunto.

Ma Montreux e Knokke-le-Zoute hanno anche segnato la fine di una ubriacatura. Dopo la grande abbuffata ho sentito il bisogno di guardare altrove.

Colpo di coda è stato il mio precoce interesse per le prime manifestazioni del video d'artista a New York e a Montréal, di cui fa fede un volumetto della Mostra di Pesaro del 1973, *L'altro video. Incontro sul videotape*; proseguito poi frequentando negli anni '80 il WWVF (World Wide Video Festival) a Den Haag (L'Aia) in Olanda, promosso da Tom van Vliet, e il National Video Festival di Los Angeles promosso da Steve Ricci per l'AFI, le cui scoperte si sono riversate nel Salso Film & TV Festival di quegli anni.

Nel 1986 al IV Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino ho organizzato, ma già con un atteggiamento retrospettivo, una rassegna, *New American Cinema. Cinema indipendente americano degli anni '60*, dove proponevo sperimentazione (molta), documentarismo (abbastanza) e finzione (poca), non aspettandomi, da spettatori che non avevano vissuto in prima persona come me quel periodo incandescente, tante reazioni di sorpresa ed entusiasmo.

Di nuovo Hollywood

Ricordo tutto questo perché il mio approccio a quella che è stata definita la New Hollywood è stato tardivo. Per una volta sono stato in retroguardia. Ai loro debutti Scorsese, Coppola, De Palma ecc. io non li ho visti; o se li ho visti non mi hanno impressionato, tanto i miei occhi erano colmi di ben altre immagini.

Patrizia Pistagnesi, con cui allora convivevo (e che è rimasta una carissima amica: non sempre succede), mi ha ricondotto sulla "retta via". Non che abbia rinnegato l'underground, anzi. Ancora

adesso credo che la sperimentazione, in cinema e in video, sia una delle strade principali del futuro di questa arte. Ma mi ha convinto che c'era anche un altro cinema.

Tanto è vero che la scoperta della New Hollywood, per parlare di cinema *mainstream*, è stata preceduta, in quegli anni di ripensamenti, da quella della commedia all'italiana e del nostro cinema degli anni Trenta e Cinquanta (che però avevo già fatto mio a Pesaro nel 1975 e 1976 e nel 1978) e seguita da una innovativa esplorazione confluita in *Hollywood. Lo Studio System* per la prima Rassegna Internazionale Retrospettiva con film da noi semiconosciuti dal 1927 al 1941 (che doveva svolgersi ad Ancona ma che, per un nubifragio, è stata in fretta e furia riorganizzata a Pesaro nel dicembre 1982).

E siamo stati in grado di esportare negli Stati Uniti queste nostre nuove passioni: al MoMA e altrove con *The Fabulous Thirties* nel 1979 (pochi mesi dopo la New Hollywood a Pesaro) e con *Comedy, Italian Style* nel 1986.

Tre mesi in USA

Con questo *background*, solido in Patrizia, da neofita per me, non ricordo più se abbiamo proposto noi o se ci è stato chiesto da Lino Micciché di organizzare per la XV Mostra di Pesaro (14-22 giugno 1979) una rassegna sugli inediti in Italia della New Hollywood.

Non era scontato che se ne trovassero a sufficienza per costruire un programma importante. Ma abbiamo affrontato l'impresa con ottimismo.

Sbarcati a New York, una delle prime cose che abbiamo fatto è stata presentarci spavalidamente alla Directors Guild of America (l'associazione dei registi) per chiedere i contatti con una serie di autori che ci interessava incontrare e intervistare.

Nessun problema, impiegati cortesissimi: siamo usciti dagli uffici con tutto ciò che avevamo richiesto.

Come mai è stato così facile? A parte che parlavo correntemente inglese (Patrizia un po' meno ma è migliorata strada facendo), credo che il fatto che rappresentassimo un festival "minore" e in più che fosse italiano abbia facilitato le cose. Le ha di certo facilitate quando abbiamo incontrato le persone, che si sono aperte con cordialità proprio perché non c'erano di mezzo Venezia o Cannes e relativi obblighi di uffici stampa e di dichiarazioni prudenti.

