

CINEMA & GENERI 2010

A cura di Renato Venturelli

Clint Eastwood
Mickey Rourke

Neo-polar francese
Cinepanettone
Commedia americana

Horror

Fantascienza

Gangster

Bande giovanili giapponesi

Thriller

Documentario italiano

Chaplin

interviste

Werner Herzog

Jacques Audiard

Mario Lanfranchi



Le Mani

Cinema & Generi 2010

interviste

Do fish have dreams? Intervista a Werner Herzog a cura di Roberto Pisoni	9
Il detective selvaggio Roberto Pisoni	14
Self made criminal. Intervista a Jacques Audiard a cura di Roberto Pisoni	17
Le blanc et le noir. Movimenti del neo-polar francese Roberto Pisoni	23

attori

Wayn&astwood Anton Giulio Mancino	27
Il lungo addio Renzo Trotta	50

generi

La mia fetta di cinepanettone Alessandro Bencivenni	56
La trasparenza del mito. Nemico Pubblico di Michael Mann Massimo Causo	59
L'universo Apatow Simone Emiliani	63
Elogio della lotta. Il Giappone degli studenti in guerra contro l'autorità Stefano Locati	69
La battaglia dei tre regni. I due "Picchi Rossi" di John Woo Stefano Locati	77
Horror non Horror Roberto Lasagna	82
Ripensarsi per un futuro migliore: la fantascienza tra passato e innovazione Andrea Fontana	95
The flirt of a nation. Il cuore rivelatore della Nazione Sergio Sozzo	101
Documentario italiano. Percorsi e nuove tendenze Gaetano Maiorino	106

storia

Eroi senza pietà. Intervista a Mario Lanfranchi a cura di Renato Venturelli	112
Chaplin in noir Oreste De Fornari	123

cronache

Cannes 2009: il festival dei generi Renato Venturelli	127
Film - Festival - Rassegne	131

Wayn&astwood

di Anton Giulio Mancino

«C'è un capriccio che salta fuori di tanto in tanto in America, quello di considerare alla moda il biasimo della nostra bandiera in quanto semplice simbolo. Ebbene, è assolutamente giusto. È un simbolo. Il solo difetto che posso trovare negli pseudointellettuali che quindi lo sottovalutano è che essi vivono di simboli e apparentemente non ne sono neanche consapevoli».

John Wayne, *America, Why I Love Her*, 1977

Due morti, una svolta

Il sostantivo "changeling" può essere tradotto in italiano come il bambino *scambiato* o quello *lasciato dalle fate*. Ma in generale anche *l'imbecille* o *l'incostante*. Solo che nei primi due casi, quelli correnti, ci si riferisce specificatamente all'universo infantile, mentre le altre due accezioni, a quanto pare obsolete, riguardano la persona in generale. Il primo significato inevitabilmente rimanda esclusivamente all'omonimo *Changeling* (*Id.*, 2007) di Clint Eastwood, il secondo calza a pennello anche a vari altri film del maturo repertorio dell'autore: *Pale Rider* (*Il cavaliere pallido*, 1985), *A Perfect World* (*Un mondo perfetto*, 1993), *Mystic River* (*Id.*, 2003), *Gran Torino* (*Id.*, 2008) e per certi versi, complice il titolo, *Million Dollar Baby* (*Id.*, 2004). Anche il terzo e il quarto significato però meritano di essere iscritti nell'orizzonte semantico eastwoodiano ove, di fronte all'esistente, si può scegliere di non capire. O di mutare atteggiamento mutando se stessi, piuttosto che isolarsi nella propria ostinata e imbecille vecchiaia. Insomma, nemmeno il suo è un paese per vecchi, vecchi imbecilli o vecchi incostanti, ammesso che lo sia mai stato. Né un paese per bambini¹.

Ma, se è per questo, vecchi e bambini erano fuori posto già nei film di John Wayne, più o meno tra le righe a partire dalla fine degli anni '50. Addirittura nei decenni successivi, in particolare dopo il 1968, saranno figure di riferimento ricorrenti. Quasi ossessive. Questo perché "vecchio" era intanto diventato lo stesso Wayne, mentre bambini, ragazzi, giovani, figli reali o putativi, gli ronzavano attorno assurgendo a interlocutori privilegiati. I piccoli prendono dunque il sopravvento nel repertorio wayniano della terza età in *True Grit* (*Il Grinta*, 1969), *Big Jake* (*Il grande Jake*, 1971) di George Marshall, *The Cowboys* (*I cowboy*, 1972) di Mark Rydell, *Cabill: United States Marshall* (*La stella di latta*, 1973) di Andrew V. McLaglen, *The Shootist* (*Il pistolero*, 1976) di Don Siegel. Esattamente come in quello eastwoodiano da trent'anni a questa parte. Oltretutto *Big Jake* e *Cabill* erano stati scritti da Harry Julian Fink e Rita M. Fink, gli stessi di *Dirty Harry* (*Ispettore Callaghan: il caso*

Changeling
(2007)

John Wayne

Dirty Harry
(1971)

Scorpio è tuo!, 1971) ancora di Siegel dove il ruolo di Eastwood era stato originariamente offerto a Wayne, il quale lo rifiutò giudicando «la storia troppo violenta e il linguaggio eccessivamente scurrile»². Resosi poi conto dell'occasione perduta, Wayne ne accettò uno simile in *McQ (È una sporca faccenda, tenente Parker)*, 1974) di John Sturges, il regista che aveva da poco diretto anche Eastwood in *Joe Kidd* (1972).

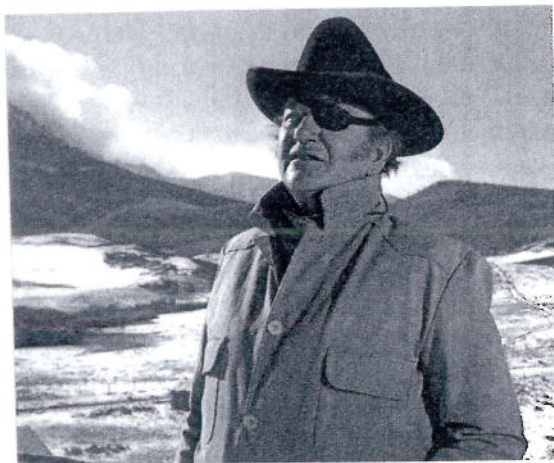
Curiosamente, i tremendi e impropri titoli italiani dei più celebri film polizieschi di Eastwood e Wayne, *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!* e *È una sporca faccenda, tenente Parker*, suggeriscono con le loro forzate analogie lessicali e concettuali meglio di qualsiasi altro indizio la continuità tra i due attori, confermata dalla circostanza non trascurabile che come "sostituto" del vecchio Wayne nel 1971 fosse stato scelto un protagonista, sebbene molto più giovane, in grado di apparire vecchio dentro, conservatore, chiuso e scostante. Sin da *Coogan's Bluff (L'uomo dalla cravatta di cuoio)*, 1968) Siegel aveva fatto emergere la sostanziale e fisiologica alterità di Eastwood rispetto all'universo giovanile, trasgressivo e votato all'amore libero degli hippy e della contestazione opportunamente travisati.

The Shootist
(1976)

Non sorprende perciò che sempre Siegel, oltre ad essere stato uno dei maestri di Eastwood riconosciuti, a riprova di come assieme a Sergio Leone aveva contribuito a costruire e definirne il personaggio³, fosse infine riuscito a dirigere parallelamente anche Wayne. Una volta sola, certo, ma non una qualsiasi: *The Shootist* non fu soltanto l'ultimo film di Wayne, ma consapevolmente l'ultimo, nonostante allora l'attore non sapesse che il cancro, non più curabile, sarebbe tornato a colpirlo, questa volta mortalmente. E non è un caso, come crediamo e cercheremo di sostenere in questo intervento, che in *Gran Torino* Eastwood abbia voluto rivendicare, forse inconsciamente, e di sicuro portare alle estreme conseguenze, un rapporto molto stretto con il suo predecessore.

La chiave wayniana è quella che meglio consente di addentrarsi nell'universo eastwoodiano nel suo complesso, secondo modalità che qui ci limiteremo per lo più a descrivere. Soprattutto per comprendere le ragioni profonde di *Gran Torino*, a partire proprio dal sentimento comune della minore età e di quello complementare della vecchiaia, secondo cui si è molto giovani o molto anziani, al di là dei riscontri anagrafici, per predisposizione del carattere, comportamento o mentalità.

