



Il cinema di
ROBERT MULLIGAN

a cura di
Mario Molinari e Fabio Zanello



FALSOPIANO

FALSOPIANO

CINEMA



EDIZIONI

FALSOPIANO

Il cinema di
ROBERT MULLIGAN

a cura di

Mario Molinari e Fabio Zanello

Robert Mulligan. L'ombra dell'altro

di Roberto Lasagna p. 11

Su per la discesa a Hollywood. Biografia di Robert Mulligan

di Mario Molinari p. 15

1. Le inquietudini degli adolescenti americani durante gli anni Cinquanta

Prigioniero della paura di Francesco Grieco p. 21

Topi o levrieri? Ragazzi di provincia di Claudia Bertolé p. 27

2. Le commedie di Robert Mulligan

Da una commedia all'altra: *Torna a settembre e Lo stesso giorno, il prossimo anno* di Antonio Pettierre p. 37

C'è... un fantasma tra noi due di Aurora Auteri p. 43

3. L'avventura di serie B secondo Robert Mulligan

Il grande impostore: il falò delle identità di Mario Molinari p. 53

Un kolossal di serie B: *La strada a spirale* di Mario Molinari p. 65

4. Un film di svolta da un best seller perpetuo

Il buio oltre la siepe: segnali della New Hollywood nel cinema classico di Orazio Paggi p. 71

5. Bullismo e violenze a scuola

Su per la discesa di Mariolina Diana p. 86

6. Gli strani ruoli dell'alieno Steve McQueen

Strano incontro di Umberto Berleghini p. 93

L'ultimo tentativo di Anton Giulio Mancino p. 107

7. Lo spietato mondo di Hollywood

Giglio infranto: *Lo strano mondo di Daisy Clover*
di Francesco Saverio Marzaduri p. 118

8. Un western noir

La notte dell'agguato di Giulio D'Amicone p. 128

9. L'Ufo di Robert Mulligan: il mistero svelato

The pursuit of happiness di Massimo Causo p. 135

10. L'amore al tempo della guerra

Quell'estate del '42 di Alberto Castellano p. 142

11. Un horror molto speciale

Chi è l'altro? di Paolo A. D'Andrea p. 150

12. Un gangster movie al rallentatore

La ballata di Cooper: *Il mediatore* di Fabio Zanello p. 159

13. Voglia di tenerezza

Una strada chiamata domani di Michele Raga p. 170

14. Gli ultimi fuochi: Robert Mulligan tra dramma e sentimento

Storie di adolescenti: *Il grande cuore di Clara e L'uomo della luna* di Mario Molinari p. 178

Bibliografia

a cura di Mario Molinari e Antonio Pettierre p. 210

Filmografia

a cura di Antonio Pettierre p. 217



Il buio oltre la siepe (1962)

Robert Mulligan. L'ombra dell'altro

di Roberto Lasagna

Calato nella vertigine emotiva e nei dubbi di personaggi i quali vivono il proprio tempo avvertendone sulla propria pelle le contraddizioni, avvolto tra le cadenze di immagini che sembrano sfogliare pagine di memoria, il cinema di Robert Mulligan viene raccontato nel primo libro interamente dedicato allo studio e al racconto di un cineasta che è stato capace di comporre una particolare visione del mondo attraverso il cinema, ma che non è improprio definire sottovalutato. Pochi autori hanno saputo dedicarsi, come il regista newyorkese, classe 1925, alle inquietudini dei giovani e degli adolescenti presto chiamati al confronto con il mistero dell'altro. Un viaggio introspettivo maturato attraverso film disposti a farsi specchio di condizioni esistenziali che i critici cinematografici, chiamati a rapporto da Molinari e Zanello, ridispongono in un percorso interpretativo, per collocare attentamente l'opera del cineasta nell'epoca in cui il suo lavoro abbraccia diversi temi della realtà contemporanea, al fianco di interpreti in grado non di rado di dare il meglio e di rivelare anche aspetti imprevedibili del loro talento.

Studente di giornalismo e letteratura alla Fordham University, dopo essere stato assunto alla CBS nel 1950, Robert Mulligan è destinato a ritrovarsi coraggiosamente dietro la macchina da presa nel 1957, con l'esordio rappresentato da *Prigioniero della paura*, un film in cui si rivelano le attenzioni del cineasta per la figura di un giovane campione di baseball ossessionato da un padre il quale ha vissuto l'esistenza frustrato per essere un atleta fallito. Con Anthony Perkins al suo terzo film e qui in un ruolo che non lo abbandonerà, Mulligan evoca quelle pressioni psicologiche che richiedono un percorso di autonomia, che indicano la strada dell'affrancamento dalle ossessioni degli adulti, insegnamento più o meno sotto traccia anche per altri personaggi del cinema del regista. Inizia proprio con *Prigioniero della paura* la collaborazione con Alan Pakula, all'epoca giovane produttore non ancora regista: il loro sodalizio vede i due uomini di cinema cimentarsi anche nella commedia, per portare in luce una volta di più aspetti psicologici sostenuti dalla freschezza di interpreti quali Tony Curtis, per titoli non particolarmente apprezzati dalla critica ma in cui la regia si mette

alla prova. Una regia che cerca l'eleganza della composizione visiva ed è anche un po' quella di un ipnotista letterato, garbato e sottile, disposto a cadute e a risalite, a raccontare con sensibilità le note melodrammatiche di *La strada a spirale* (1962) e a rivelarsi nelle cadenze insinuanti del film del grande successo, *Il buio oltre la siepe* (1962).