A New York, a San Francisco, a Los Angeles, più o meno da dicembre 1978 a febbraio 1979, abbiamo incontrato, nei loro uffici, talvolta nei mitici Studios delle *majors* o anche a casa loro, Robert Aldrich, Richard Brooks, il direttore della fotografia Michael Chapman, Monte Hellman, Philip Kaufman, Paul Mazursky (forse intervistato per conto nostro da Giuliana Muscio dopo che eravamo ripartiti, non ricordo bene), John Milius, Sydney Pollack, Bob Rafelson, Jerry Schatzberg. Volevamo sentire la voce sia di alcuni protagonisti della New Hollywood sia di alcuni "vecchi".

Il contatto era semplice: una telefonata alla segretaria e il giorno dopo il telefono squillava e mi accoglieva un «Hello, Adriano! Mr. ... is ready to meet you...» con data, ora e luogo.

Accanto a questi nomi ce ne sono stati altri che non abbiamo potuto o voluto intervistare, e per alcuni mi chiedo ancora perché.

Otto Preminger ci ha incontrato in un loft sulla Quinta Avenue a

New York ma si è dimostrato così scontroso che abbiamo rinunciato. Quanto a Karen Black, si è presentata in un locale alla moda coperta da occhialoni neri, tipo diva che non vuole farsi riconoscere, assai sulle sue, e dopo un po' abbiamo lasciato perdere.

Abbiamo incontrato Vincente Minnelli nella sua splendida casa a Beverly Hills, accompagnati da una nostra amica fotografa, Elisa Leonelli: accogliente e amabile. Ma perché non lo abbiamo intervistato?

Lo stesso si può dire di Francis Coppola, che pure è stato con noi così disponibile da invitarci all'anteprima, nella sala privata della Zoetrope a San Francisco, di *Apocalypse Now*. (Ne abbiamo scritto prima di Cannes io su «L'Europeo», Patrizia su «Cinema-sessanta», e i colleghi italiani si sono chiesti come diavolo ci fossimo riusciti!).

E Martin Scorsese? Forse stava girando.

Joseph L. Mankiewicz, sentito per telefono, non ha voluto essere intervistato.

Che cosa mi ha spinto a telefonare ad Allan Dwan, Raoul Walsh, King Vidor, Jean Renoir? Credo solo il feticistico desiderio di sentire la loro voce, forse di poterli incontrare, non certo di intervistarli su un cinema che o non conoscevano o era lontanissimo da loro.

Dwan era ormai cieco, mi ha detto; Walsh e Vidor mi hanno chiesto se me la sentivo di andarli a trovare nel loro ranch lontano da Los Angeles; Renoir mi ha risposto con una voce rauca poco rassicurante: è morto pochi giorni dopo, e abbiamo assistito all'omaggio della UCLA con la proiezione di *The Golden Coach*, naturalmente nella versione inglese voluta dall'autore perché

l'unica in presa diretta.

Ho vissuto quei tre mesi in simbiosi con Patrizia, certo, ma con un atteggiamento diverso. Lei viveva fremente quella straordinaria esperienza; io, per così dire, la rivivevo: sia perché ero già stato a New York, San Francisco e Los Angeles, sia perché per me i film e gli autori della New Hollywood avevano poco di mitico, come invece ne avevano molto, io ventenne, Minnelli, Nicholas Ray, George Cukor o Joseph Losey intervistati a Roma nei primi anni '60.

Una questione privata

Tornati in patria, abbiamo naturalmente partecipato alla Mostra, curando anche con Vito Zagarrìo due ricchi volumi per Marsilio: *Hollywood 1969-1979. Cinema, cultura, società* e *Hollywood 1969- 1979. Industria, autori, film* (dove si trovano fra l'altro le interviste).