Giovani e anziani spesso e volentieri si incontrano a metà strada nella filmografia eastwoodiana come un tempo avveniva in

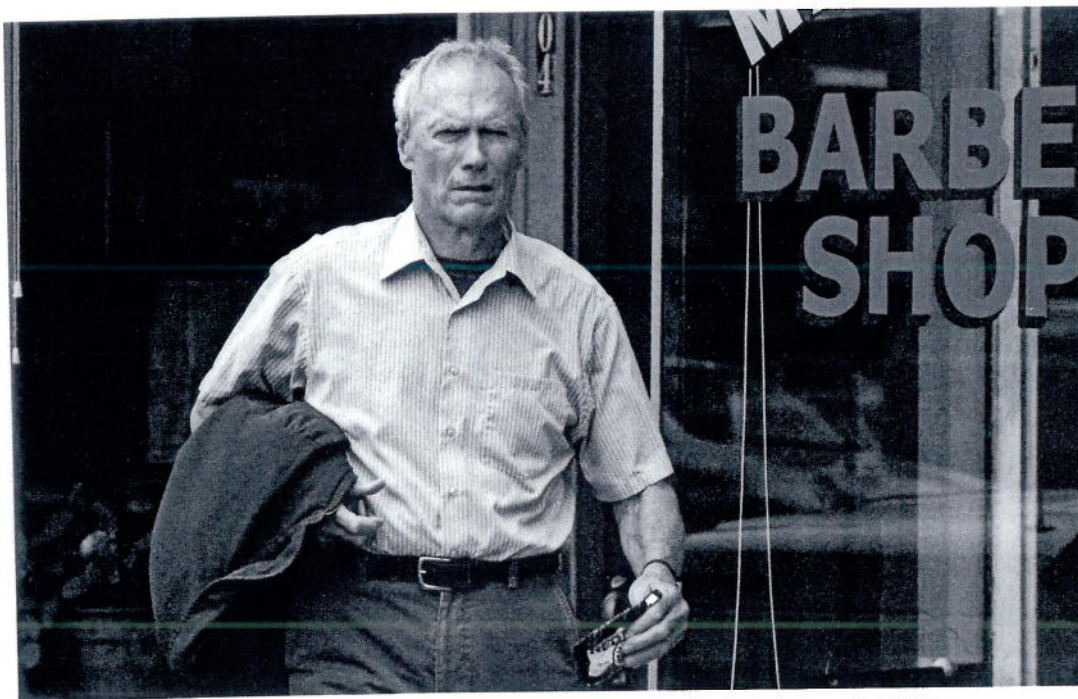


quella wayniana. Perché rispolverare un simile accostamento? E perché farlo dentro una precisa strategia dei generi o comunque attraverso personaggi che di per sé rimandano o hanno rimandato storicamente a generi altrettanto precisi, il western, il poliziesco e il film di guerra?

In primo luogo perché trenta o quarant'anni fa tale accostamento, più giustificato dalla contemporaneità delle coincidenze o dei riferimenti incrociati, alludeva anche a quello tra vecchi e giovani, di frequente riproposto all'interno di molte singole opere di Wayne come di Eastwood. Sebbene i due non siano neanche una volta apparsi fianco a fianco nello stesso film, tra la fine degli anni '60 e l'intero decennio successivo stabilire un rapporto tra Wayne ed Eastwood era talmente inevitabile e scontato, sulla base di una serie di fattori concomitanti (la tipologia del personaggio, l'orientamento politico, i generi praticati, i registi e gli sceneggiatori occasionalmente condivisi), da prestarsi a un doppio gioco di cui purtroppo solo oggi si riesce a scorgere la futilità: affermare o confutare considerazioni di opposto indirizzo ideologico.

Le analogie riscontrate servivano a indicare nel più "giovane" dei due, Eastwood, una derivazione diretta dall'allora più "anziano" Wayne. La *continuità* tra i due era l'argomento più indicato per iscrivere la nascente mitologia eastwoodiana in una dimensione reazionaria, peraltro legittima ancorché molto parziale. Sostenere la linea della *discontinuità*, resa sempre più evidente dall'evoluzione di Eastwood soprattutto

Eastwood/ Wayne



Gran Torino

to attraverso la crescita e l'intensificazione dell'attività registica, era invece un modo per sentirsi rassicurati sul versante progressista: la grande simpatia nei confronti della mitologia eastwoodiana, a nostro avviso molto affine, contigua, consequenziale a quella wayniana, quand'anche non si tratti della stessa mitologia, poteva ritenersi, allora, un atteggiamento culturalmente e ideologicamente accettabile. A patto di marcare le differenze tra Wayne e Eastwood. Solo così, stare dalla parte di Clint Eastwood anziché da quella di John Wayne, rivalutabile *in extremis* come corollario attoriale dello statuto autoriale fordiano e hawksiano, poteva insomma risultare un atteggiamento *ad hoc* politicamente corretto. Per i primi, ammiratori tanto di Wayne quanto di Eastwood, magari per le ragioni sbagliate, era importante concentrarsi su ciò che i due avevano in comune. Per i secondi si trattava di sottolinearlo, guardandosi bene dal mettere sullo stesso piano Wayne ed Eastwood: stabilendo che il primo era un reazionario mentre il secondo una specie di anarchico, il gioco era bello e fatto.

In entrambi i casi si adottava un'ottica di polarizzazione miope e assai pretestuosa. Accorgersene con il senno di poi è più facile. Per ironia della sorte. Poiché le circostanze hanno fatto sì che non sussistesse più uno dei criteri distintivi più appariscenti: l'età. Come si fa oggi a dire che Eastwood sia più "giovane" di Wayne? Non si può nemmeno affermare che in epoche diverse abbiano raggiunto la stessa età. A conti fatti, ci troviamo di fronte a un paradosso che soltanto il cinema poteva veicolare. E normalizzare nell'immaginario collettivo. Nonostante ventitre anni di differenza, Eastwood, classe 1930, sullo schermo e nella vita reale, con i suoi attuali - ed esibiti - 79 anni, è di fatto assai più anziano di Wayne, classe 1907. L'ex attore e regista più giovane ha potuto superare di gran lunga l'età avanzata del suo predecessore, stroncato definitivamente dal cancro a settantadue anni, nel 1979. Probabilmente per questo motivo in *Gran Torino*, dichiarando di aver voluto per l'ultima volta prender parte a un film in veste di attore, Eastwood ha scelto di interpretare il personaggio di un vecchio malato di cancro che vuole farsi uccidere, con dignità e senso civico, anziché morire lentamente in un letto di ospedale. Come è accaduto - inconsapevolmente? - a Wayne in *The Shootist*. Se fosse una coincidenza, non sarebbe l'unica. Né

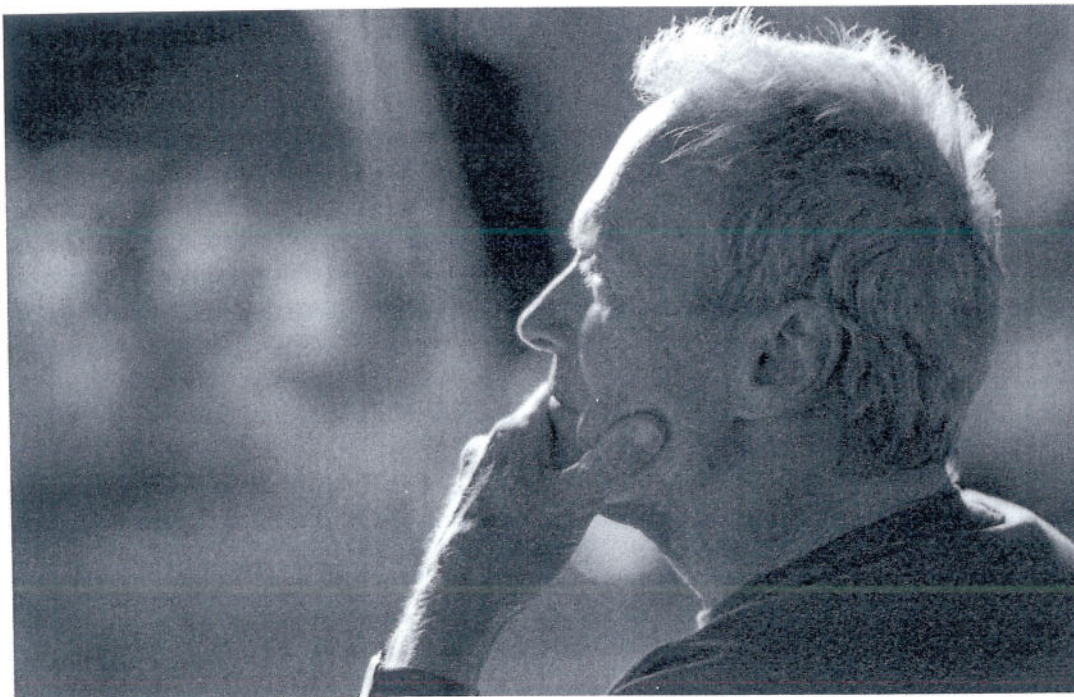


la prima, né l'ultima. Volenti (Eastwood) o nolenti (Wayne), di fatto entrambi, come attori, si sono congedati *sullo* schermo, nonché *dallo* schermo, reagendo tragicamente a un male incurabile. Hanno cioè siglato una scelta di senso nel decretare autonomamente la morte del proprio personaggio. Sono andati letteralmente incontro alla morte sia il pistolero che l'ex soldato, reduci equivalenti di un tempo cinematografico che volge(va) al termine. Si sono auto-consacrati su quel viale del tramonto che hanno trasformato all'occorrenza in strada senza uscita. E se si sono sacrificati al termine di questa "via" lo hanno fatto per sigillare la morte stessa, rappresentarla. Con una decisione a sorpresa, degna di un altro eroe anomalo e perciò "dirty" dello schermo: il gangster interpretato da James Cagney in *Angels with Dirty Faces* (*Gli angeli con la faccia sporca*, 1938) di Michael Curtiz.