Nel proporre la vicenda di un avvocato devoto alla difesa dei diritti di un nero accusato ingiustamente di violenza sessuale, Mulligan adatta il romanzo di Harper Lee per riportare le attenzioni del periodo all'America della Grande depressione e definire le atmosfere di un cinema avvolgente, allusivo, narrativamente cadenzato sulle attese e i trasalimenti dei personaggi.

Il film con Gregory Peck è anche l'inedito sguardo dei due figli adolescenti del protagonista sulla provincia dei pregiudizi e dei misteri creati ad arte dall'oscuro consenso sociale; si tratta di un'opera in cui fa sensazione l'attenzione per le paure, per l'ombra dell'uomo nero disposta a rivelarsi ai giovani indagatori del reale soltanto con il tempo della maturazione culturale e psicologica, richiesta per identificarla propriamente come l'ombra dell'altro, qualcosa che inquieta ma con cui occorre fare i conti per uscire dai pregiudizi e dall'ignoranza. La collaborazione con Pakula vedrà Mulligan impegnato in titoli da riscoprire, magari imperfetti perché discontinui, ma in cui si rivela l'attenzione per individui chiamati a obbedire a ruoli sociali i quali scoprono, nel confronto con l'altro, cosa sia più importante e più vero per loro. Rivediamo allora Steve McQueen e Natalie Wood, dapprima assieme in *Strano incontro* (1963), poi ciascuno in un singolo film diretto da Mulligan (*L'ultimo tentativo* e *Lo strano mondo di Daisy Clover*, entrambi titoli del 1965), dove ne escono le qualità più singolari dei due giovani divi e si fanno strada volti che il cinema americano imparerà ad amare, tra cui anche un giovane Robert Redford nel film con la Wood.

Film in cui gli interpreti sono individui di quartieri poveri di New York, personaggi immersi in condizioni di difficoltà quotidiane, come il mondo della scuola affrontato in *Su per la discesa* (1967), dove l'insegnante Sandy Dennis diviene espressione di quella realtà che Mulligan ci mostra fuori da una cornice mainstream, e dove sarà proprio l'incontro tra l'insegnante di lettere sfiduciata e un giovane liceale a fare cambiare parere alla protagonista, altrimenti rassegnata a cambiare lavoro.

Rileggere e rivedere Mulligan significa riscoprire un'altra America, dove si ritrovano idealismi e caratteri pronti a non piegarsi, tra nevrosi ed

elogi del donchisiotismo.

Il libro sviluppa le piste che la carriera di Mulligan insegue, senza dimenticare le incursioni in generi che si traducono in visioni atipiche, come l'amaro western *La notte dell'agguato* (1969) in cui si rinnova la collaborazione con Gregory Peck.

L'analisi si concentra quindi sul periodo successivo ai film prodotti da Pakula, gli anni Settanta in cui ritroviamo il tema della giustizia e le tematiche sociali in titoli quali *The pursuit of happiness* (1971) o *Una strada chiamata domani* (1978), e riviviamo l'adolescenza a confronto con i turbamenti della propria età nell'autobiografismo denso e poetico di *Quell'estate del '42*, (1971) - un film che nell'innamoramento di un sedicenne per una donna sposata conduce a quella scoperta del mistero dell'altro amantato di nostalgia e cadenzato dalla musica premiata con l'oscar di Michel Legrand.

Una sensibilità, quella delle aspirazioni adolescenziali, con cui Mulligan si esprime in pagine visivamente disposte a darsi come quadri della memoria, su quell'isola del '42 quando i ragazzi e gli adulti organizzavano le vacanze prendendosi una sosta dalle angosce dell'epoca.

Con l'ultimo film, *L'uomo della luna* (1991), Mulligan ci ripropone un momento di cinema intenso, in cui ritorna sulle difficoltà della crescita da un punto di vista femminile, confermando la continuità delle sue attenzioni, e la prospettiva coerente di un cineasta che ha inteso raccontare gli aspetti sentimentali e gli accenti melodrammatici delle relazioni.

Un regista che tra i vertici e i lavori più discontinui, ha dato prova di grande professionalità, confermata anche in tutto il cinema degli anni Settanta e Ottanta, nelle incursioni in generi quali l'horror (*Chi è l'altro*, 1972) e nelle prove in cui si è espresso come un maturo raddomante della visione, come ne *Il mediatore* (1974), tutto da riscoprire, gangster film che sperimenta e si cala come sintomo di un'epoca - gli anni Settanta di cui anche i film dell'amico Pakula, nel frattempo anch'egli passato dietro la macchina da presa, seppero cogliere le inquietudini.

Lode ai curatori e ai critici che rendono il libro un viaggio approfondito e in grado di analizzare le influenze accolte dal cinema di Mulligan, i cui film sembrano descrivere una parabola artistica parallela a quella di cineasti più studiati ma che sicuramente ha molte sorprese in serbo.

Un libro che per la prima volta sistematizza le interpretazioni dei film

del cineasta riconoscendone il valore di testimonianza e la singolarità all'interno di una dimensione produttiva attraversata da tensioni, condizionata dalle aspettative. Un mondo del cinema in cui Robert Mulligan seppe destreggiarsi e conservare l'attenzione per i suoi temi prediletti salvaguardando garbo e sensibilità.