Ma ne ho un ricordo pallido. Per esempio non mi ricordo affatto che assieme ai film inediti fossero stati proiettati anche film editi ma che da noi avevano circolato poco, come ho constatato adesso verificando i titoli in *Il Nuovo Cinema vent'anni dopo*, pubblicato dalla Mostra nel 1984, né dell'editoriale (non firmato ma certo di Lino) che giustificava una tale "svolta" (come, Hollywood a Pesaro?).

C'è un'altra cosa invece di cui mi ricordo bene. Lavoravamo dal 1980, io e Patrizia, con Carlo Lizzani alla Mostra di Venezia per i cataloghi e poi anche per le retrospettive. Nel 1980 o forse nel 1981 un membro della Commissione per il cinema e lo spettacolo televisivo, che lavorava anche in RAI, mi ha fatto una pro-

posta che proprio non mi aspettavo: quella di responsabile cinema per la Terza rete, al posto di Giuseppe Cereda che aveva scelto un altro incarico. La cosa aveva suscitato un certo dissenso fra gli “interni” a cui sarebbe giustamente dovuto andare un tale compito prestigioso (e ben pagato, almeno per me).

Io però non sentivo di non meritarlo. La terza rete era ben nota per fare una politica diversa rispetto alle altre due: era la rete “culturale”. E io conoscevo molto bene non solo il cinema “culturale” ma anche molti autori e molti responsabili dei loro film grazie alle mie esperienze festivaliere e cineclubistiche.

All’inizio ho preso molto sul serio la mansione, andavo tutti i giorni al lavoro a viale Mazzini e avevo come aiuto Enrico Ghezzi, un interno che già conoscevo.

Ben presto però mi sono ricreduto, senza che nessuno mi avesse illuminato, dopo che ho avuto uno scontro con il direttore, il democristiano Giuseppe Rossini.

La politica della rete, almeno per quanto riguarda il cinema, non era più quella di distinguersi culturalmente dalle altre due ma di entrare in concorrenza sullo stesso piano.

Il mio compito si riduceva praticamente a quello di scegliere alcuni “buoni” film da listini che mi venivano sottoposti nei quali, se si voleva comprare certi “capolista”, bisognava aggiungere anche un certo numero di film “minori”.

E allora perché avevano chiamato proprio me per ricoprire invece che un ruolo di prestigio uno servile?

Per un equivoco. Sapendo della mia esperienza negli Stati Uniti credevano che avessi chissà quali entrate a Hollywood!

Il solito provincialismo italiano...

Il contratto era di 9 mesi, un limite perché non si potesse pretendere di essere assunti. Ma se ci si comportava bene poteva essere rinnovato e allora...

Ho smesso di andare al lavoro negli ultimi mesi, e ho smesso di andare a ritirare lo stipendio, per coerenza.

Poi però ci ho ripensato, non potevo permettermi di stare a tasche vuote, e l'ultimo giorno utile ho incassato il rimanente. E mai e poi mai avrei aspirato al "posto fisso".

Una brutta esperienza, ma un insegnamento per la vita.

Ritorno a casa

Per me quegli anni statunitensi di apparente ritorno all'ordine avevano poco a che vedere con gli entusiasmi delle scoperte giovanili. Erano anni di assestamento, di ampliamento della mia visione del cinema, meno partigiana, meno "militante", più propensa a includere che ad escludere. Sempre però attenta alle qualità formali delle opere.

Mi ha permesso di avere una visione "globale" del cinema, che per fortuna – credo ormai più altrui che mia – non si è esaurita.

Oggi vedo quel periodo, qui sintetizzato, come una utile parentesi nel mio percorso. Oggi mi interessano di più le devianze, i margini, le "minoranze".

Mi ha interessato il documentario più della finzione, perché lì, in un "genere" senza regole, se non quelle dell'equivoco "cinema del reale", era più facile innovare.

Mi ha interessato il digitale, per le sue possibilità "ontologiche" di inventare oltre la realtà, di diventare "pittura in movimento".