morte del
personaggio

Tre simboli

Questi veterani disillusi e scostanti provvedono quindi in epoche diverse a offrire, più che sulla propria pelle, sulla pellicola, quindi sul proprio corpo divistico, un messaggio chiaro rivolto alle giovani generazioni. Non ai diretti discendenti, perché sia il John Bernard Books di *The Shootist* che il Walt Kovalski di *Gran Torino* o non hanno figli o non hanno buoni rapporti con i figli. Né si rivolgono a uomini o donne *appena* più giovani. Dopo essersi creati attorno un cupo vuoto generazionale, eleggono eredi e destinatari di un progetto educativo, o al-



meno di una parabola, soggetti *molto* più giovani e lontani: ragazzi abbastanza adulti da saper stare in sella o da riuscire a sparare, disposti però a rinunciare a questo secondo talento.

attori
autoriflessivi

Entrambi i malati terminali di Wayne ed Eastwood tramandano se stessi come simboli cinematografici, messaggi incarnati, figure dotate di senso. Scelgono di esistere ancora una volta, l'ultima, attribuendosi un preciso valore e un compito non procrastinabile. Il presupposto è la concezione di sé come creature cinematografiche. Sono attori autoriflessivi, divi che dopo aver creato a propria immagine e somiglianza personaggi emblematici, a un certo punto ne decretano la morte. Wayne lo ha fatto più spesso di Eastwood, questo è vero. Ma chi più chi meno, hanno scelto di morire nei film per utilizzare questa fine pedagogicamente. Non è un caso che il protagonista di *Gran Torino* muoia addirittura a braccia tese: la valenza cristologica di questa immagine non ha nulla a che vedere con un preciso credo religioso, ma con una condizione simbolica di figlio (l'attore-personaggio) di un padre-demiurgo (il regista).

Gran Torino
e il razzismo

A Eastwood è accaduto molte più volte che a Wayne di dirigere se stesso e in generale di dirigere film. Ciò non toglie che questo sia accaduto. E soprattutto che lo stesso Wayne, pur non avendo avuto voglia, modo o tempo di dirigersi e dirigere direttamente i film, è sempre stato una presenza autoriale sul set, in veste anche di produttore, come Eastwood. Non di rado ingombrante⁴. Ciascuno si è servito di una compagnia cinematografica che ne tutelasse le scelte dentro la logica della Majors: Wayne della Batjac, Eastwood della Malpasco. Perciò il Books wayniano, il cui cognome spiega meglio di ogni battuta o gesto l'esigenza di preservare un'identità senza affidarla ad altri "libri", inattendibili, e il Kovalski eastwoodiano sono esseri fortemente connotati simbolicamente. Come simbolici risultano gli elementi stessi che contribuiscono a connotarli: la bandiera, le armi e i mezzi di locomozione, in relazione al discorso che questo film porta avanti sul tema del razzismo. E va detto che *Gran Torino* non è un film a tesi contro il razzismo. Piuttosto verte su un personaggio che spontaneamente è razzista, si sente razzista e si proclama a parole razzista. Ma non nei fatti, visto che alla fine del suo percorso di esperienza e di conoscenza egli dovrà rendersi conto di quanto gli Stati Uniti, proprio in virtù di un passato rimosso e offuscato dal genocidio dei nativi e da due secoli di schiavitù dei neri, siano una nazione in cui l'americano, ogni sedicente americano è per ovvie ragioni storiche uno straniero. Ne consegue che la convivenza tra i popoli provenienti da tutto il mondo non solo non è un problema, ma diviene una prospettiva, una risorsa da saper comprendere, incentivare, capitalizzare.

*Il texano dagli
occhi di ghiaccio*
(1976)

Già in *The Outlaw Josey Wales* (*Il texano dagli occhi di ghiaccio*, 1976, altro titolo italiano demenziale e scorretto) Eastwood aveva volu-

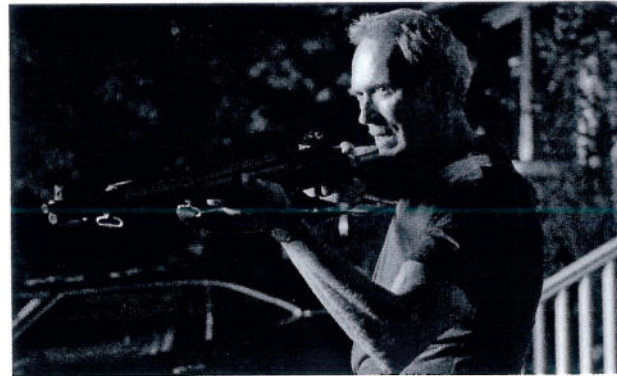
to portare a compimento l'eredità fordiana e wayniana, raggiungendo un patto utopico di reciproco rispetto con l'ex nemico e capo pellerossa, sulla falsariga di un modello inequivocabile quale quello del classico *She Wore a Yellow Ribbon* (*I cavalieri del Nord-Ovest*, 1949). Sempre in quel film, dove si sparava attraverso le feritoie a forma di croce per difendersi come in *Rio Grande* (*Rio Bravo*, 1950), stavolta non dai pellerossa divenuti amici, si era ritrovato nella medesima condizione dell'eroe wayniano cupo, implacabile e vendicativo di *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*, 1956), incapace di adattarsi al clima mutato del dopo-Guerra Civile. E se nei territori fordiani battuti da Wayne in condizioni sempre meno gratificanti, vale a dire in *The Man Who Shot Liberty Valance* (*L'uomo che uccise Liberty Valance*, 1962), era cominciato il superamento delle differenze razziali, per proseguire - puntando sempre l'accento sul *to shot* ("sparare" o "colpire") - sotto l'egida siegeliana a dialogare con l'afroamericano in *The Shootist*, era giocoforza che lo stesso attore, Scatman Crothers, dopo aver fatto affari con il John Bernard Books wayniano, dovesse transitare e trovarsi al fianco anche del protagonista eastwoodiano di *Bronco Billy* (*Id.*, 1980). Ovvero del proprietario di un circo commemorativo del vecchio West come il John Wayne di *Circus World* (*Il circo e la sua grande avventura*, 1964) di Henry Hathaway.

In questo senso anche *Gran Torino* è un film profondamente "americano" proprio perché il dichiararsi tale del protagonista, sulla base di presupposti razzisti, isolazionisti e misantropi e per effetto logico-consequenziale, lo costringerà ad aprirsi all'Altro. Non soltanto a difendersi dagli altri, giovani, donne o appartenenti ad etnie diverse, con le armi o il turpiloquio. Difendersi da tutti, reagire in continuazione a giovani e anziani, stranieri, sacerdoti, chiunque si metta sulla sua strada, in nome di un ideale solitario e individualista, è per Walt Kovalski soltanto una maniera per non fare i conti né con la propria coscienza né con il vicinato, con il suo quartiere, con la reale e autentica dimensione multi-etnica del Paese in cui vive. E del pianeta in-

I cavalieri del Nord-Ovest (1949)



I cavalieri del Nord-Ovest



Gran Torino

tero in cui quel Paese svolge un ruolo di primo piano. Una maniera sbagliata, inutile, impraticabile, di non dare e di non darsi risposte. Tutto questo Walt lo impara quasi contro voglia, mentre cerca a sua volta di insegnare qualcosa a qualcuno. Se di una pedagogia nonviolenta il film si fa veicolo, è perché ad avere qualcosa da insegnare e da apprendere sono reciprocamente il maestro e il discepolo, che così possono scambiarsi i ruoli e passarsi il testimone.

componente
pedagogica

Ciò che mette il film al riparo dal rischio del contenutismo didascalico è questa componente pedagogica deprivata di senso unico. Il vettore formativo conduce dal vecchio al giovane e viceversa, contemporaneamente. Ciò che dal film scaturisce è una serie di constatazioni pratiche sul presente, frutto di un urgente ripensamento del passato. La praticità di *Gran Torino* dopotutto è la stessa dell'autore, che si riflette nello spirito forte che sorregge il protagonista: lo spirito dell'operaio, del lavoratore molto americano, abituato a fare tutto con le proprie mani, a coltivare il proprio orticello di casa, ad aggirarsi con sicurezza in una ferramenta, a usare gli attrezzi della piccola officina casalinga messa su pezzo dopo pezzo per provvedere a ogni incombenza. La sua è una morale da persona qualunque, di stampo antico: coriaceo e conservatore, reazionario e wayniano. Uno che ha vissuto all'ombra della bandiera, simbolo riconosciuto che sarebbe inconcepibile non vedere ogni giorno sventolare sulla testa.