Su per la discesa a Hollywood. Biografia di Robert Mulligan

Mario Molinari

Robert Mulligan nacque il 23 agosto 1925 a New York, nel Bronx. Il padre, poliziotto, gli fece frequentare la scuola primaria nel quartiere. A 14 anni egli ottenne una borsa di studio al prestigioso New York Art Institute, ma dopo un po' lo lasciò e, probabilmente spinto dal padre, entrò in seminario. Ben presto però, poiché gli Usa erano entrati in guerra, lo abbandonò per arruolarsi nel corpo dei Marines, in cui fu utilizzato come radio-operatore. Dopo il congedo Mulligan andò a lavorare per pochi mesi al "New York Times", quindi si iscrisse alla Fordham University, privata a indirizzo cattolico, e vi seguì vari corsi: giornalismo, letteratura, ma, soprattutto, comunicazioni: voleva infatti inserirsi nel settore televisivo, in grande espansione. Riuscì dunque a farsi assumere alla Cbs, all'inizio come semplice fattorino (curiosità: lo stesso giorno fu assunto anche Sidney Lumet). Il giovane, intelligente, diligente, intraprendente, si fa presto notare e comincia la scalata verso il ruolo di regista, a cui aspira sin dal suo ingresso negli studi. Il suo sogno si avvera nei primi anni Cinquanta, allorché gli è affidata la regia di alcuni episodi della serie "Suspence". Da quel momento, non ancora trentenne, lavora per la Tv senza interruzioni, passando da una serie all'altra, fino al 1957, anno del suo esordio nel cinema. Quello della televisione è per lui *un periodo di apprendistato*: impara il linguaggio del mezzo, fa esperienze concrete nella gestione delle riprese e, cosa fondamentale per un regista, comincia a destreggiarsi con i copioni da portare sul piccolo schermo. All'epoca inoltre incontra moltissime persone, tra le quali potrà scegliere chi utilizzare nei suoi film, dopo aver deciso definitivamente, senza ripensamenti né rimpianti, di farsi strada nel mondo del cinema. Sceneggiatori come Horton Foote, Richard Boone, Gore Vidal, Rod Serling lavorano, come lui, alla televisione, adattando per il piccolo schermo romanzi o racconti di scrittori del calibro di William Faulkner, Ernest Hemingway, Carson McCullen, Herman Melville, William Saroyan, Eugene O'Neal e Charles Dickens, di cui Mulligan era un cultore sin dai tempi del campus e che rimarrà sempre il suo autore preferito. ("Penso", dichiarò il regista, "che se qualcuno vuole

imparare a raccontare una storia per immagini, deve necessariamente leggere Dickens. Almeno una o due volte l'anno"). Il regista predilige gli scritti del grande narratore britannico per il realismo, e al tempo stesso per l'affetto, la solidarietà, la compassione con cui tratteggia i personaggi di bambini e/o di adolescenti. Negli studi televisivi Mulligan incontra ovviamente anche molti attori che in seguito diventeranno famosi, nonché parecchi caratteristi che utilizzerà poi in alcuni suoi film, soprattutto in quelli degli anni Sessanta. Tra le future star spicca Paul Newman, che egli diresse in Tv (senza però rinnovare l'esperienza in qualche film) in *The Death of Billy the Kid* (un episodio del 1955 della serie "The Philco Television Playhouse"), portato poi sul grande schermo da Arthur Penn con il titolo *The Left Handed Gun* (*Furia selvaggia* nella versione italiana, 1958), con parecchie varianti nello *screenplay*, ma sempre con Paul Newman nel ruolo principale. Nel 1959, grazie al tv-movie *The Moon and Sixpence*, tratto da William Somerset Maugham e interpretato dal grande Laurence Olivier al suo debutto negli Stati Uniti, Robert Mulligan ottenne il suo primo e unico Emmy Award. L'incontro certamente più importante però fu quello con Steve McQueen, nel 1957, con il telefilm giudiziario *The Defender*, della serie "Studio One". Da questo primo contatto scaturirono, anni dopo, *Strano incontro* (*Love with the Proper Stranger*, 1963) e *L'ultimo tentativo* (*Baby the Rain Must Fall*, 1965), film davvero notevoli e, in qualche modo, intrecciati fra di loro. In entrambi il protagonista era Steve McQueen. Fra le conoscenze di Mulligan nel periodo televisivo vanno sicuramente inclusi anche Anthony Perkins e Natalie Wood, che in quegli anni bazzicavano sovente gli studi televisivi, e che, pur non lavorando mai alle sue dirette dipendenze, conobbero allora il regista con cui avrebbero girato più tardi un film a testa, *Prigioniero della paura* (*Fear Strikes Out*, 1957) Perkins, il citato *Strano incontro* la Wood.