E, per restare in casa nostra, mi interessa il fenomeno di un cinema “fuorinorma”. Per la prima volta nella storia del cinema italiano si è generata una forbice tra ciò che produce l’industria e ciò che realizzano gli indipendenti: contro inutili costi alti e in favore di creativi costi bassi.

Il cinema come industria agonizza e lentamente muore. Il cinema come arte emerge e rapidamente s’impone.



C'ERA UNA VOLTA... A PESARO

di Claver Salizzato

*«The show must go on
The show must go on
Inside my heart is breaking
My makeup may be flaking
But my smile still stays on»*

(Freddy Mercury, Brian May, Roger Taylor)

Se questo fosse un film di Sergio Leone comincerebbe di certo dall'ossessione ricorrente per il tempo perduto che non torna più, se non in forma di memorie fallaci e ricordi sbiaditi. I racconti della giovane schiava odalisca Sherazade, impegnata a evitare per Mille e una notte, con le proprie favole, che la sentenza di morte pendente sul suo capo venga eseguita all'alba. La faccia del vecchio e curvo Noodles che torna a New York dopo una vita di oblio. L'armonica-a-bocca, da cui il nome dell'omonimo personaggio, che emette e modula sempre le stesse note strascicate e funeree, mentre persegue la propria inesorabile vendetta. I cavalieri pallidi e solitari, inesistenti per la verità, come nelle Canzoni di Gesta, che vengono da chissà dove e poi alla fine, compiute le loro imprese, se ne vanno ugualmente verso chissà dove.

Ma non ci troviamo in un film, tantomeno di Sergio Leone, che, anche volendocelo mettere, c'entrerebbe solo incidental-

mente, per interposta persona - Sam Peckinpah - con l'argomento che verrà trattato in questo libro. Eppure il "tempo perduto" anche qui c'entra non poco, con tutti i suoi rimandi e risvolti evocativi di un passato da ritrovare e rievocare mediante l'unico ausilio, certo non infallibile, della memoria. Dunque, anche qui, tutto ha inizio da un "C'era una volta"...

... A Pesaro, ameno e ridente centro di villeggiatura estiva sulle rive basse e sabbiose del mar Adriatico, a pochi chilometri dalla Rimini degli *Amarcord* felliniani – ancora memorie, ancora ricordi di un passato morto, ma non sepolto, ancora fiabeschi incipit –, quella settimana di metà giugno dell'ormai lontano 1979, nei luoghi deputati a ospitare la XVma edizione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, creatura generata dalle acute menti di due critici e storici della Settima Arte, Lino Micciché e Bruno Torri, c'era tutto ciò che un giovane (all'epoca ventiseienne) sognatore idealista e *bohémienne*, alla Christian, eroe dolente del *Moulin Rouge* di Baz Luhrmann (di nuovo memorie, ricordi E compagnia cantante), come me, andava cercando con incosciente avidità e che più poteva desiderare in quel momento cruciale della propria esistenza. C'era una scintillante e caleidoscopica imitazione, più che l'originale, del Paese dei Balocchi dove Pinocchio e l'amico Lucignolo perdono la loro verginità. La Fiera, l'Esposizione Universale, del...Nuovo Cinema di Hollywood!

Film, protagonisti, autori, libri, tutto quanto si poteva, voleva e soprattutto si *doveva*, sapere su *I dieci giorni* – in questo caso anni – *che sconvolsero il mondo* (della celluloida) da una parte e dall'altra dell'Atlantico. Ma andiamo con ordine. Prima di adentrarci in quel cosmo spazio-temporale mirabilmente definito