La bandiera

simbolo

Come si può notare dalla citazione in esergo, la bandiera degli Stati Uniti è stata per Wayne un punto di riferimento fondamentale. Per le sue convinzioni politiche, ma soprattutto per ciò che intendeva rappresentare come uomo di cinema. Riconosceva alla bandiera il valore di simbolo: simbolo istituzionale, culturale, storico. Ma pur sempre di simbolo. E la proprietà del simbolo è quella di contemplare ogni interpretazione successiva. Di essere plurivalente. Simbolicamente parlando, quella del protagonista di *The Shootist*, per convinzione e convenzione, è la stessa del protagonista di *Gran Torino*. Il quale, come regista, fa sì che ogni qualvolta il (suo) protagonista si muove, parla, discute o è solo fermo davanti all'ingresso di casa, si veda o si intraveda sventolare la bandiera degli Stati Uniti. Nel perimetro dell'inquadratura lo spazio per la bandiera, piccolo o grande, non manca quasi mai, riflettendo un dato di fatto importante: la bandiera è presente sulla facciata di molte abitazioni di comuni cittadini statunitensi medi, in quanto simbolo identitario prima ancora che patriottico. E Walt è un uomo medio. Perciò l'autore di *Gran Torino* ha voluto mostrarci quasi sempre il protagonista al cospetto della bandiera a stelle e strisce. A riprova di quanto Walt sia fiero di appartenere agli Stati Uniti d'America.

Se per un italiano una scelta di questo genere, in questo film come nella realtà, può apparire eccessiva, retorica, tradizionalista, è perché probabilmente nel nostro Paese manca quasi del tutto o non hanno mai attecchito né l'identità nazionale né il senso di patria. Infatti storicamente l'Italia unita nasce come estensione dello Stato sabaudo all'intero territorio peninsulare. Il sentirsi cittadino statunitense è cosa ben diversa. Questo simbolo fa parte di un sentimento diffuso in America, che trascende ogni divisione di credo politico, religioso, culturale e sociale. Nulla è più naturale per uno come Walt dello sbandierare in tutti i sensi questo sentimento/simbolo. Ed essendo bene in vista, suggerisce una riflessione non contro o a favore dell'essere americani, bensì sul significato dell'America, proseguendo una riflessione sui simboli americani resa più urgente all'indomani dell'11 settembre da *Mystic River*.



Walt, senza smettere di credere negli Stati Uniti, come i bambini che nelle scuole giurano fedeltà alla bandiera ogni giorno, scopre lentamente di dover fare i conti con tale bandiera e perciò con il suo Paese: esponente della maggioranza silenziosa armata, del *self-made-man*, della *working class* conservatrice, rappresenta in prima persona cinematografica un certo modo di essere americani. Può permettersi un simile transfert perché ad incarnarlo è Clint Eastwood, che sa di essere Clint Eastwood. Come John Wayne sapeva di essere John Wayne in ogni film, indipendentemente dal regista di turno, autore o semplice esecutore della sua mitologia. Una distinzione di ruoli che per l'appunto in *Gran Torino* e in tanti film a pieno diritto eastwoodiani non esiste. Perciò, in quanto autore autentico in grado di essere regista, produttore e interprete principale, oltre che di musicista, Eastwood in *Gran Torino* non si è fatto scrupolo di tornare a mostrare la bandiera in funzione della polisemia e della necessità di nuove attribuzioni semantiche. Ma, giova ricordarlo, sotto il segno della continuità: una continuità ovviamente non univoca, bensì problematica, autocritica, polemica. Ma che non per questo cancella il legame con il passato e con il paradigma wayniano, nella misura in cui anche il protagonista di *Gran Torino* ha accettato di andare a combattere in Corea per il suo Paese mezzo secolo prima. Una guerra che anche Wayne ha combattuto. Però sullo schermo, che è stato il suo vero fronte, indirettamente in *Sands of Iwo Jima* (*Iwo Jima*, 1949) di Allan Dwan: cioè nel contesto bellico della onnicomprensiva Seconda Guerra Mondiale, specchio edificante di quella in corso in Corea e di tutte quelle "giuste" possibili a venire.

working class

Flags of Our Fathers
(2006)

Che il discorso sulla bandiera interessi a Eastwood, e in particolare quella del film wayniano, è dimostrato soprattutto dal precedente *Flags of Our Fathers* (*Id.*, 2006). Se in *Sands of Iwo Jima* la bandiera era un simbolo eroico, issata alla fine, in *Flags of Our Fathers* costituisce il cuore del problema, dal principio. Ma, che sia la fine o il principio, il discorso parte dalla condivisione della bandiera come simbolo preliminare. Pur denunciando la mistificazione dei fatti reali che hanno accompagnato la nascita e la diffusione di quel simbolo, Eastwood condivide con Wayne lo stesso luogo, lo stesso contesto, la stessa bandiera. La cui "doppiezza" non basta a metterne in discussione il valore simbolico. Che perciò può contenere, riflettere tutto e il contrario di tutto. Ma deve, dal punto di vista sia di Wayne che di Eastwood, al di là di qualsiasi divergenza, significare qualcosa di buono. Anche a costo di ribaltarne il contenuto consacrato pregresso. In *Sands of Iwo Jima* la bandiera sventolava dopo che il sergente wayniano di ferro era stato ucciso. A rivelarne

Sands of Iwo Jima
(1949)

post mortem l'inconfessabile umanità era un lettera indirizzata al figlio. E per estensione ai soldati più giovani, narratori collocati all'interno del film, che rimandavano agli spettatori, enunciatori esterni al film. Una misura umana fatta di paura e di consapevolezza sul versante familiare del proprio fallimento che ne ridimensionava la sovrastruttura eroica.

La bandiera di *Gran Torino*, in quanto simbolo americano - e dunque wayniano per eccellenza - consente all'autore, che invece in quella guerra ha combattuto davvero, una analoga occasione di autocoscienza. Come il maestro e il mentore di Wayne, il John Ford secondo cui «non ci fu niente di glorioso in quella guerra. Non fu certo l'ultima delle guerre nobili»⁵, Eastwood solo attraverso la bandiera può permettersi di accorgersi che la sua fu una guerra ingiusta, ammesso e non concesso che le guerre possano essere (state) anche giuste. Ingiusta in quanto guerra, dove il valor militare passa attraverso l'omicidio, dove la licenza di uccidere qualcuno è una regola, non un'eccezione. E dove la mistificazione della verità passa attraverso la politica delle bandiere. O la fine di simboli come le stesse Twin Towers.

essere americani

Detto altrimenti, che vuol dire essere americani? Come si fa ad essere americani? Come si riesce (ancora) ad esserlo, dopo l'abbattimento di un simbolo economico e imperialistico che improvvisamente risveglia la coscienza collettiva? Il rapporto che ha interessato l'autore cinematografico è stato quello con il simbolo americano, il simbolo abbattuto del sentirsi americani. Non c'è da meravigliarsi che qualche anno dopo *Mystic River* Eastwood abbia sentito il bisogno, a cominciare dal titolo, di confrontarsi con il massimo simbolo nazionale in *Flags of Our Fathers*. Simbolo paterno, wayniano, di cui ha fatto trasparire il legame arbitrario con il concetto di nazione e la verità storica. Simbolo che inevitabilmente è stato chiamato in causa di fronte a un episodio altrettanto

to emblematico del confronto/scontro tra un *io* collettivo e un *tu* altrettanto collettivo. Tra un "amico" e un "nemico", assassini speculari, intercambiabili, come ha ulteriormente dimostrato il film "gemello" *Letters from Iwo Jima* (Id., 2006). La genesi controversa della bandiera issata sulla scena della Storia contemporanea americana, sorta di Giano Bifronte, è stata rievocata per richiamare l'attenzione sulla battaglia di Iwo Jima. Non una battaglia qualsiasi della Seconda Guerra Mondiale, ma quella celebrata nel film con John Wayne, candidato all'Oscar come miglior attore anche per aver dato lustro e donato spessore umano a un avvenimento conflittuale, bellico, violento. Non a caso, raddoppiandone l'impatto, Eastwood ha inteso fare il punto su una guerra di lunga durata che nei suoi presupposti politici sembra essersi protratta da un secolo all'altro nell'arco di sessant'anni di coazioni a ripetere geopolitiche, dal 1941 al 2001.