Della filmografia di Mulligan ci occuperemo nei saggi in cui è strutturato il libro. Diciamo subito che fu fondamentale (per entrambi) il sodalizio con il produttore televisivo Alan J. Pakula, grazie al quale Robert Mulligan esordì con *Prigioniero della paura* e che, sei anni dopo, contribuì in maniera determinante, non solo sul piano produttivo, al primo successo internazionale che Mulligan ottenne con il suo film ancora oggi più celebre: *Il buio oltre la siepe* (*To Kill a Mockingbird*, 1963). Per la sua interpretazione Gregory Peck vinse, dopo molte candidature andate a vuoto,

il suo primo Oscar quale miglior attore protagonista, ottenendo anche il Golden Globe. Con Pakula quale produttore Mulligan girò altri cinque film, che rappresentano probabilmente la fase più soddisfacente e creativa della sua carriera. Il fruttuoso rapporto tra i due franò dopo il western *La notte dell'agguato* (*The Stalking Moon*, 1968). In seguito Mulligan dirigerà altri nove film, dagli esiti artistici, ma soprattutto economici, piuttosto deludenti (la sua filmografia comprende venti titoli in tutto, girati tra il 1957 e il 1992).

Dopo arrivò *Il mediatore* (*The Nickel Ride*, 1974), sicuramente tra i suoi film migliori, presentato a Cannes con elogi critici lusinghieri, ma un vero disastro al box office, tanto che, anziché far balzare verso l'alto la carriera del regista, paradossalmente ne sbarrò il cammino per ben quattro anni. In tale periodo Mulligan cominciò a conoscere umiliazioni fino ad allora a lui ignote. Nel 1975 i produttori Julia e Michael Phillips gli proposero di dirigere *Taxi Driver*, con Jeff Bridges nel ruolo principale. La drastica opposizione di Paul Schrader, autore dello *script*, che temeva che, nelle mani di Mulligan, il film sarebbe finito su binari sbagliati e avrebbe ultrasemplificato la complessa personalità del paranoico protagonista della vicenda, spinse i produttori a ritirare la loro proposta. Il guaio, con qualche variante, ma dall'esito sempre identico, si ripresentò per ben due volte nei primi anni Ottanta. Inaugurò questo brutto periodo per Mulligan la MGM, che l'incaricò di dirigere *Ricche e famose* (*Rich and Famous*, 1981), con un budget e un cast di tutto rilievo. Dopo soli sette giorni di riprese però egli abbandonò il set, e fu sostituito da George Cukor. Successivamente Mulligan fu il primo regista a cui la produzione propose di dirigere un film tratto da un copione, più volte rimaneggiato, del romanzo di Philip K. Dick del 1968 *Do Androids Dream of Electric Sheeps?* (*Cacciatore di androidi* nella traduzione italiana). Ma qualcosa non funzionò nelle trattative con i produttori, così *Blade Runner* (1982) fu assegnato a Ridley Scott, e divenne un cult intergenerazionale.

Questi ripetuti tentativi andati a monte di tornare sul set pesarono parecchio sulla fase finale della carriera di Mulligan, che conobbe degli autentici flop, concentrati specialmente nelle quattro regie finali. Il naufragio al botteghino di *C'è un fantasma tra noi due* (*Kiss Me Goodbye*, 1982) spinse James Caan, che ne era stato il protagonista, ad affibbiare con disprezzo a Mulligan la qualifica ingiuriosa (e ingiustificata) di regista più

incompetente da lui mai incontrato. Comunque fosse, per ben sei anni il cineasta fu tenuto lontano dai set, per tornarvi soltanto nel 1988 con il controverso *Il grande cuore di Clara* (*Clara's Heart*), che purtroppo, nonostante la presenza di Whoopi Goldberg, allora assai in voga, registrò incassi molto inferiori alle aspettative dei produttori. Seguì un'altra sosta forzata di tre anni, poi venne il turno de *L'uomo della luna* (*The Man in the Moon*, 1991), che riscosse anche qualche buona critica negli States, ma, di nuovo, deluse la produzione per i suoi modesti esiti al box office. In Europa il film andò un po' meglio in Francia, spinto anche da qualche recensione "positiva", mentre da noi uscì solo nell'home video e con molto ritardo. Per la prima e unica volta negli anni della sua attività a Hollywood, nel marzo 1992 Mulligan protestò con forza contro i tagli pesanti e le modifiche eccessive e irragionevoli alla pellicola imposti dalle compagnie aeree che intendevano usarlo per intrattenere i passeggeri durante i voli. Non ci fu comunque nulla da fare: la carriera cinematografica di Robert Mulligan era irrimediabilmente finita.

Per quanto concerne la sua vita privata Mulligan non fu mai bersaglio dei pettegolezzi che circolavano (da/per) sempre nel mondo del cinema. Si sposò due volte: la prima con l'attrice Jane Lee Sutherland, con la quale rimase dal 1951 al 1968 ed ebbe tre figli. In seconde nozze sposò Sandy Levy, che dal 1971 gli rimase accanto fino alla morte.

Il 20 dicembre 2008, nella sua casa di Lyme, in Connecticut, Mulligan si spense per gravi problemi cardiaci. Aveva 83 anni.

Merita attenzione l'attore Richard Mulligan, fratello minore del regista. Egli nacque il 13 novembre 1932 a New York. Frequentò la Columbia University, ma preferì ben presto recitare, all'inizio solo a teatro. Negli studi cinematografici e televisivi entrò assai più tardi del fratello, che nel 1963 lo impiegò, non accreditato, in *Strano incontro*. Le sue interpretazioni più note furono quella del generale Custer nel *Piccolo grande uomo* (*Little Big Man*, 1970) di Arthur Penn e quella del produttore-regista di *S.O.B.*, (1981), commedia nera di Blake Edwards "precisa come un orologio svizzero", commenta il Morandini. Il suo ruolo in *Teachers* (1984) di Arthur Hiller risultò assai divertente: ospite di un manicomio, Richard Mulligan viene per errore assunto in una scuola superiore come supplente di storia. Durante le lezioni egli indossa gli abiti (quelli delle versioni cinematografiche delle loro vicende) dei personaggi che illustra ai ragazzi.