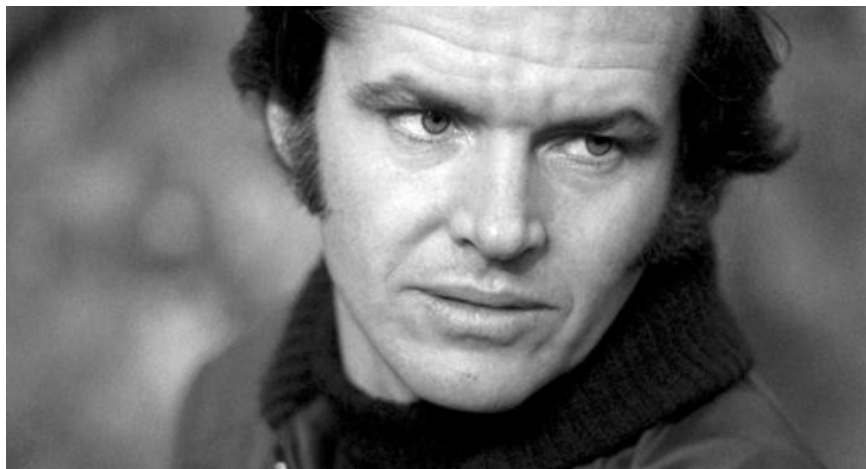
dalla eminente Diane Jacobs, in un suo imperdibile volumetto (ma che miniera d'oro) del 1977, *Hollywood Renaissance*, mi corre l'obbligo di buttar giù qui di seguito alcune fondamentali premesse utili a comprendere bene come si siano sviluppati e poi evoluti gli eventi.

Tanto per cominciare. Il terremoto neo-hollywoodiano, che, in una regione soggetta come la California, fra Los Angeles e San Francisco poi, ai movimenti tellurici, ha comunque sempre, se non altro geologicamente, un suo perché, si era manifestato con una serie, ancora lieve, ma assai premonitrice, di scossoni non poco allarmanti, già nei primi anni Sessanta (li butta giù in fila, con solerzia asburgica, Callisto Cosulich, esperto della materia, in un articolo per la rivista "Cinemasessanta", poi ripreso nell'efficace e utilissimo manuale *Hollywood Settanta*, "Il Pellicano cinema" di Vallecchi 1978). Infatti nel '63 avevano quasi demolito la Fox dopo il bagno di sangue prodotto dai fallimentari incassi di *Cleopatra*, kolossal megagalattico senza precedenti (basterebbe per tutte, la scena in cui la Regina egizia entra trionfalmente a Roma) e opera ingiustamente, a mio modesto e però fervido sentire, penalizzata da critica e pubblico, di un *tycoon* indiscutibile e indiscusso quale Joseph Leo Manckiewicz. Poco dopo, nel 1965/66, si erano ripetuti mettendo in ginocchio la United Artists, sì, proprio la leggendaria creatura partorita dai pionieri Chaplin/Pickford/Griffith, quindi al di sopra di ogni umana bassezza e fragilità per antonomasia, con l'alquanto doloroso e deplorabile *flop* di *The Greatest Story Ever Told* (*La più grande storia mai raccontata* del veterano George Stevens), seguito da quello di *Hawaii* (George Roy Hill si sarebbe però riscattato poi, in men che non si dica, con due *blockbusters* micidiali in rapida succes-

sione), entrambi lungometraggi di abnorme durata, insopportabile per il mercato e per i costi industriali (uno quattro ore e mezza, l'altro più di tre). *Last but not least*, ciliegina sull'indigesta torta, verso la fine del tribolato decennio, quando lo sciame sismico stava oramai facendo crollare l'intero edificio, ci si mise pure la Paramount, che non poteva dirsi certo meno inguaiata delle sue consorelle, con il disastroso esito di *Paint Your Wagon* (*La ballata della città senza nome*) in cui cast (Lee Marvin, Clint Eastwood, Jean Seberg, e scusate se è poco) e regista (il medesimo Joshua Logan di, udite udite, *Picnic*, *Fermata d'autobus* e *Sayonara*) imbastiscono un pasticcio lungo due ore e quaranta minuti a metà strada fra il *Western* e il *Musical*, ma né carne e né pesce, senza alcuna probabilità e prospettiva di poter recuperare i dollari buttati per la sua realizzazione. Risultato: allo scoccare del 1969, mentre nessuno fa ancora caso al pavimento che gli balla sotto i piedi, o, per lo meno, fa finta di niente sperando che la buriana passi in fretta, le stesse *Majors* appena citate, le più autorevoli del comparto, si videro costrette a denunciare *coram populo*, per effetto di questa infausta congiuntura, un buco nei loro bilanci di circa centodieci milioni di bei, fruscianti e talvolta, come ora, ahiloro anche effimeri, bigliettoni verdi con la faccia di George Washington stampigliata sopra. Un vero cataclisma!