Per questo in *Gran Torino* nemmeno Walt si nasconde dietro la propria bandiera, dietro la propria ideologia di lungo corso. Ha dei morti sulla coscienza, che gli rimorde, che gli sono valsi una decorazione. Non contesta la guerra combattuta così come non rinnega il proprio razzismo. Comprende però che anche quella in Corea ha avuto conseguenze nel Sud Est asiatico, come la successiva guerra in Vietnam. E le conseguenze della politica militare statunitense ora sono sotto i suoi occhi, sono i suoi vicini di casa, sono l'intera comunità di rifugiati Hmong che abita nel suo quartiere. Se in nome dell'America ha combattuto e ucciso, sa che in nome di quella stessa America ha il dovere di rimediare alle storture di lunga durata prodotte da quella guerra, in nome di un ideale - anch'esso americano - di accoglienza degli stranieri, di tutti gli stranieri. Essendo il suo da secoli un Paese composto a maggioranza di stranieri trasformati in cittadini americani.

Quella bandiera è perciò un oggetto controverso, il cui senso è com-

Letters from Iwo Jima
(2006)



Flags of Our Fathers



Letters from Iwo Jima

F

plesso. La storia che c'è dietro ritorna e impone una riflessione a tutto campo. Del resto, con buona pace del suo vivido e colorito razzismo, egli stesso che di cognome fa Kowalski, in quanto di origini polacche, è un americano. Il suo barbiere è un italo-americano, dunque un americano, come l'amico costruttore, di origine irlandese. O il sacerdote, anche lui con un cognome emblematico: Janovich. O ancora il medico di origini asiatiche, i teppisti afroamericani, il ragazzo che fa la corte a Sung, il poliziotto Hmong, amico di Thao e Sung e così via. Insomma, se si presta attenzione alla provenienza di tutti, ma proprio tutti i personaggi del film, ci si accorge che nessuno può dirsi americano a prescindere da un'origine straniera, sia essa immediata o remota. Il razzismo del personaggio, o se vogliamo la sua fiera intolleranza, alla luce di quella stessa bandiera, semplicemente una contraddizione nei termini. Walt, attraverso la sua scelta di proteggere una famiglia Hmong e tanta altra brava gente del suo quartiere, si limiterà a superare questa contraddizione. A non contravvenire alla sua bandiera, che è per tradizione la bandiera di tutti.

Le armi

Il protagonista di *Gran Torino* ha una certa dimestichezza con le armi. Come ogni buon americano, ha il diritto di possederle e servirse-ne per legittima difesa o implacabile vendetta. Non è propriamente un pistolero di un West al tramonto come il protagonista di *The Shootist*. Ma se l'occasione si presenta, può trasformarsi senza difficoltà alcuna in un clone wayniano o eastwodiano dei tempi andati, pistolero, poliziotto o soldato nei rispettivi generi di appartenenza. Walt esce armato, punta preventivamente il dito mimando la canna di una pistola, allu-



dendo al gesto irridente del ragazzo ancora "da educare" nei confronti del vero *shootist* wayniano dell'omonimo film di Siegel. Come del resto farà alla fine, lasciandosi uccidere dalle armi vere, ancora una volta ripercorrendo e omaggiando il sentiero tracciato da Wayne e Siegel. All'occorrenza fa sul serio con le armi in pugno: estrae direttamente la pistola o sfodera il fucile. Lo fa da quando, poco più che ventenne, in guerra era suo dovere uccidere o non farsi uccidere, facendo comunque uso delle armi. Egli è fin troppo pratico di armi come lo è di lavatri-

ci, automobili, giardinaggio. Le armi sono anche qui oggetti simbolici. Suggestiscono a Walt, o alla nazione, una soluzione praticabile, ancorché drastica, per far fronte alle situazioni estreme. Una soluzione fondata sul principio dell'azione e della reazione, presupposto della tipologia del personaggio e della tecnica di recitazione wayniane.

Dalla "trilogia del dollaro" leoniana alla saga di Callaghan, passando per un approfondimento dei temi della vendetta e della giustizia che rendono un film come *The Outlaw Josey Wales*, contemporaneo di *The Shootist*, un autentico spartiacque nella sua filmografia, Eastwood ha costruito la sua intera carriera sulla figura dell'uomo pronto ad uccidere, per una presunta "giusta" causa, ragioni di ordine pubblico o ritorsione e vendetta, infischiandosene sempre e comunque delle regole e della burocrazia. A suo modo, nei panni del *westerner* in ogni luogo, epoca e contesto, anche nei panni del soldato calato in qualche "sporca" guerra o più di frequente del poliziotto in metropoli moderne non meno selvagge, ha inteso riportare un ordine costituito o farsi interprete compulsivo di un disordine non meno costituito. Con la violenza ha risposto a una violenza presumibilmente peggiore.

L'ultimo personaggio interpretato in *Gran Torino* non è molto diverso da quelli classici del passato. L'azione, l'eroismo, la guerra, i generi cinematografici tipicamente americani si intrecciano tutti con l'uso sistematico delle armi. In Wayne ed Eastwood si è assistito a un arricchimento narcisistico della potenza, dell'impatto e della precisione letale delle armi da fuoco. Ad esempio attraverso i due film sturgesiani, il western *Joe Kidd*, dove addirittura alla fine il protagonista spara al malvagio sedendo sulla sedia del giudice dopo aver assistito con i suoi occhi al delitto commesso e può quindi infliggergli direttamente la pena di morte, e il poliziesco *McQ*. A quest'ultimo fa eco l'unico film della saga di Callaghan diretto da Eastwood, *Sudden Impact* (*Coraggio... fatti ammazzare*, 1983). Dove a chiudere il cerchio era infatti l'ormai attempato poliziotto eastwoodiano, ricorrendo a un'arma speciale automatica come il suo predecessore wayniano in *McQ*, che aveva a sua volta recuperato l'appuntamento mancato nel 1971 con l'emblematico Callaghan, il cui testimone passava di diritto a Eastwood.

Le armi, rigorosamente in eccesso, sono parte integrante dei rispettivi e compatibili personaggi. Il Walt di *Gran Torino* ha in casa un arsenale, come il protagonista di *McQ* che si lasciava tranquillamente disarmare, salvo poi dotarsi dell'ennesima pistola a portata di mano, in un



crescendo micidiale; o come il protagonista di *The Outlaw Josey Wales* che sparava adoperando ogni tipo di arma e più armi simultaneamente. Tutti loro impiegavano questi strumenti - semplici strumenti? - di minaccia come deterrente a un male assoluto: offesa necessaria e difesa compulsiva si confondevano nel ricorso compiaciuto alle armi, secondo una logica in cui la violenza era inestirpabile.

Rimettendo in discussione questo principio, sia Wayne che Eastwood hanno rimesso, ciascuno a suo modo e a suo tempo, in discussione se stessi e la propria iconologia. In *Gran Torino*, dove confluiscono molte indicazioni di percorso già contenute nei film precedenti da lui diretti, saldando la propria immagine a quella wayniana di *The Shootist*, complice la sopraggiunta terza età, Eastwood ha dunque voluto riflettere sulle armi e sul loro impiego, non più come presunto mezzo efficace per risolvere *un* problema, ma come *il* problema stesso. Le armi, la logica delle armi applicata ai conflitti tra individui o tra nazioni, come accade in guerra, generano e amplificano la violenza, anche

quando essa obbedisca a improbabili criteri di difesa preventiva. Le armi non sono la soluzione, come aveva già dimostrato un combattente cinematografico nato come Wayne in chiusura di *The Shootist*, assentendo con gli occhi quando il ragazzo da lui "educato" all'uso delle armi rinuncia ad usarle per fare ulteriore vendetta o giustizia che dir si voglia. Questo rifiuto categorico e drastico, proprio perché definitivo e tradotto in messaggio il cui destinatario è un giovanissimo figlio putativo, rende *Gran Torino* il film che ritrova in *The Shootist* il suo traguardo ideale, che consente all'innovazione di saldarsi alla tradizione, e a Eastwood di partire da ciò che in Wayne era in nuce per arrivare sempre a Wayne, siglando una metamorfosi coerente e consequenziale. Prende così vita un sistema unitario e dinamico, "wayneastwoodiano", poiché al suo interno, cioè in una prospettiva di compresenza di temi, figure, immagini e concetti che si ri-



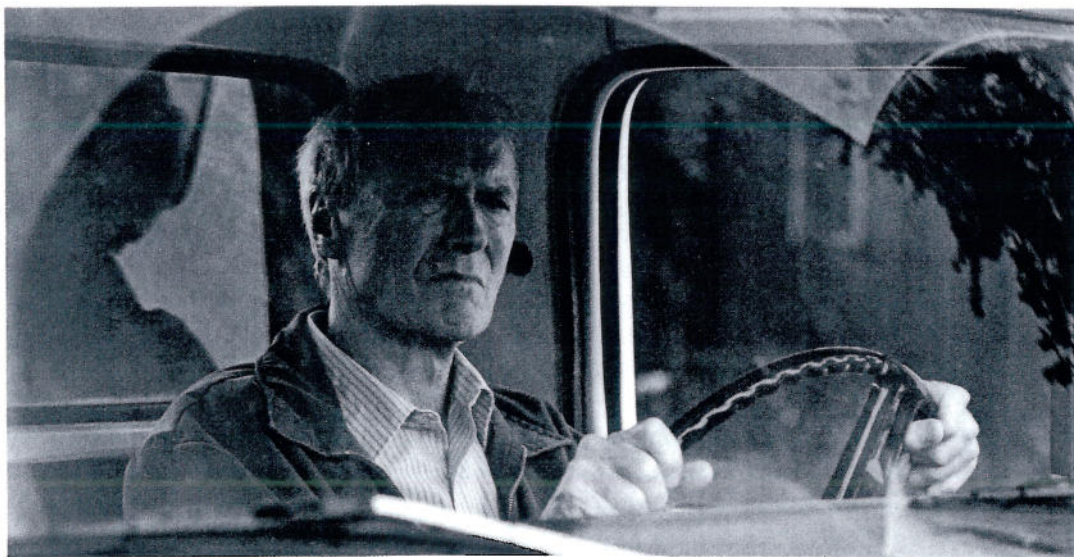
The Shootist - Il pistolero

chiamano a vicenda, ogni elemento si rigenera in continuazione. E in continuità.