Con sapida ironia metafilmica, due infermieri lo conducono via dalla scuola con il medesimo abbigliamento che l'attore aveva utilizzato per il ruolo del generale Custer nel citato capolavoro di Penn. Richard Mulligan è morto di cancro il 26 settembre 2000.

Ripetutamente candidato all'Oscar, il regista Robert Mulligan non vinse mai l'ambita statuetta. Gli furono però riservate, *post mortem*, almeno un paio di prestigiose retrospettive: nel marzo 2009 gli rese omaggio il Lincoln Center di New York, presentando un florilegio della sua filmografia. L'anno successivo, esattamente dal 9 al 27 giugno 2010, a Parigi, la Cinémathèque Française dedicò al regista americano *una retrospettiva completa*. A presentarla fu chiamato il critico Jean-Pierre Berthomé, tuttora valente collaboratore di Positif, il quale scelse, per la proiezione dopo la sua conferenza, il film *Strano incontro*.

Iniziative di questo tipo non risulta siano mai state organizzate nel nostro Paese.



Prigioniero della paura (1957)

1. LE INQUIETUDINI DEGLI ADOLESCENTI AMERICANI DURANTE GLI ANNI CINQUANTA

Prigioniero della paura

di Francesco Grieco

Prigioniero della paura è il primo lungometraggio diretto da Robert Mulligan per il cinema e segna l'inizio della sua collaborazione con Alan J. Pakula come produttore. Racconta, con una certa libertà, la vita del campione di baseball Jimmy Piersall, ispirandosi proprio alle memorie autobiografiche del giocatore, pubblicate nel 1955 con il titolo *Fear Strikes Out. The Jim Piersall Story*. Dal libro di Piersall, sempre due anni prima dell'uscita del film diretto da Mulligan, deriva anche la sceneggiatura di un episodio della serie televisiva antologica "Climax!", con Tab Hunter come attore protagonista. Lo stesso Mulligan, prima di debuttare sul grande schermo, si fa le ossa lavorando in Tv, una gavetta che lo accomuna a molti altri grandi registi statunitensi dell'epoca, da Robert Altman a Sidney Lumet, da Sydney Pollack a John Frankenheimer.

Prigioniero della paura è già, comunque, una prova di sorprendente maturità registica per Mulligan, a partire da un elemento fondamentale, caratterizzante per lo stile intimista del suo cinema, cioè la direzione degli attori. Infatti, non osiamo immaginare cosa sarebbe stato di un personaggio così complesso come quello di Jim, il protagonista, nelle mani di un regista sprovveduto. In particolare, i meriti di Mulligan appaiono evidenti pensando a come l'allora venticinquenne Anthony Perkins, nel ruolo di Jim, fosse una star emergente, desiderosa di mostrare tutto il suo talento recitativo, tre anni prima che *Psycho* di Alfred Hitchcock lo consegnasse alla storia del cinema. L'altro attore principale, invece, il quarantacinquenne Karl Malden, era già stato diretto più volte da registi del calibro di Henry Hathaway ed Elia Kazan. Il rischio, dunque, era quello di uno scarso affiatamento tra i due interpreti, diversi per fisicità ed esperienza. Rischio scongiurato dalla misura della regia di Mulligan, sapientemente al servizio

del racconto, oltre che da un mese di prove con tutto il cast sull'intero copione, prima dell'inizio delle riprese.

Va da sé che, accanto alla recitazione, la progressione narrativa, a maggior ragione trattandosi di un *biopic*, è ciò su cui il controllo del regista si esercita con più rigore, in *Prigioniero della paura*. Da questo punto di vista, il film apparentemente è piuttosto classico, con una scena madre parzialmente improvvisata da Perkins e facilmente identificabile come il punto di svolta della storia: la sequenza in cui Jim ha un vero e proprio crollo psicologico, durante una partita, a cui segue il ricovero in una clinica psichiatrica. A questo momento cruciale lo spettatore viene condotto attraverso un susseguirsi di segnali graduali, di sintomi anche fisici – inscritti nel corpo di Perkins – dell'instabilità caratteriale di Jim. Tutto, nella recitazione di Perkins, concorre allo scopo di comunicare il disagio psichico di Jim, dalla voce alla mimica. Un disagio che diventa ancora più esplicito nella parte finale e ha le sue radici profonde nel rapporto difficile tra Jim e suo padre, vissuto all'insegna di un perfezionismo estremo.

Dopo il Montgomery Clift di *Il fiume rosso* (1948), il Marlon Brando di *Il selvaggio* (1953) e il James Dean di *Gioventù bruciata* (1955), e poco prima del Paul Newman di *Furia selvaggia* (1958), tocca ad Anthony Perkins dare il suo contributo al rinnovo dei canoni attoriali hollywoodiani. Il suo Jim Piersall si inserisce perfettamente nella serie di personaggi giovanili tormentati e problematici che popolano il cinema americano di quegli anni. Gli eroi senza macchia di innumerevoli drammi o film d'avventura statunitensi vengono rimpiazzati a poco a poco da figure più sfaccettate. Come accade in *Prigioniero della paura*, la psicanalisi si fa largo nelle sceneggiature hollywoodiane, grazie anche al magistero hitchcockiano (si pensi a *Io ti salverò* del 1945) e quello che era considerato nel mondo il cinema d'azione per eccellenza guadagna sfumature psicologiche inaudite, fino a rendere crepuscolare perfino il western, con Anthony Mann (con cui Perkins gira sempre nel 1957 *Il segno della legge*).