Le macerie sono ancora fresche, tutte lì davanti agli occhi del mondo intero, senza che nessuno si stia occupando di rimuoverle o comunque rimboccarsi le maniche per farlo, quando il 3 maggio 1970 viene messo in scena, nel senso letterale del termine, l'atto finale dell'intero "dramma". Quel giorno, infatti, nei Teatri di Posa MGM – precorritrice e apripista dell'"imbarcata" - di Culver City, la Ditta David Weisz & Co. allestisce una imponente,

Fragole & Sangue. C'era una volta la Nuova Hollywood 1969-1979



per pezzi esposti e per dimensioni della stessa, “mostra-mercato” di tutti i cimeli più significativi e appetitosi della cinquantenaria storia dello Studio con il Leone ruggente in copertina. La bellezza di trecentocinquantamila articoli utilizzati dalle Star più splendidi del firmamento hollywoodiano che non avrebbe mai dovuto spegnersi nei secoli dei secoli, e nelle pellicole più amate e acclamate *urbi et orbi*, dalle origini ai giorni nostri, buttati là alla mercè delle spregevoli moltitudini, come in un negozio di rigattiere, esposti al miglior offerente. L’immagine plastica – brutta espressione, ma che rende perfettamente l’idea - di una potentissima “Nazione” sconfitta dopo una guerra lunga, sanguinosa e devastante, sottoposta al ludibrio e al saccheggio del nemico e disposta a prostituirsi pur di rimediare almeno un altro tozzo di pane per tirare avanti ancora un altro po’. Perché in definitiva un tozzo di pane, per il momento, è pur meglio di niente, e soprattutto perché, nella filosofia e nella pratica esistenziali della “Mecca del Cinema”, vige pur sempre la regola vaticana secondo cui «morto un Papa se ne fa un altro», o l’acclamazione secolare «il Re è morto, evviva il Re». Infatti...

Dopo pochi giorni dalla detta liquidazione all’incanto, anzi, quasi in contemporanea con essa, la medesima Metro presenta alla *selection officielle* del XXIIIesimo Festival di Cannes, ottenendo il massimo riconoscimento della Giuria (della quale facevano parte quell’anno, fra gli altri, nomi illustri della cinematografia mondiale quali Karel Reisz, Volker Schlöndorff, Kirk Douglas e il nostro Guglielmo Biraghi, presieduti dallo scrittore Miguel Angel Asturias), *Fragole e sangue* (*The Strawberry Statement*, di Stuart Hagman). Ma non è sola, perché la Fox, da parte propria, in quella stessa edizione e in quello stessa compe-

tizione, tira fuori dalla manica l'asso pigliatutto di *M*A*S*H** (id., Robert Altman) che guadagnerà invece, non senza polemiche, la Palma d'Oro, il gradino più alto messo in palio dalla manifestazione e uno dei Premi più autorevoli del Cinema internazionale. E la Warner si unisce al festino, proponendo, in una gremitissima e acclamatissima proiezione fuori concorso, nientepopodimeno che *Woodstock* (id, Michael Wadleigh), mitico documentario sulla “tre giorni di pace, amore e musica”, come recita il sottotitolo, tenutasi un anno prima nello Stato di New York, nella cittadina di Bethel. Poi destinato ad andarsi a prendere l'Oscar 1971 a Los Angeles, California, come miglior prodotto della categoria.