L'automobile

Il valore aggiunto del terzo elemento simbolico, l'automobile, è tale da essere il titolo stesso del film-epicentro del rapporto tra Wayne e Eastwood. Walt, da proprietario geloso, dona la sua Ford modello Gran Torino all'unico crede possibile per succedergli in un mondo in perpetua trasformazione e rimescolamento che porta a compimento i presupposti del *melting pot*: un ragazzo Hmong senza arte né parte, al quale per ragioni di età e provenienza etnica spetta il futuro di una nazione, il senso della bandiera, e dunque anche il mezzo di locomozione pregiato ma di vecchia fattura.

Chi è il bianco Walt, il cui nome probabilmente proviene da Walt Whitman, cioè "whit[e] man", così come il poliziotto paradossalmente nero di *Mystic River* che si chiamava Whitey? Questo singolare uomo "bianco" è un maestro *in pectore* se il suo nome coincide con quello dell'autore della raccolta poetica *Foglie d'erba*, celebre per l'ode inaugurata «O capitano! Mio capitano!» e per il successivo utilizzo in *Dead Poets Society* (*L'attimo fuggente*, 1989) di Peter Weir. E in quanto bianco, maestro e americano di adozione, cova il rimorso di non aver amato a dovere figli e nipoti altrettanto bianchi, americani ma discepoli mancati. Perciò egli cede il testimone del suo essere e sentirsi fieramente americano a un asiatico, che di questo principio ne incarna profondamente il destino, il senso autentico, lo spirito rigeneratore, co-



Gran Torino

cuore antico

me si è detto, in perpetuo movimento. L'automobile stessa, la Gran Torino del defunto e sboccato Walt, su cui alla fine del film vediamo il ragazzo Hmong viaggiare imboccando una strada molto lunga e larga, è lo strumento e il simbolo stesso del progresso. Che ha radici antiche: un cuore antico come quello femminile e messicano trapiantato nel petto del poliziotto bianco di *Blood Work* (*Debito di sangue*, 2002), o quello "nero" del cacciatore-regista di *White Hunter, Black Heart* (*Cacciatore bianco, cuore nero*, 1990), che era poi un John Huston colto in una circostanza precisa: le riprese di *The African Queen* (*La regina d'Africa*, 1951), di cui Wayne, al posto di Humphrey Bogart, avrebbe offerto una sorta di remake, ma in compagnia della stessa Katherine Hepburn: *Rooster Cogburn* (*Torna "El Grinta"*, 1975) di Stuart Millar solo all'apparenza era un sequel di *Il Grinta*. Lo Huston eastwoodiano avventuroso e molto interessato alla caccia grossa in Africa oltretutto risultava avere molto del cacciatore wayniano di *Hatari!* (*Id.*, 1962) di Howard Hawks. E se ce l'ha un cacciatore bianco, anche un'automobile nera d'annata può permettersi di avere un cuore. Un cuore antico per almeno due ragioni: la prima è la data di immatricolazione, il 1972, l'anno di *Joe Kidd*; la seconda è il marchio di fabbrica, che è americano ma nel contempo rimanda all'altro omonimo pilastro della cultura americana: il John Ford che fu il padre del western, nonché mentore e despota di John Wayne.

AMC
Ambassador Wagon

Ma di cinematografico quell'automobile "fordiana" ha dell'altro: nel "suo" film di Sturges, cioè *McQ*, il poliziotto wayniano andava ugualmente fiero di una automobile nera, molto speciale e molto americana. *McQ* e *Gran Torino* condividono l'automobile nera di un anziano protagonista maschile in lotta contro tutto e contro tutti, che diventa il centro e il motore dell'azione. La Gran Torino del 1972, rimasta illesa fino al 2008, si riflette nell'automobile esibita in un film del 1974: la AMC [American Motors Corporation] Ambassador Wagon di *McQ* è un modello del 1971, l'anno di *Dirty Harry*. Ma anche del film d'esordio dietro la macchina da presa di Eastwood, *Play Misty for Me* (*Brivido nella notte*, 1971). Quasi coetanea della Gran Torino di Walt Kowalski, ma coetanea al cento per cento della regia eastwoodiana. Vale la pena a questo punto di ricordare che la simbiosi tra il personaggio di *McQ* e l'automobile necessaria a inscenare straordinari e memorabili metropolitani proveniva direttamente da *Bullitt* (*Id.*, 1969) di Peter Yates dove Steve McQuenn guidava e promuoveva sul mercato per l'appunto un'altra Ford d'eccellenza: una Mustang GT colore Dark Highlander.

Se Walt ha quindi accettato di far uscire la sua preziosa Gran Torino dal vialetto di casa dove la teneva ferma e in bella mostra, è perché la figura altrettanto emblematica, al quale decide di farla guidare e poi donare, ha un nome non da poco: Thao. Come personaggio, inizialmente ha cercato di rubare a Walt un mezzo di locomozione meccanico, così

come Gillom, il ragazzo di *The Shootist*, aveva provato a vendere quello animale, il cavallo dell'ignaro Books. Come simbolo, Thao ci riporta al senso dell'intero percorso eastwoodiano con evidente riferimento al Tao, che letteralmente significa la "via" o il "sentiero", quando non viene tradotto come il "principio".

Insomma, lo sbocco finale, a futura memoria dell'icona eastwoodiana, complementare di quella pregressa wayniana, si riallaccia a uno dei principali concetti della filosofia cinese, corrispondente all'eterna ed essenziale forza che attraversa l'intera materia dell'universo. Una scelta onomastica e concettuale che provvede a relativizzare e riassorbire i riferimenti al cattolicesimo, rintracciabili nei personaggi, nella cultura, nell'iconografia del film. Che infatti si apre e si chiude con un funerale cattolico da un prete cattolico molto determinato. Ma non esclude una visione allargata, compresente e nonviolenta della religione. E della storia.

Un po' di storia (del cinema)

La relazione tra John Wayne e Clint Eastwood esiste e non come fenomeno contingente. Non è una reliquia del passato ma un dato più che mai attuale. Si è rafforzata grazie anche alla possibilità di ragionare con maggiore serenità sugli elementi di continuità e discontinuità, commisurandoli a dati reali e non a velleitarie forme di partigianeria. Tanto da rendere possibile un ulteriore paradosso anagrafico: l'ex giovane Eastwood, nonostante i suoi settantanove per niente dissimulati in *Gran Torino*, può essere considerato addirittura un coetaneo dell'ex vecchio Wayne, il quale aveva soltanto, si fa per dire, dieci anni di meno quando uscì *The Shootist*.

I dieci anni di differenza, anagrafici, vengono in pratica azzerati e contraddetti da un effetto di lunga durata riscontrabile esclusivamente sullo schermo. Wayne e Eastwood nei rispettivi ultimi film da attori hanno conseguito un analogo traguardo: mezzo secolo di carriera cinematografica. Wayne, molto precoce anche nei film, aveva esordito appena diciannovenne nel 1926 in *Brown of Harvard* di Jack Conway, non accreditato, sebbene non sia molto chiaro se come controfigura di Richard Barthelmess o come giocatore della squadra di baseball di Yale. Eastwood, che ha avuto bisogno di più tempo per arrivare suppergiù al medesimo anniversario, aveva cominciato nel 1955, a venticinque anni, comparando in quattro film: due di Jack Arnold, *Revenge of the Creature* (*La vendetta del mostro*) e *Tarantula* (*Tarantola*), due di Arthur Lubin, *Francis in the Navy* e *Lady Godiva* (*Id.*). Wayne inoltre era diventato protagonista nel 1930, l'anno di nascita di Eastwood, con *The*



The Shootist - Il pistolero

esordi

Big Trail (Il grande sentiero) di Raoul Walsh. Mentre a Eastwood era toccato lo stesso privilegio nel 1964 con *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone.