Così, in *Prigioniero della paura*, il genere del film sportivo, difficilmente esportabile all'estero, perché legato a un'ideologia americana della competizione e dell'agonismo fortemente radicata nella cultura statunitense e qui ben rappresentata dal personaggio del padre di Jim, viene sabotato al suo interno dalla scrittura del personaggio di Piersall. Il film, allora, lieto fine a parte, non è la storia di un successo, ma casomai il

racconto dettagliato di un fallimento. A fallire non è solo il progetto di vita che John, il padre di Jim, ha cucito addosso al ragazzo, una camicia di sogni altrui che si materializza nel terribile indumento da costrizione che Jim è costretto a indossare in manicomio, ma sono anche le aspettative del pubblico: accorso in sala per l'ennesima variazione edificante del sogno americano, si ritrova proiettato nei panni di un giovane paziente psichiatrico, sottoposto a elettroshock, come avviene all'adolescente Lou Reed nel 1956. È il lato oscuro dell'"american dream", quello scarto di produzione della fabbrica dei sogni che Perkins riesce a impersonare come pochi.

Il cinema "New Hollywood" dei "losers", degli sfigati, degli americani medi Pacino-De Niro-Nicholson-Hoffman dovrà molto, dieci anni dopo, a film come *Prigioniero della paura*, nei quali l'inquietudine nascosta dietro la facciata della perfetta famiglia borghese non esplose nei colori dei melodrammi stilizzati alla Douglas Sirk, ma invece, come un tarlo, rode i personaggi e ne condiziona il comportamento. Saranno proprio registi legati al territorio di New York come Robert Mulligan, o come William Friedkin, proveniente da Chicago e anche lui con un background televisivo, a rinnovare il cinema hollywoodiano apportandovi quel realismo delle riprese che porrà le basi, insieme alla rivoluzione espressiva di John Cassavetes, agli sperimentalismi del New American Cinema, al cinema d'autore delle "onde" mondiali, per quella "Hollywood Renaissance", un periodo di creatività ineguagliata nella storia del cinema americano.

Tornando al film, la tematica del rapporto padre-figlio, centrale nel cinema statunitense, che dalla rapida ascesa di Steven Spielberg in poi sarà sempre più un cinema di orfani, viene declinata in *Prigioniero della paura* come una relazione malata, alla base dell'immaturità psicologica del protagonista e del suo senso di colpa cronico, sin dalla scena in cui il padre, perennemente e ossessivamente preoccupato per la carriera del figlio come giocatore di baseball, sviene per un malore, dopo aver scoperto che Jim si è rotto una caviglia, concedendosi eccezionalmente una serata di pattinaggio su ghiaccio con degli amici.

Il confronto tra John Piersall e il giovane Jim è il tema principale del film, al punto che la moglie di Jim, Mary, passa in secondo piano, analogamente alla madre del giocatore, ed è su questo "duello" tutto al maschile padre-figlio che la sceneggiatura insiste fino agli ultimi minuti, in

cui il campione di baseball raggiunge un nuovo equilibrio, dopo essersi liberato almeno in parte del peso insostenibile delle parole paterne. Significativo, a questo proposito, lo stacco di montaggio che, nelle sequenze iniziali del film, sembra cancellare in un'ellissi temporale tutta la pubertà e la prima adolescenza di Jim: in un batter d'occhio, Peter J. Votrian, l'attore ragazzino che interpreta Jim nell'incipit, lascia il posto al metro e ottantasette del dinoccolato Anthony Perkins. In sostanza, Jim è cresciuto soltanto fisicamente e athleticamente, ma non emotivamente, consacrando sin da piccolo tutta la sua vita allo sport. Infatti, quando per la prima volta incontra Mary, o meglio quando si scontra con lei travolgendola sugli spalti durante un'azione da gioco, e poi nelle prime fasi della loro frequentazione, Jim è veramente impacciato: timido, con una voce monocorde, lo strano sorriso appena accennato, trattenuto, nervoso. E, terminati i festeggiamenti per la vittoria della coppa da parte della squadra di Scranton in cui gioca, il giovane, cupo e silenzioso, viene richiamato a casa con un telegramma dal padre e cerca di allontanare Mary, spiegandole che il matrimonio tra loro è impossibile. Ci ripensa qualche minuto dopo e i due vanno a vivere nella casa dei genitori di Jim.

Ma c'è un'altra scena in cui Jim pare volersi sottrarre al flusso degli eventi tipici di un'esistenza da adulto. Mary sta già finendo di riempire gli scatoloni per traslocare in un'abitazione più grande, visto che nel frattempo la coppia ha avuto una bambina, Eileen. Jim arriva e, riflettendosi in uno specchio, spiega alla moglie che non possono più trasferirsi, che non prendono più la casa perché è troppo costosa (da sottolineare che era stato proprio Jim a proporre a Mary, ancora ricoverata in ospedale dopo il parto, di cercare un nuovo nido familiare e Mary gli aveva fatto notare che non avevano abbastanza denaro).