Tre bei “tozzi di pane”, si può dirlo forte, che non solo interrompono il “digiuno” e placano la “fame”, la pericolosa china su cui il settore *motion picture* si stava incamminando, ma preannunciano che quella tavola depauperata presto potrà venire imbandita daccapo, e tornare ricca, piena di nuove e succulente vivande, come e forse anche più di un tempo, con nuovi cuochi e nuove ricette. La Rivoluzione – nel senso etimologico del termine quale “rotazione di un corpo intorno a un asse” – stava subentrando al Terremoto, e, per dirla col poeta, si poteva anche cominciare a pensare che «Passata è la tempesta/Odo augelli far festa». Tutto stava mutando purché nulla (i profitti che sorreggono e fanno la prosperità e la longevità di un'azienda) mutasse e i festosi “augelli” (gli incassi e il consenso) potessero tornare gioiosamente a spandere i loro canti nell'aria ritornata serena (poi, infatti, passata pure la paura della tempesta, alla Rivoluzione subentrerà, a propria volta, la Restaurazione, ma questo è un altro discorso).

C'è però da aggiungere, in più, non tanto a margine, che i suddetti “augelli” avevano iniziato a manifestarsi e “far festa”, già da prima che il filotto cannesiano avesse luogo e fosse riconosciuto in ogni angolo del globo. Due date e due titoli, due successi senza precedenti (il secondo forse più del primo) e due pietre miliari sulla via che abbiamo tracciato fin qui e che tra poco condurrà Hollywood alla propria Trasfigurazione, sono lì a comprovarlo: il 1967 con *Il laureato* (*The Graduate*, Mike Nichols) e il 1969 con *Easy Rider* (id., di Peter Fonda e Dennis Hopper, qualcuno dà la paternità al solo Hopper, ma certo Fonda ci entra eccome). Ognuna a modo proprio (i nostri sempre presuntuosi cugini francesi, per mano di Théodore Louis e del suo collega Jean Pigeon, conferiscono il serto, nel loro libro *Le Cinéma Americain d'aujourd'hui*, a Nichols, ma è indubitabile come sia la ballata dei *wanderers hippies* di Fonda/Hopper foriera, almeno a una prima lettura, di maggiori novità, non ultima quella di aver fatto *jackpot* al botteghino con un ridicolo investimento di soli quattrocentomila, miseri, dollari, particolare sempre molto apprezzato da quelle parti), entrambe sono opere che destabilizzano l'ordine costituito della cinematografia imperante, ne mettono in discussione i temi e gli stili, si prendono gioco del suo conformismo e fanno proprio il motto, riecheggiante da un angolo all'altro dell'universo giovanile, che reclama ad alta voce “l'immaginazione al potere” e chiede per ciò, la “contestazione generale” dell'*american way of life* finora egemone in tutto l'Occidente a trazione USA.

Eccoci dunque giunti al cuore della questione, perché è qui, da tutte queste radici, diverse per identità, provenienza, ideologia, forme di rappresentazione e finalità, ma coincidenti negli obiettivi e nelle esigenze artistiche, che sorge e diventa grande, sotto ogni

aspetto lo si voglia considerare, pieno di ramificazioni, l'albero frondoso di quella che sarà presto denominata dalla Storia *New Hollywood*. Le pellicole che ho appena citato a compendio del "racconto", infatti, non sono soltanto episodi a sé stanti, la punta di un iceberg, come quello, memorabile, che ha buttato giù il Titanic, ma l'iceberg vero e proprio, per adesso ancora sott'acqua. Premonitrici e fondatrici, a loro insaputa, di un *New Deal* cinematografico destinato a ri-scrivere e sancire, sui resti dell'antiquato e ormai obsoleto paradigma *Studio-System*, con troppe battaglie sulle spalle per essere ancora efficace e competitivo, le regole connesse alla svolta radicale (tanto per dirne la portata, va ricordato che Cannes non premiava, e meno che mai se ne occupava, un film americano da decenni) appena intrapresa. Non si tratterà di un semplice e veloce *maquillage* (non della sola punta, come detto, ma dell'iceberg intero), bensì di un vero e proprio cambio di rotta a 360° nel concetto stesso del modello d'intrattenimento, della sua poetica, della sua estetica ed etica e del suo potenziale comunicativo.