Uno a ventitre anni, l'altro a ventiquattro. Cifre, date, intorni temporali la cui possibile coerenza, più che nella cronologia in senso stretto, va cercata esclusivamente in una logica del discorso cinematografico. Che occorre non eludere per comprendere a fondo le ragioni che hanno spinto da decenni, specialmente in veste di regista, Eastwood a interfacciarsi sempre più di frequente con la storia del cinema america-



no. Tirando approssimativamente le somme con *Gran Torino* sul rapporto con Wayne (e Ford, inteso non soltanto sotto il profilo automobilistico), Eastwood ha continuato a interrogarsi sul significato genealogico della violenza nel cinema, così come in *Changeling* lo ha fatto istituendo un rapporto con il doppio percorso griffithiano e chapliniano, se non addirittura triplo, con il richiamo all'ottimismo rooseveltiano del pluripremiato *It Happened One Night (Accadde una notte, 1934)* di Frank Capra. Il disagio maturato da anni, e forse da decenni, sulla

pena di morte, la violenza privata e quella istituzionale non può prescindere da ciò che accade da sempre nel perimetro visivo che l'inquadratura impone e si sviluppa come storia del cinema.

Il gemellaggio stesso di *Gran Torino* con *The Shootist* si intreccia con una riflessione sull'intero cinema americano riletto in chiave estetica e ideologica, che ci riporta automaticamente al sottotesto storico-filologico presente in *Changeling*. Che arriva da lontano. Prendiamo il caso di un'inquadratura abbastanza seminale e ricorrente da un secolo a questa parte: il primo piano del bandito de *The Great Train Robbery (L'assalto al treno, 1903)* di Edwin S. Porter, che si presenta sganciato dall'impostazione paleo-narrativa del film: emblema del fragile e improbabile crinale tra il cinema delle origini e quello classico. Per comodità le storie del cinema parlano di primo piano generico, in una cornice di difficile definizione persino del primo piano, della sua archeologia, del suo impiego⁶. Da un punto di vista morfologico, sarebbe più opportuno chiamarlo mezzo primo piano, corrispondente cioè all'inquadratura del personaggio umano comprendente il volto, il collo e le spalle. Da non confondere con il primo piano, assai meno frequente nel cinema classico americano, che invece ritaglia esclusivamente il volto e il collo. Questo tendenziale primo piano nel film di Porter, elemento riconoscibile in quanto marchio di fabbrica del film stesso, è diventato nei de-

The Great Train Robbery
(1903)

cenni l'emblema di un momento determinante della presunta evoluzione del cinema americano come processo di linearizzazione e trasparenza. Detto altrimenti, verso l'acquisizione di una completa disponibilità al racconto, alla consequenzialità e alla mimetizzazione con il mondo reale.

Si tratta ovviamente di un luogo comune, di un'affermazione generica, quanto generica è la stessa connotazione del primo piano. Ma questo luogo comune, al di là di ogni verifica, ha fatto strada. Ed è arrivato intatto fino ai giorni nostri. Gli autori cinematografici americani lo considerano comunque un *terminus ad quem* imprescindibile e consolidato. Da questo prendono le mosse all'occorrenza per avviare una riflessione compiuta sul linguaggio cinematografico nel momento in cui si accingono a farne uso, ammesso e non concesso che di linguaggio cinematografico sia corretto parlare. E, soprattutto, che la sua evoluzione sia stata lineare e coerente. Ma, contestualmente alla questione del racconto, del linguaggio, della sua unità minima, l'inquadratura e dunque il convenzionale primo piano, è il genere immediato di riferimento di *The Great Train Robbery*, ovvero il western, a offrire un modello di riferimento per la storia del cinema americano successivo, in cui sia Wayne che Eastwood si sono cimentati e rispecchiati a vicenda. Il genere in cui si trova questo primo piano così configurato nasce o si sviluppa anche stavolta in termini simbolici: il treno, ossia l'oggetto in movimento, corrisponde al principio base del cinema; la sua percorrenza corrisponde alla durata del film e dell'azione che supporta il film in quanto tale; la strada ferrata corrisponde infine al percorso da compiere.

western

Perché il treno, la percorrenza, la ferrovia vengono rievocati come emblemi stessi di un genere e di una storia hollywoodiana tramontata? Accade ad esempio nel quasi omonimo *The Train Robbers (Quel maledetto colpo al Rio Grande Express, 1973)* di Burt Kennedy con un John Wayne espressamente senile il quale replicava alle avances di Ann Margret dicendo: «Persino la sella che adopero ha più anni di lei». O nel primo film leoniano senza Clint Eastwood, che è *C'era una volta il West* (1968). Il perché è evidente: nella logica del western il "cavallo d'acciaio" diventa da subito, dal 1903, due anni dopo la fine della parabola cinematografica wayniana, siglata dalla morte del protagonista di *The Shootist* nel 1901, tre anni prima della nascita dell'uomo Wayne, elementi chiave di un dispositivo che si protrarrà inalterato fino ad oggi, almeno nei suoi presupposti discorsivi fondamentali, in quei cineasti che si sentono, come in passato, legati a una tradizione, la rivendicano e ritengono di esserne i prosecutori. Nel western, con tutti gli annessi e i connessi, sentono il bisogno di dedicarsi. In mancanza di uno spazio per il western, desiderano rimandare lo spettatore ugualmente al western, ai suoi codici, al suo impianto. E del western come istituzione cinematografica dirsi i portavoce contemporanei. Direttamente, quando

cavallo d'acciaio

Goodfellas
(1990)

è possibile, come fa Clint Eastwood. Indirettamente, come fa ad esempio Martin Scorsese. Quest'ultimo in *Goodfellas* (*Quei bravi ragazzi*, 1990) sceglie di concludere la vicenda del suo impenitente collaboratore di giustizia con il (mezzo) primo piano subliminale, porteriano, del bandito e killer Tommy interpretato da Joe Pesci: costui spara in direzione della macchina da presa, quindi del pubblico in sala, i suoi colpi di pistola. Ancorché defunto, il personaggio sopravvive a se stesso come icona, come mito, come espressione storico-ideologica per eccellenza del cinema americano. Non per niente è un agente di quella violenza rivolta e offerta da oltre un secolo in eredità allo spettatore dal mezzo cinematografico come surrogato dell'azione *tout court*.

L'esibizione dell'arma e la pratica del sopruso su chi assiste impotente al di qua dello schermo, ovvero il colpo sparato ben in vista, grazie all'inquadratura frontale compiacente e concentrata (il primo piano di cui sopra), inducono Scorsese a concepire un film sulla mafia italoamericana, o più correttamente sulla Cosa Nostra statunitense, come consapevole occorrenza di un prototipo cinematografico riconoscibile, che è l'inquadratura riguardante Georges Barnes in *The Great Train Robbery*. Da un lato c'è la storia del cinema, la nascita del western con i suoi fuorilegge dell'epoca, violenti e senza scrupoli, iscritti da allora in poi nei codici di un genere, dall'altro il divenire altrettanto storico delle forme associative del crimine organizzato. Scorsese inoltre cita il modello del western di Porter, a seguito di altre due citazioni "di genere", disseminate nello svolgimento del film ma anche ben distribuite sul versante della storia del cinema. Prima di concludersi con un'inquadratura analoga a quella di *The Great Train Robbery*, *Goodfellas*, che a sua volta prosegue la tradizione realistica dei gangster movie della Warner Bros, richiama, nell'ordine, *Jimmy the Gent* (*Jimmy il gentiluomo*, 1934) di Michael Curtiz, *Oklahoma Kid* (*Il terrore dell'Ovest*, 1939) di Lloyd Bacon, *Shane* (*Il cavaliere della valle solitaria*, 1953) di George Stevens. Complessivamente due western e due film di gangster. Ma anche due musical, il cui valore storico assoluto deriva dall'aver introdotto o imposto a Hollywood il sonoro: *The Jazz Singer* (*Il cantante di jazz*, 1927) e *The Singing Fool* (*Il cantante pazzo*, 1928), entrambi interpretati da Al Jolson e prodotti dalla Warner che più di ogni altra Major aveva beneficiato dell'avvento del film parlato. Il primo, diretto da Alan Crosland, viene citato esplicitamente, attraverso una clip trasmessa in televisione in casa del gangster Henry Hill (Ray Liotta), futuro collaboratore di giustizia che quindi accetterà di "parlare" o "cantare" con l'Fbi; il secondo, diretto invece Lloyd Bacon, lo stesso di *Oklahoma Kid*, viene rievocato dal lungo giro che un cameriere compie per sistemare tra le prime file il tavolo di Henry al Copacabana. Il cameriere compie esattamente la stessa azione di Jolson presentandosi in *The Singing Fool*.