Questi due esempi, e la titubanza nell'accettare di partecipare al Boston Red Sox Training primaverile, evidenziano un aspetto del comportamento di Jim, l'indecisione, i continui ripensamenti, che, insieme ai pesanti sbalzi d'umore, esprimono esteriormente dei conflitti interiori su cui occorre soffermarsi. Intanto, la personalità di Jim si sviluppa intorno a un falso sé, a una maschera da campione di baseball, un'interfaccia sociale monolitica che gli permette di entrare in relazione con il mondo. Persino Mary, che Jim conosce proprio sul campo di baseball, è solo "la sua più grande fan", come scrivono i giornali, mentre i genitori per Jim sono un "regular team"



Prigioniero della paura (1957)

(ma il padre è, come confessa il ragazzo allo psicoterapeuta che lo prende in cura, “la cosa più importante nella mia vita”).

Questa identità superficiale, però, non corrisponde al vero io di Jim. Pensiamo alla scena in cui, dopo la vittoria della coppa, Jim non sopporta di ascoltare la radio che parla di lui e si altera mentre chiede di abbassare il volume. La “sindrome dell’impostore”, che unisce perfezionismo e bassa autostima, fa di Jim un personaggio sempre fuori luogo, paranoico, rabbioso e insoddisfatto, all’inseguimento di un’immagine ideale di se stesso a cui è impossibile aderire. Si tratta di un’immagine che è il risultato di una severissima interpretazione soggettiva, da parte di Jim, dei consigli, suggerimenti, desideri del padre John. John trasmette a Jim il perfezionismo più deleterio, la fobia dell’errore. Jim, chissà quanto sinceramente appassionato di baseball ma sicuramente ubbidiente per natura, non sa trovare dentro di sé il diritto a una vita psicologicamente autonoma e indipendente e va avanti da schiavo di un super-io dittatoriale, che assume le sembianze del padre e di figure paterne vicarie, come l’allenatore Cronin. Al campo di allenamento, mentre si lava la faccia, ripete a se stesso “Vai a lavorare!”, robotico e ossessivo nelle sue routine quotidiane, come sarà il folle Jack Torrance del kubrickiano *Shining* (1980), anche lui vittima di una mazza da baseball.

Da lì alla dissociazione durante la partita decisiva il passo è breve e quel “Lasciatemi giocare!” che Jim urla mentre le forze dell’ordine lo acciuffano è il grido di dolore represso dell’infanzia non vissuta. Ancora oggi, nella nazione che più teme la fragilità connaturata all’esistenza umana, basta un poco di zucchero e la pillola va giù, bastano un po’ di bacon e psicofarmaci a colazione, per non crescere come “losers” disadattati e la famiglia, come istituzione, è salva, con buona pace di Freud.

Topi o levrieri? *Ragazzi di provincia*

Claudia Bertolé

C'è un piccolo animale affannato nel titolo originale del secondo film di Robert Mulligan. *The Rat Race*, “la gara del topo”, metafora della corsa al successo. È un modo di dire che non trasferisce una sensazione propriamente positiva: fa pensare a una competizione disordinata e senza esclusione di colpi. È interessante allora che il regista proponga, proprio nelle primissime inquadrature del film, anche un altro animale, che nella sua corsa si distingue dal primo per eleganza e potenza: un levriero. Lo vediamo in apertura, sulla fiancata dell'autobus della nota compagnia Greyhound, il mezzo sul quale il nostro protagonista sale alla stazione di Milwaukee, in Wisconsin, e che lo porterà nella metropoli, a New York. Due animali, due ritmi, differente resa estetica del movimento. Il confronto è interessante, viene da chiedersi fin da subito: si tratterà di topi o di levrieri? O di topi che vorrebbero trasformarsi in levrieri...?

Ragazzi di provincia è una commedia amara che Robert Mulligan realizza nel 1960, a tre anni dal lungometraggio d'esordio, *Prigioniero della paura* (*Fear Strikes Out*, 1957), il film che lo aveva portato all'attenzione del pubblico e della critica.

L'opera è tratta dall'omonima commedia di Garson Kanin, che scrisse anche la sceneggiatura.¹

Il nostro protagonista si chiama Pete Hammond Jr. (Tony Curtis), è un ragazzo di bella presenza e tanti sogni che lascia la “provincia” per cercare fortuna come sassofonista nella Grande Mela. Qui il suo destino incrocerà quello di Peggy Brown (Debbie Reynolds), anche lei arrivata lì anni prima alla ricerca della propria fortuna e del successo, più disillusa di Pete, ormai consapevole delle difficoltà di realizzare quel sogno americano tanto favoleggiato.

La provenienza dalla provincia della traduzione italiana sembra contraddistinguere i protagonisti quasi a “marchiarli” in modo indelebile, rendendoli riconoscibili come alieni – per mentalità, approccio alla vita – da parte di coloro che vivono in città.