Si parte col mettere fortemente in discussione il ruolo dell'"Eroe" a tutto tondo, il suo positivismo, la sua vitalità e la sua sfrontata fiducia nel "contratto sociale" imposto dalle leggi dell'*establishment*, i suoi valori, le sue sane qualità morali. Tramontati i tempi dei "Sergenti York" (anche se rimarrà ancora a lungo in sella l'immarcescibile John Wayne, una leggenda vivente dura da abbattere, benché Mark Rydell nel 1972 lo faccia addirittura morire ne *I Cowboys*, ma è solo l'eccezione che conferma una regola intramontabile), dei bravi e onesti cittadini di Bedford Falls (*La vita è meravigliosa*), degli sceriffi tutti "chiacchiere e distintivo", tutori impavidi della convivenza civile, dei Mr. Smith

che vanno a Washington per riformare i costumi politici, dei Capitani coraggiosi capaci di riscattarsi dai propri vizi, ecc.ecc., con le facce maschie e rassicuranti di Gary Cooper, James Stewart, Spencer Tracy e via così. Al loro posto spuntano ovunque gli “anti-eroi” *minuscoli* (anche fisicamente) che circolano nelle Università, nei Corpi dell’Esercito, nei raduni gremiti dei concerti, in lungo e in largo sulle *Routes* dell’intera Nazione, e perfino nelle incontaminate praterie del West dove la Nazione stessa è nata e ha prosperato. Con i ceffi e i ghigni dei Donald Sutherland, le barbe incolte dei Dennis Hopper, i capelli lunghi, sporchi e trasandati degli indistinti contestatori studenteschi o del ben distinto e solitario contestatore, nel suo piccolo, pur senza zazzera e *malgré lui*, Dustin Hoffman...

In conseguenza di ciò cambia tutta la Storia, e le storie che ne conseguono, del Paese. Così la Conquista della Frontiera ad Ovest diventa il Genocidio di un Popolo nativo costretto, con le buone o le cattive, a togliersi di mezzo per far spazio alla colonizzazione del bianco *anglo-saxon-protestant*. I Pionieri che hanno aperto e bonificato il periglioso e selvaggio cammino che conduce al Pacifico, vengono descritti come Barbari in marcia su Roma, rotti a tutto e capaci di tutto. Le Guerre, a partire da quella di Corea (sul Viet-nam, madre di tutte le battaglie, varrà la pena di spenderci qualche parola in più, in seguito), e il concetto stesso di Conflitto armato con tutta la retorica patriottica e militarista ad esse riconducibile, sono tutte “sporche e cattive”, imperialiste e insensate, a prescindere. Gli eventi che hanno reso grande la Madrepatria vengono ribaltati e rendicontati quali atti di brutale sopraffazione e ritenuti – e in tal maniera esposti – crimini contro l’umanità. Le stesse Istituzioni democratiche diventano, raccontate sotto questa

Fragole & Sangue. C'era una volta la Nuova Hollywood 1969-1979





Patrizia Pistagnesi Claver Salizzato
FRAGOLE & SANGUE
C'ERA UNA VOLTA... LA NUOVA HOLLYWOOD 1969-1979

© Edizioni Falsopiano - 2024

via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA

www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

In copertina: *Taxi Driver* (1976) di Martin Scorsese e,

in basso, *The Mafu Cage* (1978) di Karen Arthur

In quarta di copertina: *Il lungo addio* (1973) di Robert Altman

In apertura del volume: *I guerrieri della notte* (1979) di Walter Hill

Tutte le immagini di questo libro provengono dall' Archivio Falsopiano

L'editore ringrazia Elisa Leonelli per la cortese disponibilità

Prima edizione - Giugno 2024