musical

L'allusione alle regole dell'organizzazione mafiosa trova dunque un corrispettivo simbolico nell'ambivalenza del concetto di film "parlato" nei primi esperimenti sonori della Warner, che sono piuttosto "cantati", dal momento che le parole e i dialoghi restano confinati nello spazio "muto" dei tradizionali cartelli scritti. Non è un caso quindi che sia "muto" la sequenza citata del film "sonoro" diretto dal regista del film che tanto piace all'irriducibile, violento e autodistruttivo Tommy, destinato a sparare fuori campo e fuori dal contesto narrativo del film come Georges Barnes in *The Great Train Robbery*. In *Goodfellas* la citazione trova spazio nella fase in cui Henry è organico all'associazione a delinquere e ne trae ogni beneficio e privilegio. Viceversa è "sonora", e cioè "cantata" sempre da Jolson, quella del film precedente, che lascia intravedere la crisi anticipando la scelta di Henry di diventare collaboratore di giustizia. In *Goodfellas* si assiste, attraverso una strategia dei generi contigui e spesso concomitanti, in prevalenza targati Warner anche per ragioni di *copyright*, a una visione d'insieme di cosa sia stato e abbia significato un secolo di cinema americano che di fatto fornisce un interessante effetto di ritorno, oltre che sullo spettatore, sull'autore che in questo modo fa anche i conti con la storia del cinema di cui si sente parte integrante: un *feedback* in grado di coniugare un'idea del mondo, che il film o un'intera filmografia propone, con un'idea di cinema.

un secolo di cinema
americano

Se Eastwood sa di doversi richiamare a Wayne quando agisce sul terreno wayniano, che è poi quello dei generi in voga nel cinema americano dagli anni '30 agli anni '70, Scorsese si sforza di comprendere e di far comprendere come negli anni '30, attraverso la contiguità assicurata a livello produttivo dalla Warner e a livello interpretativo dal già citato James Cagney di *Angels with Dirty Faces*, si affermino parallelamente e simmetricamente il western e gangster movie classico. Il bandito viene quindi contaminato dalla spregiudicatezza morale del gangster e viceversa, stabilendo una solidarietà tra generi dove emerge un eroe controverso ma vivace e pertanto simpatico, come Cagney, che contribuisce a rendere accettabile un certo tipo di violenza, cinematograficamente corretta e dinamica.

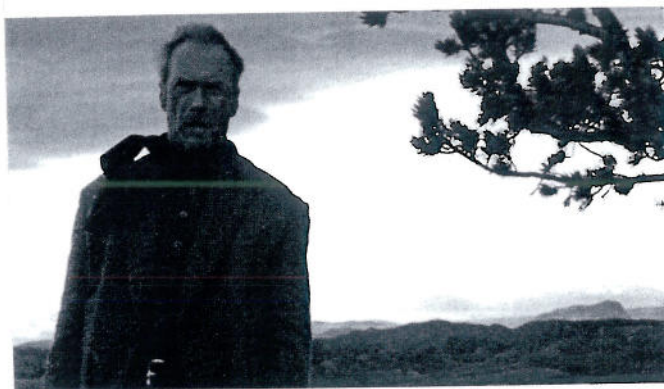


I cavalieri del Nord-Ovest

Shane Negli anni '50 le cose cambiano: si assiste a ripensamento in senso psicanalitico, equilibrato o pacifista della figura del pistolero classico. Il mafioso Tommy non ci sta: si identifica nella bassa statura nevrotica di James Cagney in *Oklahoma Kid* e non in quella pacata di Alan Ladd in *Shane*, che rifiuta a priori. Pur non ricordando il titolo del film che ha in mente, ossia *Oklahoma Kid*, rifiuta il suggerimento riguardante *Shane*, che è il frutto dell'impatto tragico della Seconda Guerra Mondiale. Una guerra che avrebbe dato nuovo impulso al genere bellico grazie anche alla "militanza" wayniana, trasformandosi in un paradigma positivo assoluto, senza luogo e senza tempo. Ma Stevens, avendola vissuta, la avvertì, assieme a Ford, Wyler, Capra e Huston, come un punto di non ritorno per la rappresentazione cinematografica in generale. Con effetti immediati su un western come *Shane*, che per ovvie ragioni Eastwood avrebbe preso a modello del suo *Pale Rider*.

Changeling Ma lì c'era ancora Eastwood come protagonista, come nei successivi *The Unforgiven* o *Gran Torino*, mentre in *Changeling* la pratica archeologica e quella autocritica, prefigurando quello che sarà d'ora in avanti il cinema eastwoodiano senza Clint Eastwood in cima al cast, innanzitutto induce ad eleggere a protagonista assoluta una donna, controparte dialettica e civilizzatrice tanto nella prospettiva wayniana quanto in quella eastwoodiana: una donna molto forte e ostinata che si batte per riavere il proprio figlio, non più un figlio putativo, né un figlio purchessia. Non esitando ad opporsi alle istituzioni corrotte, menzognere e violente, quindi alla polizia e all'amministrazione comunale (allusione rilevante per un ex poliziotto cinematografico e un ex sindaco reale come Eastwood). Anche a costo di finire in manicomio.

Intolerance (1916) Qui l'autore, libero di restarsene dietro la macchina da presa e di non violare con la sua presenza ingombrante e sedimentata il perimetro dell'inquadratura, può permettersi di rimettere in discussione il paradigma griffithiano della suspense e del montaggio di *Intolerance* (*Id.*, 1916). Che viene opportunamente richiamato in *Changeling* nella sequenza dell'esecuzione capitale



Il cavaliere pallido

in cui, a differenza del messaggio umanitario implicito nel montaggio incrociato griffithiano, il reo confesso dell'infanticidio plurimo viene barbaramente "giustiziato". Ma il montaggio incrociato eastwoodiano ha intanto stabilito una relazione inquietante tra i crimini della polizia e quelli di un isolato criminale. Inoltre *Changeling*, come fa contemporaneamente e forse

non casualmente Marco Bellocchio in *Vincere* (2008), esibisce un'altra pietra miliare della storia del cinema precedente all'avvento del sonoro: *The Kid* (*Il monello*, 1921) di Charlie Chaplin. E se Bellocchio lo fa restituendo direttamente due sequenze, Eastwood si serve della figura del bambino falso, il bambino "scambiato", che è a sua volta un sosia ostentato di Jackie Coogan, strumentalizzato da quella polizia davvero pericolosa da cui spesso, e a ragion veduta lascia intendere *Changeling*, Charlot fuggiva a gambe levate. Per quanto distanti, Bellocchio e Eastwood riflettono su un comune denominatore, il cinema, occupandosi consapevolmente del secolo del cinema, ma facendo anche i conti ciascuno con i propri fantasmi psichici e i propri trascorsi storici e filmici. L'autore attraverso *Changeling* denuncia frontalmente gli abusi di potere della polizia dopo aver incarnato l'uomo d'ordine della Hollywood della fine degli anni '60 e del decennio successivo: l'icona post-wayniana e simil-wayniana del giustiziere, del pistolero o del poliziotto scomodo per eccellenza particolarmente gradito alla maggioranza silenziosa nixoniana.

Note

1. Cfr. anche Anton Giulio Mancino, "Non è un paese per bambini: l'11 settembre di Clint Eastwood", in L. Gandini, A. Bellavita (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Recco, 2008. Sempre da questa fonte provengono le riflessioni sulla concezione eastwoodiana della bandiera a stelle e strisce.
2. A.G. Mancino, *John Wayne*, Gremese, Roma, 1998, p. 158. Anche in questo caso per non aggravare eccessivamente l'apparato in termini autoreferenziali è a questo testo che si rimanda per ogni altra considerazione o notizia relativa a Wayne.
3. Lo dimostra, semmai ce ne fosse bisogno, l'ultimo cartello dei titoli di coda di *Unforgiven* (*Gli spietati*, 1992): «Dedicated to Sergio and Don».
4. Un esempio dell'ingerenza produttiva wayniana si ebbe sul set, ma soprattutto in sede di montaggio, in *The Bullfighter and the Lady* (*L'amante del torero*, 1951) di Budd Boetticher, maldisposto verso le intromissioni dei produttori. Se i due, pur rispettandosi, si scontrarono, fu per i rispettivi temperamenti. Questo esempio resta pressoché l'unico della sua lunga vicenda produttiva, perché Wayne, che comunque affidò poi a Boetticher anche *Seven Men from Now* (*I sette assassini*, 1956), senza però interferire, si affidò solitamente a registi più duttili. L'esperienza con Boetticher era evidentemente bastata a frenare il suo decisionismo.
5. John Ford, in Peter Bodganovich, *John Ford, 1967 e 1978* [tr. it. *Il cinema secondo John Ford*, Pratiche, Parma, 1990, p. 87].
6. Sull'argomento, comprendendo anche gli imminenti richiami griffithiani, ci limitiamo segnalare i contributi di Giulia Carluccio in *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano (1908-1909). Il caso Griffith-Biograph*, CLUEB, Bologna, 1999, e *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Kaplan, Torino, 2006.