Emblematico al riguardo l'arrivo di Pete a New York.² Al terminal

chiede all'autista dell'autobus dal quale è appena sceso come arrivare a piedi a Times Square. L'uomo gli consiglia di prendere un taxi, poi, siccome il ragazzo insiste, gli indica la strada. Subito dopo però commenta sarcastico con un inserviente che ha sentito lo scambio di battute: "È un pellegrino che va alla Mecca, è la terra promessa... per i suonatori di sassofono...". Pete intanto arranca tra le vie affollate trascinando goffamente pesanti bagagli. L'albergo che ha scelto è troppo costoso e così, caricato degli ingombranti fardelli, raggiunge una zona meno cara, dove viene subito preso di mira da una banda di ragazzini di quartiere. Pete non sembra il tipo da farsi abbattere dai primi ostacoli, uno dei ragazzi però gli punta contro una canna dell'acqua, bagnandolo e costringendolo alla fuga: si rifugia così in un locale, il Mac's bar, il luogo dal quale prenderà avvio la sua storia newyorkese. Lì lo accolgono due altri protagonisti della vicenda, il barista Mac (Jack Oakie) e l'affittacamere, Mrs. Gallo (Kay Medford).

La provincia come territorio di origine gioca un ruolo importante nei meccanismi di rappresentazione, in relazione con il contesto cittadino. Nell'universo cinematografico di Robert Mulligan lo spazio è un aspetto determinante, in particolare lo è il rapporto dei suoi personaggi con l'ambiente che li circonda. In diversi film si tratta di un'estensione: pensiamo ai grandi spazi del territorio americano ripresi in *La notte dell'agguato* (*The Stalking Moon*, 1968), ai boschi e campi che fanno da teatro alla vicenda inquietante di *Chi è l'altro?* (*The Other*, 1972) o, ancora, alle praterie del Sud degli Stati Uniti in *L'ultimo tentativo* (*Baby the Rain Must Fall*, 1965). In altri casi opera invece una sorta di compressione: è il mondo cittadino, che appare chiuso e claustrofobico se confrontato con i grandi spazi aperti, un luogo in cui i personaggi vengono visivamente rinchiusi in maniera innaturale. La minuscola stanza che Pete e Peggy sono costretti a condividere perché entrambi si trovano in ristrettezze economiche, ne è un chiaro esempio. I due ragazzi sono spesso ripresi seduti di fronte a una finestra dalla quale l'unica vista è un cortile su cui si affacciano muri e finestre di altri palazzi. Allo stesso modo sarà in seguito l'edificio della scuola con la scala che si fa metafora in *Su per la discesa* (*Up the Down Staircase*, 1967) in una New York degli anni Sessanta, o, ancora, la casa teatro della storia di Kay (Sally Field) in *C'è... un fantasma tra noi due* (*Kiss Me Goodbye*, 1982), un "involucro" di ricordi dai contorni ben definiti.

La città è spazio angusto e alienante, un luogo in cui si soffoca e ci si



Ragazzi di provincia (1960)

dibatte; la campagna è per contro l'orizzonte aperto dove si può liberare lo sguardo.

Del resto, uno dei temi che regge *Ragazzi di Provincia* è proprio quella ricerca del successo in un mondo difficile e ostile come quello della città. Il sogno rimane il punto di partenza, lo spunto quasi mitologico che predispone all'azione, al distacco dalle proprie origini e dalla propria terra per andare alla conquista in ambienti sconosciuti, dove si è quasi certi di poter trovar fortuna.

La parabola dei personaggi di Mulligan in questo film ha difficoltà però a raggiungere un compimento: la corsa al successo a qualsiasi costo è un percorso disseminato di compromessi e disillusioni, il mito del sogno americano si tinge dei colori foschi di una realtà sociale che il regista ritrae come complicata. Sia Peggy che Pete devono scendere a patti con dinamiche e problemi – l'affitto e le bollette da pagare, la mancanza di occasioni concrete di lavoro così come l'avevano immaginato – che sembrano avere la meglio sulle loro aspettative e sui loro sforzi per renderle reali.

Soprattutto tramite il personaggio di Peggy nel film salgono in superficie, se pur mediati da un tono generale da commedia romantica, accenni neanche troppo velati a meccanismi sociali deviati: la ragazza fin da subito non fa mistero di trovarsi in una situazione economicamente complicata, il rapporto con la donna che affitta le camere non è idilliaco, al punto che quest'ultima non si farà scrupoli nel cedere la stanza a Pete, appena arrivato in città, e che sembra garantirle il pagamento della pigione. Quando poi arriva l'incaricato della società dei telefoni per staccare la linea a causa dei mancati pagamenti, Peggy, prima di essere sfrattata dalla stanza, usa le proprie armi di seduzione per riuscire a mantenere il servizio telefonico, creando nel tizio aspettative riguardo a favori sessuali, che in un momento successivo lui infatti cercherà di estorcerle. Nel momento in cui è costretta a lasciare la stanza a Pete, non senza dimostrare tutta l'amarezza che prova, fa le valigie e, aiutata dal nuovo inquilino, scende in strada per cercare un taxi. A quel punto però Pete le dà una mano con i bagagli, entrando nell'abitacolo della vettura insieme a lei, dove con un classico meccanismo di campo-controcampo, il conflitto tra i due non solo si compone, ma inizia una vera e propria conoscenza, che sfocia nel progetto di condividere la stanza per poter venire a capo della situazione difficile.

L'aspetto più cupo della vicenda di Peggy è senza dubbio il rapporto



Ragazzi di provincia (1960)

Il cinema di
ROBERT MULLIGAN

a cura di
Mario Molinari e Fabio Zanello

© Edizioni Falsopiano
via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA
www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

In copertina: *Il buio oltre la siepe* (1962)

In quarta di copertina: *L'uomo della luna* (1991)

Prima edizione - Marzo 2023